



В. В. В И Н О Г Р А Д О В

А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ПОЭТИКА  
И СТИЛИСТИКА  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ

---

ПАМЯТИ АКАДЕМИКА  
ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА  
ВИНОГРАДОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
Ленинградское отделение  
ЛЕНИНГРАД 1971

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

М. П. АЛЕКСЕЕВ (ответственный редактор), П. Н. БЕРКОВ,  
А. С. БУШМИН, Д. С. ЛИХАЧЕВ, В. И. МАЛЫШЕВ

Секретарь редколлегии И. П. СМИРНОВ

7-2-2

127-71 (II пол.)

А. С. Бушмин

О ЗНАЧЕНИИ ТРУДОВ  
АКАДЕМИКА В. В. ВИНОГРАДОВА  
ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

Эта краткая заметка пишется литературоведом и потому будет касаться только тех аспектов многогранной деятельности академика В. В. Виноградова, которые обращены к науке о литературе.

Крупнейший лингвист, В. В. Виноградов одновременно проявил себя и как виднейший литературовед. Он создал ряд собственно литературоведческих работ («Гоголь и натуральная школа», «Эволюция русского натурализма», «О художественной прозе» и др.). Но еще более обширен круг его исследований, относящихся в равной мере и к языкознанию и к литературоведению. К проблемам, возникающим в пунктах тесного взаимодействия этих наук, В. В. Виноградов обращается на протяжении всей своей деятельности и разрабатывает их с высокой научной эффективностью.

С именем В. В. Виноградова прежде всего связаны крупнейшие достижения отечественной науки в изучении истории литературного языка и языка художественной литературы. В этой области филологии, получившей крайне слабое развитие в дореволюционное время, трудам В. В. Виноградова принадлежит основополагающая роль.

Еще в начале своей научной деятельности, в 20-е годы, «принужденный внутренним развитием своей науки обратиться к истории литературы за новым материалом для исследования вопросов слова»,<sup>1</sup> он приступил к разработке проблем языка и стиля русских писателей, стилистики художественной литературы. За ранней статьей «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем „Жития протопопа Аввакума“» (1923) последовал ряд работ — статей и книг — о языке и стиле Пушкина, Гоголя, До-

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929, стр. 5.



стоевского, Крылова, Лермонтова, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Лескова и других писателей. Все эти исследования отличались новизной постановки проблем, широким охватом материала, глубиной и тонкостью филологического анализа. Циклы статей об отдельных писателях вырастали в монографии, среди которых центральное место заняли известные книги «Язык Пушкина» (1935) и «Стиль Пушкина» (1941). В этих фундаментальных исследованиях впервые было всесторонне раскрыто представление о великом поэте как основоположнике современного русского литературного языка.

В процессе создания трудов о языке и стиле отдельных писателей и на основе этих трудов ученый разрабатывал общую концепцию развития общенационального литературного языка, изложенную в книге «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.». В этом капитальном труде, издававшемся дважды (в 1934 г., в значительно дополненном и усовершенствованном виде — в 1938 г.), русский литературный язык исследован как в его общей исторической эволюции, так и в групповых и индивидуальных проявлениях. «Очерки» явились большим и совершенно новым вкладом в советскую филологическую науку. Изданные в качестве пособия для высших учебных заведений, они поставили школьное изучение русского литературного языка на прочные научные основания.

Все более активизируя свою работу по исследованию проблем истории и теории литературного языка и языка художественной литературы, поэтики и стилистики, В. В. Виноградов в последние годы своей жизни создал ряд трудов, представляющих особенно большую ценность для литературоведения. Но прежде чем сказать о них, сделаем краткое замечание о развитии научных воззрений В. В. Виноградова.

Свой путь он начинал как даровитый ученик академика А. А. Шахматова, восприняв от него лучшие традиции русской академической филологии. Течение «русского формализма», шумно заявившее о себе в 20-е годы, затронуло и В. В. Виноградова. В это время в своем историко-филологическом анализе литературных форм он исходил из ошибочного предположения о «коренной антиномии историко-литературной и социологической трактовки художественного материала».<sup>2</sup> Однако, сближаясь с представителями формалистического течения по характеру и методу исследуемых проблем, В. В. Виноградов и в это время занимал самостоятельную позицию. В своих работах и этой поры В. В. Виноградов сохранил изначальную склонность к научному постижению объективной сложности явлений языка и литературы и исторический подход к их анализу. Правда, такой историзм, поскольку он основывался преимущественно на

---

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925, стр. 24.

наличной историко-филологической традиции, оказывался односторонним, недостаточным, а порой приводил и к ошибочным результатам. С течением времени В. В. Виноградов осознавал и самокритично признавал это. Само внутреннее развитие его исследований, успешно продвигавшихся как в экстенсивном, так и в интенсивном направлениях, побуждало ученого совершенствовать методологию, углубляться в поиски новых принципов исследования. Социальный пафос новой, советской эпохи в свою очередь стимулировал стремление ученого преодолеть узость горизонтов старой историко-филологической традиции. Эволюция научных воззрений В. В. Виноградова вела к сближению с марксистской методологией, хотя в течение длительного времени этот процесс не получал выражения в каких-либо прямых, декларативных заявлениях ученого.

Так, в предисловии ко второму изданию своих «Очерков по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» автор, самокритично оценивая первое издание этой книги, признавал, что «вследствие недостаточной разработанности методологии историко-лингвистического исследования само освещение и объяснение отдельных языковых явлений или целых периодов в истории русского языка могло оказаться и оказалось спорным, односторонним или даже ошибочным».<sup>3</sup> Позднее автор, основываясь уже на положениях марксистской теории развития общественных явлений, критически взглянет с этой более высокой точки зрения и на второе издание своих «Очерков».<sup>4</sup> В исследовательские замыслы ученого включается «идея о необходимости возродить и оживить на основе марксистско-ленинской философии вообще и эстетики в частности интерес к поэтике и стилистике словесно-художественного творчества».<sup>5</sup>

Из последних работ В. В. Виноградова, где он выступает во всеоружии своих богатейших филологических познаний и принципов исследования, особый интерес для литературоведов представляют такие труды, как книги «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963), «Сюжет и стиль» (1963). Книги эти, с одной стороны, являются итогом многолетних исследований,<sup>6</sup> а с другой — качественно новым этапом на пути раскрытия закономерностей развития языка и стилей художественной литературы.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2-е. М., 1938, стр. 4.

<sup>4</sup> См.: В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 78—79.

<sup>5</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 115.

<sup>6</sup> Основные проблемы, рассматриваемые в работах 1959—1963 гг., были поставлены В. В. Виноградовым уже в книге «О художественной прозе» (М.—Л., 1930).

Круг наблюдений автора в его названных книгах об искусстве слова охватывает русскую и зарубежную художественную прозу не только прошлого, но и современности, периодическую печать, мемуарную литературу, материалы архивохранилищ. Все многообразие привлекаемых исследователем фактов интерпретировано исторически. Определяющим в концепции В. В. Виноградова является положение о тесной связи развития языка художественной литературы с историей общества, историей литературы, историей общенародного разговорного языка. В. В. Виноградов исследует язык художественной литературы в его глубоких истоках, восходящих к родникам живого общенародного языка, и в процессе его исторических преобразований по законам эстетики. С другой стороны, исследователя интересует язык художественного произведения как сложное отражение и воплощение образа автора, его эстетических устремлений, его мировоззрения, жизненного, идейного и художественного опыта.

В рассматриваемых трудах академика В. В. Виноградова дано определение задач и методов изучения языка художественной литературы, поэтики и стилистики, разработаны теоретические основы этих еще крайне разноречиво трактуемых разделов филологии, оригинально освещены важнейшие проблемы наиболее сложной и вместе с тем остро актуальной области филологии, находящейся на стыке лингвистики и литературоведения. Интересуясь в проблематике литературной науки прежде всего такими аспектами, которые требовали компетенции лингвиста, В. В. Виноградов осуществил в своих трудах синтез, одновременность языковедческого и литературоведческого подходов.

Академик Виноградов считал, что изучение стилей художественной литературы «должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого».<sup>7</sup>

Идея эта весьма плодотворна, она заслуживает серьезного внимания. Так она и воспринимается большинством советских филологов. Можно, конечно, спорить о том, называть ли это особой филологической наукой, или особой областью филологической науки, или, наконец, особым направлением в филологии. Окончательную формулировку можно будет отнести к тому времени, когда новое научное направление в процессе своего дальнейшего развития вполне самоопределится и утвердится усилиями коллективной мысли. Но бесспорной остается выдвинутая и всесторонне аргументированная В. В. Виноградовым идея о необходимости подвергнуть тщательному изучению тот аспект художественной литературы, в котором по самой своей природе предмет литературоведения скрещивается с предметом лингвистики.

---

<sup>7</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 3—4.

Наше литературоведение ныне признает неотложную важность глубокого и всестороннего изучения художественной стилистики, но достижения в этой области пока еще остаются более чем скромными. В этих условиях совершенно очевидна актуальность и плодотворность проектируемого В. В. Виноградовым нового филологического ответвления, берущего под особое наблюдение ту область, которая пока служила пунктом размежевания лингвистов и литературоведов, а должна стать пунктом их тесного взаимодействия. В своих позднейших книгах В. В. Виноградов продемонстрировал как принципы, так и результаты исследований в этом новом научном направлении; он ищет и находит пути постижения того единства содержания и формы художественного произведения, которое осуществляется, «материализуется» в самом стиле писателя. Все это приобретает особое значение в связи с назревшей потребностью в более глубокой разработке проблем теории и истории реализма, в уяснении «новизны стилистического синтеза идеологических и речевых элементов в структуре реалистического произведения».<sup>8</sup>

В острых дискуссиях о реализме, которые велись литературоведами в последнее время, В. В. Виноградов занял свою вполне определенную позицию. С наибольшей полнотой свое понимание проблемы реализма ученый развил в книге «О языке художественной литературы», вызвавшей среди литературоведов горячие и плодотворные споры. В. В. Виноградов всесторонне обосновывает мысль о том, что развитие реализма находится в зависимости от истории развития литературного языка и от закономерностей развития стилей самой художественной литературы и что недооценка или забвение этой зависимости наносит серьезный ущерб нашим представлениям о сущности реализма, его генезисе, формировании и эволюции. Развиваемая В. В. Виноградовым концепция направлена против схематического и одностороннего понимания реализма как только общественно-идеологического направления, в котором все другие признаки, кроме идеологического, представляются как бы прибавочными или необязательными и для которого будто бы не специфичны особые художественно-стилистические формы выражения. «Понятно, — говорит автор, — что реализм как общая категория искусства связан с развитием общества, с развитием наций, со всем развитием передовой культуры, прогрессивных социальных идей. Но реализм как художественный метод той или иной сферы искусства не может быть сведен к одним „воззрениям“».<sup>9</sup>

Преодоление одностороннего, упрощенного социологического подхода, оставляющего в забвении специфику реализма как искусства, достигается, по мысли В. В. Виноградова, глубокой на-

<sup>8</sup> Там же, стр. 493.

<sup>9</sup> Там же, стр. 441—442.

учной разработкой малоисследованного «вопроса о генезисе тех художественно-стилистических форм и приемов, которые объединяются в системе реализма, и об их качественном преобразовании в процессе такого функционального объединения».<sup>10</sup> Сам автор не только ставит эту сложную задачу, но и намечает пути и способы исследования художественной специфики реализма в его различных конкретно-исторических проявлениях и модификациях.

В новейшем лингво-литературоведческом цикле работ В. В. Виноградова находит своеобразное преломление общая тенденция всей современной науки. Выражается эта тенденция в убыстрении дифференциации наук, в появлении все новых и новых дисциплин; средостения между науками становятся все более тонкими, гибкими, подвижными; переходы от одной науки к другой укрупняются; возникают стыки, «срашивания» в таких пунктах, которые еще совсем недавно не предполагались. Как и все другие науки, наука о литературе все более усложняется. Ее задачи растут по объему и по сложности. Поэтому дифференциация проблематики — выделение различных аспектов, а соответственно и способов исследования — становится все более необходимой предпосылкой новых теоретических обобщений, более совершенного синтеза. Членение вопросов, подлежащих изучению, не порывающее с пониманием их единства, является одним из необходимых условий дальнейшего развития филологических наук. Труды академика В. В. Виноградова, на наш взгляд, являются весьма перспективными в том именно смысле, что в них всего ярче выражается назревшее стремление к внутренней дифференциации филологических наук, к объективно мотивированному расчленению сложных единств ради их более глубокого научного освоения.

В этом отношении, может быть, наиболее примечательна книга «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». Развивая свое учение о понятиях, обозначенных в заглавии книги, как о самостоятельных филологических дисциплинах, автор определяет предмет, объем и внутреннее содержание каждой из них, устанавливает их взаимоотношения. Соответственно комплексу научных исследований, подлежащих ведению каждой отдельной дисциплины, В. В. Виноградов разработывает исходные научные принципы и методику анализа, впервые вводимые автором в научный оборот, а также сложный и тонкий терминологический аппарат. Во всем этом проявилась горячая заинтересованность академика В. В. Виноградова в том, чтобы придать филологическим исследованиям характер точного знания. По справедливому замечанию академика Н. И. Конрада, рассматриваемые работы В. В. Виноградова «вызваны общей потребностью нашей

---

<sup>10</sup> Там же, стр. 457.

науки: необходимостью уточнения теоретических основ многих областей науки о литературе».<sup>11</sup> Излишне доказывать, насколько это своевременно и важно для литературоведения, которое все еще не преодолело равнодушия к проблемам логики научного исследования, страдает избыточной «словесностью», склонностью к «беллетризации» научных определений.

Предлагаемый В. В. Виноградовым путь развития филологических дисциплин принципиально отличается от тех направлений современной буржуазной науки (К. Фосслер, Л. Шпитцер, В. Кайзер, Р. Якобсон и др.), которые рассматривают язык и стиль как понятия субъективно-психологические, не имеющие корней в общественных условиях эпохи. Эти направления опровергаются в трудах В. В. Виноградова прежде всего всем богатством оригинальных позитивных решений, выводов и обобщений, а также и прямой научной полемикой с субъективизмом, эмпиризмом, дилетантизмом, догматизмом в науке, с формалистической трактовкой природы словесно-художественного искусства.

Конкретные наблюдения и анализы, теоретические обобщения и построения В. В. Виноградова по таким проблемам, как язык художественной литературы, теория стилей, принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения, стилистика, теория поэтической речи, поэтика, сюжет и стиль, имеют большое теоретико-познавательное, методологическое и практическое значение. Они перспективны, не говоря уже о лингвистике, для теории и истории литературы, для методологии и методики литературоведения; велико их значение для современной критики и для правильного научного освещения текущего литературного процесса.

Отметим, наконец, что В. В. Виноградов, как ученый с «двойным» зрением — зрением лингвиста и литературоведа, — проявил себя первоклассным мастером филологического анализа. В своих трудах он дал образцы глубокого проникновения в «микромир» художественного произведения. Именно этого недостает подавляющей части наших литературоведческих работ. Наиболее уязвимым местом в них все еще остается исследование явлений художественного стиля. Литературоведческий разбор произведения у нас далеко не всегда отличается от того разбора, который мог бы сделать, например, историк, социолог или публицист. В связи с этим обстоятельством исследовательский опыт В. В. Виноградова в области художественной стилистики и поэтики, его принципы, методика и мастерство анализа приобретают особо важное значение.

Многочисленные работы, посвященные В. В. Виноградовым изучению литературы как словесного искусства, — это не только

---

<sup>11</sup> Н. И. Конрад. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи. В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. М., 1965, стр. 412.

выдающийся факт, но и фактор развития нашего литературоведения. Они ценны не только непосредственно в них заключенным результатом, не только сами по себе, но и теми многосторонними последствиями, которые из них вытекают для современной филологической науки. Они привлекали и будут привлекать к себе пристальное внимание научной общественности, оказывали и будут оказывать активное содействие дальнейшему развитию нашей филологической и, в частности, литературоведческой мысли.

В. И. Еремина

## ОБРАЗНОЕ СРАВНЕНИЕ В НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ

Под термином «сравнение» часто объединяют совершенно разные представления. В отличие от лингвистического сравнение народной лирики может быть названо образным, а не метафорическим, так как образ — понятие более широкое, чем метафора, и далеко не все образные сравнения имеют метафорическую основу.

Лирика экономит средства выражения, отсюда в народной песне незначительно количество такой описательной, «прозаической» категории стиля, как образное сравнение. Однако, чем меньше сравнений и чем большую тематическую устойчивость они проявляют, тем важнее проследить, с какими внутренними причинами связано их появление в народной песне.

Анализ внутренней структуры образных сравнений позволит определить специфические особенности этой стилистической категории и тем самым наметить еще одно звено в общей системе образности народной лирики.

По структуре образные сравнения делятся на два типа. В первом — сопоставление проводится не по основному признаку, как иногда в метафоре, а по целостному представлению. Второй тип образных сравнений осуществляет связь представлений по действию.

В сравнении слова сохраняют свое номинативное значение. Этим сравнение отличается от метафоры. Следовало бы ожидать прямого (в отличие от метафоры) способа отражения мира. Но этого не происходит. Значение сравнения «всплывает не прямо через слово, — но из отражения одного предмета в другом».<sup>1</sup>

Это своеобразное отражение мира сравнениями народной лирической песни и предстоит выяснить.

---

<sup>1</sup> П. В. Палневский. Внутренняя структура образа. Теория литературы, т. I, 1962, стр. 76.

Наиболее распространенные сравнения народной лирики — союзные, полные, — типа «лицом бела, как бел снег».

Во поле цветы, цветы аленькие.  
Нельзя цветику сорвать, нельзя аленького.  
Красна девица душа уродилась хороша:  
Лицом бела. как снег, щеки алы, аки цвет.

Соб., т. 5, № 412.

Приведенные сравнения считаются полными потому, что они включают в себя одновременно и предмет сравнения — лицо, щеки, и образ — снег, цвет, и признак — белый, алый. Но если «белый» — постоянный признак снега и объем понятия сужается до данного признака, выделяя его как основной, то во втором случае «алый» — лишь один из многих, никак не постоянный признак. Случайность признака в данной песне снимается мотивировкой первых двух строк: «Во поле цветы, цветы аленькие. Нельзя цветику сорвать, нельзя аленького». Эти строки, как будто не связанные со следующим за ними описанием портрета, не случайны, как все не случайно в хорошем варианте песни. Форма мотивировки может видоизменяться: «Щеки алы — в саду аленький цветок» (Соб., т. 4, № 177). В последнем примере образ сравнения сам себя объясняет.

Итак, в рассмотренных сравнениях был выделен доминирующий признак сопоставления, данный, впрочем, прямо в необразной части сравнения. Но если бы эффект сравнения состоял только в констатации определенного признака, то по функции поэтическое сравнение совпало бы с эпитетом или логическим определением. Сравнение же создает новый признак, новизна которого заключается в подчеркивании нюансов признака и в одновременном выделении сопутствующих основному признаку представлений. Дополнительные ассоциации, вносимые сравнением, могут присутствовать в большей или меньшей степени (в данном случае они незначительны), что зависит от формы сравнения<sup>2</sup> и каждого данного контекста. Чтобы выяснить последнее положение, сопоставим две тематически эквивалентные

---

<sup>2</sup> Вопрос о том, можно ли рассматривать положительный психологический параллелизм как форму образного сравнения, должен быть дифференцирован, так как зависит от поставленной цели исследования. С точки зрения исторического развития поэтической образности психологический параллелизм далеко предшествует рождению образного сравнения, а значит, никак не может быть его формой.

Но та или иная категория рождается на определенном этапе развития художественного мышления, живет параллельно с другими и в конце концов становится часто условной формой выражения мысли. Истоки стилистической категории постепенно забываются — в силу вступает традиция образования. И на этом этапе уже от конкретного поэтического задания зависит выбор формы выражения сравнения — явной (грамматическая форма) или скрытой (психологический параллелизм).



конструкции — союзную и бессоюзную: «лицом бела, как снег» и «лицо — белый снег». В первом случае логическое ударение переносится на «образ» сравнения и подчеркивается степень белизны (то есть признака), во втором — основной акцент сделан на «предмете» сравнения. Главным теперь оказывается передать ощущение от лица (его свежесть, чистоту и белизну). Сопутствующие представления в последнем случае более значительны и ошутимы.

Образные сравнения представляют собой не просто бесстрастную констатацию признака, а передают также любование, желание воссоздать то чувство красоты, которое владеет в данный момент человеком.

Анализ песни, с которой было начато рассмотрение союзной формы сравнения, остался незаконченным.

Красна девица душа уродилась хороша:  
Лицом бела, как снег, щеки алы, аки цвет,  
Черны брови в соболя, ясны очи в сокола,  
Походка павиная, речь лебединая.

Соб., т. 5, № 412.

Структура сравнения («черны брови в соболя») по-прежнему служит для усиления не только одного признака. Однако объем понятия несколько более широкий, чем в предыдущих сравнениях. Аналогично построенная вторая конструкция («ясны очи в сокола») близка к лингвистической, так как «предмет» сравнения (очи) совмещен с «образом» [(у девицы) ясны очи, (как ясны очи) у сокола].

Если теперь посмотреть целиком все художественное описание портрета, то заметим переход от полного сравнения к эпитетам (походка павиная, речь лебединая). Переход этот осуществлен постепенно через вторую форму сравнения с предлогом, которая расширила объем образа и, стало быть, подготовила почву для перехода к эпитетам: «походка павиная» — красивая, важная, гордая... Эпитет основан на сравнении, потому и ощущается его непосредственная близость с союзной формой сравнения.

Более сложный для объяснения пример образного сравнения дает песня:

Воля милым девушкам,  
Воля в поле и везде.  
Красуйтесь, голубушки,  
Даколь воля есть.  
.....  
Дорогая наша волюшка,  
Как лазоревый цветок.  
Кто сорвет ее, осмелится,  
В саду аленький цветок.

ИРЛИ, колл. 216,  
п. 2, № 334.

Почему воля сопоставляется с цветком? Только ли по признаку красоты осуществляется связь представлений (краси́тель → дорогая, прекрасная воля → прекрасный (лазоре́вый) цвето́к)? Показанная цепь ассоциаций весьма существенна в соединении представлений, но она вторична. Главное, на чем строится образ — (воля в поле → цвето́к → срывать). Таким образом, последовательная, логически осуществленная связь двухпланова. Иносказательный план символичен в народной лирической песне — сорвать цвето́к (волю) значит взять замуж.

Это иносказание раскрывается в следующей песне:

А еще я — то ли была молоденька.  
Как крапива-то жгучая.  
Как ведь жгучая я была, колючая,  
Во чистом-то поле выросла.  
Как ведь эту ли травиночку  
Никто не сорвет, не сомнет.  
А меня ли красную девушку,  
Никто замуж не возьмет.

ИРЛИ, колл. 5,  
п. 6, № 79.

Сопоставление может быть потенциальным, непосредственно, явно не выраженным. Это видно на примере следующей песни:

Исповысушу жену  
Суше травки ковылька,  
Суше желтого песка. . .

Соб., т. 3, № 441.

Подразумеваемые сравнения «исповысушу жену, как суха трава», «исповысушу жену, как сух песок» сами себя отрицают: «суше травки ковылька», «суше желтого песка». Таким образом, каждое данное отрицание отрицает свое подразумеваемое; кроме того, второе, где признак, по которому идет сопоставление, проявляется сильнее, отрицает первое.

Само сравнение не дается прямо, но тем не менее дважды внутренне отрицается, и это отрицание усиливает основное сравнение.

Все рассмотренные поэтические сравнения строились путем такого объединения предметов или явлений, которое давало возможность выделить определяющий данный предмет или явление признак. Однако признак сопоставления является главным, но не единственным. И новый признак, создаваемый сравнением, возникает именно за счет дополнительных ассоциаций, которые вызываются целостностью представления, заключенного в «образе» сравнения.

Сравнение, таким образом (и в этом его отличие от эпитета), есть определение предмета не с помощью единичных понятий, а через единые представления о предмете.

До сих пор приведенные примеры давали возможность говорить лишь о неполной целостности представления, так как со-

пряжение «предмета» и «образа» сравнения строилось на выделении чаще опосредованном, но иногда и прямом, основного признака сопоставления, при большем или меньшем отвлечении сопутствующих признаков.

Однако, целый ряд образных сравнений вообще не допускает акцентирования главных и неглавных признаков.

Отличие рассмотренных ранее форм сравнения от конструкций, основанных на сопоставлениях, исключающих выделение доминирующих признаков, во многом связано с их различными синтаксическими функциями в предложении.

Сравнения, о которых говорилось ранее, представляли собой конструкцию — член предложения, выражающий лишь определенное понятие. Сейчас перейдем к анализу сравнений в форме полных или неполных придаточных предложений (с опущенным сказуемым или подлежащим), обладающих сказуемостью, по терминологии А. М. Пешковского, — иными словами соответствующих определенной вполне законченной мысли. Такие конструкции вызывают в нашем сознании образ, параллельный тому, о чем говорилось в главном предложении.

Лежит душа девица, плачет, что река льется,  
Плачет, что река льется, что волны бьются.

Песня 1790 г., Соб.,  
т. 5, № 628.

Внутреннее сопоставление глаголов «плачет» и «льется» проводится по признаку текучести. «Плачет, как река (льется)» — по признаку безостановочного движения, слез роняет так много, как обильна водой река. Далее следует одновременное развитие предмета сравнения (плачет), являющееся отправным моментом для создания нового предмета сравнения (слезы) и части образа сравнения (река), которые в свою очередь дают новый образ — (волны). Новый предмет сравнения и новый образ создают новое сравнение: «слезы, как волны бьются». Здесь уже аналогия по действию. Об этом будет сказано дальше.

Таким образом, сравнение идет уже не по доминирующему признаку, а по ряду признаков, заключенных в данном представлении. Этому способствует и расширение «образа» сравнения за счет глагола: «как река льется» (ср. «как снег»).

В приведенных сравнительных конструкциях предметные и образные планы связаны тематически. Второе сравнение, как было показано, самостоятельной нагрузки не несет, оно является лишь конкретизирующим следствием первого.

Ко второй группе образных сравнений относятся сравнения, в которых связь представлений осуществляется по действию, т. е. «образ» сравнения повторяет элемент (действие) «предмета» сравнения. В этом типе сравнений дается сопоставление движений человеческой жизни с жизнью животных и растений.

Дождусь, молоденька, поры-время,  
Сама ко милому загуляю,  
Как белая рыба по Дунаю,  
Как сиз селезень по заречью,  
Серый-то заяц по залесью,  
Бел горностаи в чистом поле.

Соб., т. 5, № 399.

В песне даются равноценные в смысловом отношении параллели. В каждом из четырех «образных» планов сравнения сопоставление осуществляется по лексически однородному действию. «Предметный» план («ко милому загуляю») лишен указательного слова «так» (загуляю так, как...), тем самым логическое ударение переносится на глагол и сравнительное значение усиливается. Сравнения, замедляющие основное движение темы, даются для большей убедительности, для оправдания собственного поведения; чем больше звеньев перечисления, тем нагляднее, неопровержимее доказуемое. Уточнение места действия (по Дунаю, по заречью...) распространяет и конкретизирует образ с той же целью.

Сравнение может иметь в основе метафору-действие. В таком случае, как правило, сопоставление по действию дается не прямо, а оно является скрытым.

Сохнет по девушке дружок,  
Тоненький осиновый листочек.

Соб., т. 2, № 184.

Вторая строка раскрывает метафору, тяготеющую к сравнению, — «сохнет дружок», которая возникла из сопоставления с растительным миром (сохнет — лишается жизненных соков). Метафора мотивируется сравнением с осиновым листом. Это — мотивировка-намеки, так как глагол «сохнет» не повторяется, нет и сравнительного союза.

Аналогичный, но более сложный случай:

На лужку цвели три цветика.  
Алы цветики алеются,  
За Машенькой женишки вьются.  
Вьются, вьются они, сватаются.

Соб., т. 2, № 201.

«Женишки вьются» — метафора с той же реальной исторической основой, как и в предыдущей песне. Но мотивировка еще более далекий и опосредованный намеки. «Алы цветики алеются» (красуются) иносказательно говорит о любящих, в данном случае о женихах. Важно, что само иносказание через цветок не случайно, оно бросает мостик к глаголу «вьются». Здесь не следует искать реалии: алое вьющееся растение, тем более что

«алый цветок» далеко не всегда в народной песне соответствует своему номинативному значению.

Связь цветка с глаголом «виться» проясняется и из следующих песен:

Да уж вы станете вьюнки свивать,  
Уж вы свейте да вьюнок мне,  
Вы пойдите на Дунай-реку,  
Уж вы бросьте вьюнки в реку.  
Все вьюнки уплыли, — один мой утонул,  
Все дружки пришли, — один мой не пришел.

ИРЛИ, колл. 2,  
п. 4, № 74.

Все сказанное с дополнительным учетом аналогии действия способствовало превращению метафоры-сравнения в символ: виться — ухаживать, «хороводить», свататься. Первоначальная форма: женихи вьются, красуются, как алеются, вьются цветы. Подобные примеры, сокращаясь, теряя форму сравнения, становились символами.

Итак, все ли сравнения народной лирики имеют своими истоками метафору? Ответ на этот вопрос зависит прежде всего от постановки проблемы. С одной стороны, очевидно, что лишь очень ограниченная группа образных сравнений имела прямое отношение к метафоре, т. е. только у немногих сравнений метафорическая основа была явной. Большая же часть названных сравнений — позднего происхождения — образована по традиции, когда сходство признаков, способов движения и прочее лежит в основе связей представлений. С другой стороны, когда речь идет о рождении категории сравнения, то в силу целого ряда обстоятельств можно говорить, что она возникла на основе метафоры, так как нужны были длительные предварительные стадии развития художественной мысли (тождество духовного и природного, затем разрушение этого единства, закрепление разделения сознания в формах метафоры и т. д.),<sup>3</sup> чтобы оформленная прагматическая конструкция сравнения показала одно из завершений этого единого процесса.

Только после того, как структура образного сравнения рассмотрена, можно поставить вопрос о внутреннем соотношении метафоры и сравнения. Речь пойдет о соотносительности категорий метафоры и образного сравнения, а не о возведении каждого частного случая поэтического сравнения к своей праоснове.

Пытаясь определить историческое место образного сравнения в общей системе развития тропов, нужно строго различать в ней место поэтического сравнения и сравнения языкового.

Сравнение одного с другим и тем самым выяснение сходства и различия явлений — один из первичных двигателей познава-

<sup>3</sup> Подробно об этом в моей статье «Об основных этапах развития метафоры в народной лирике» (Русская литература, № 1, 1967).

тельного процесса древнего человека. Языковое сравнение явилось основой словесного образа и появилось гораздо раньше не только метафоры, но и всех других более древних форм поэтической стилистики, которые являются формами художественного освоения действительности.

Образное сравнение исторически позднее метафоры, так как в нем разделенность сознания уже оформлена грамматической конструкцией, а грамматическая конструкция способна оформлять лишь завершение какого-либо психологического процесса. Метафора исторически предшествует поэтическому сравнению, вот почему она не может быть названа «сокращенным сравнением», как это чаще всего делается.<sup>4</sup> Скорее, если уже определять сравнение через метафору, то нужно сказать наоборот: образное сравнение — синтаксически развитая метафора.

Последнее определение подчеркивает не столько сходство, сколько различие метафоры и сравнения, которое заключается в способе сближения представлений. Это основное различие вызывает и изменение в образном сравнении главных для метафоры тенденций. Метафора тяготеет к сравнению только в том случае, когда она покоится на логическом внутреннем сопоставлении, если главное в ней объективное. Потому-то так легко сравниваются метафоры вещественные и совсем не объясняются сравнением метафоры, для связи представлений которых характерен лирический произвол. Общим для метафоры и сравнения является внутреннее сопоставление, но скрытое в метафоре оно становится явным в сравнении.<sup>5</sup> Конкретизация поэтического сравнения не является такой разнообразной и такой важной, как в метафорическом эпитете. В образном сравнении, осуществленном по целостному представлению, основным признаком сопоставления будет явным, хотя он и не всегда прямо назван. В этом отношении образное сравнение сближается с метафорическим эпитетом. Но в отличие от большинства метафорических эпитетов, где принцип конкретизации проявляется в том, что признак дается наглядно,<sup>6</sup> в сравнении конкретизация, как правило, осуществляется и путем преувеличения, и этим образное сравнение ближе к метафоре. Всеобщий для метафоры принцип отвлечения сводится образным сравнением почти совсем на нет. Лишь в незначительной степени он проявляется в сравнительных конструкциях, в которых сопоставление проводится при возможности выделения доминирующего признака. Нарушение принципа отвлечения в метафоре ре-

<sup>4</sup> Начиная с Квинтилиана, впервые определившего метафору как «укороченное сравнение», это определение метафоры вошло в широкое употребление.

<sup>5</sup> Также и метафорический эпитет делает подразумеваемый в метафоре признак наглядным.

<sup>6</sup> Идеализирующий эпитет составляет исключение из общего правила, так как содержит момент преувеличения.

лизовало ее. Образное сравнение и есть своеобразная реализованная метафора, где все точки поставлены на «и», где образ прояснен настолько, что отвлечение сплошь и рядом вообще невозможно.

Ю. И. Юдин

## КРИТИКА БЫЛИННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ СИНТАКСИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ БЫЛИННОЙ СТРОКИ

Характерной особенностью синтаксиса словесно-музыкальной фразы героической былины, в записях и публикации фиксируемой в виде отдельной строки поэтического текста, выступает своеобразное положение в ней глагола-сказуемого. В динамическом повествовании и прямой речи он занимает в строке начальное или конечное, т. е. наиболее музыкально и логически ударное место.<sup>1</sup> Не соблюдается эта закономерность лишь в статических описаниях, которые, впрочем, играют незначительную стилиобразующую роль, бывают лаконичны и встречаются в текстах очень редко. Обилие выделяемых интонационно глаголов-сказуемых, значительное преобладание глагольных строк над безглагольными, бессказуемостными придает былинному повествованию напряженный и стремительный динамический характер.<sup>2</sup> Но эта напряженность и стремительность сдерживаются изобразительным, описательным элементом, выраженным неглагольной лексикой, находящейся по соседству с глаголами и в тех же самых строках, в которых на глаголе-сказуемом сосредоточено основное смысловое и логическое ударение. Живописное богатство и разнообразие достигаются в былине, как известно, использованием таких поэтических средств и приемов, как обилие характерных по содержанию эпитетов; уменьшительно-ласкательных или, наоборот, пренебрежительно-бранных форм; реже — употреблением сравнений, в том числе отрицательных; стремлением к повышению удельного веса слова и повторением с этой целью одного и того же предлога не только перед группой слов, к которой он относится, но и перед каждым словом этой группы в отдельности; усилением веса и значения слова за счет его повторения и т. д.<sup>3</sup> Результа-

<sup>1</sup> В. В. Коргузалов. Структура сказительской речи в русском эпосе. Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, в. X, М.—Л., 1966, стр. 187.

<sup>2</sup> На эту же сторону былевого стиля указывалось неоднократно. См., например: А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924, стр. 88—89; А. М. Астахова. Былинный эпос. Поэтические особенности. В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Т. II, кн. I. М.—Л., 1955, стр. 187.

<sup>3</sup> В последние годы язык былин наиболее обстоятельно рассматривался в работах: В. Я. Пропп. Язык былин как средство художественной изо-

том соединения динамического и описательного начала в одной строке является особый характер былинного стиля: страстного и одновременно сдержанного, напряженного и неторопливого, стремительного и вместе с тем не упускающего возможности яркого и зрительно отчетливого живописания лиц, предметов, деталей.<sup>4</sup>

Случаи закономерного отступления от постановки глагола в начальное или конечное место строки немногочисленны. Чаще всего эти отступления встречаются, когда в последующей строке повторяется глагол предыдущей. Такой повторяющийся глагол может занимать срединное положение в строке. То же самое относится и к глаголам, близким по своему лексическому значению. В редких случаях глагол-сказуемое отстоит от начала и конца былинной строки также, когда певцу важно бывает не действие само по себе, указывающее в этих случаях чаще всего на простое передвижение, перестановку, а то, как, в каких обстоятельствах и кем оно совершается. Необходимо при этом отметить, что в начале строки глаголу часто предшествуют безударные междометия, частицы, местоимения: а, ай, да, как, а ведь, кабы, он, он же, да что, только, тут и т. д.<sup>5</sup>

Указанный характер былинной строки может быть основанием критики эпического текста с точки зрения стилистической выдержанности его, принадлежности к исконному эпическому репертуару и того, поется ли данный текст или приближается к прозаическому пересказу и в какой мере.

Изредка даже в полноценных и талантливых вариантах встречается нехарактерная для былинного стиля постановка глагола-сказуемого в середину строки, отзывающаяся диссонансом на фоне звучания других строк. Так, например, в былине о Василии Буслаевиче и новгородцах в варианте из сборника Кириши Данилова попадают прозаически звучащие строки:

Россылал те ярлыки со слугой своей  
На те вулицы широкия  
И на те частые переулочки.  
*В то же время поставил Васька чан среди двора,*  
Наливал чан полон зелена вина,  
Опускал он чару в полтора ведра.<sup>6</sup>

бразительности. Уч. зап. ЛГУ, № 174, серия филол. наук, в. 20, 1954, стр. 375—403; А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.—Л., 1963.

<sup>4</sup> Ср. характеристику былевого стиля, данную Б. Н. Путиловым в его работе «Русский былинный эпос» (в кн.: Былины. Л., 1957. Библиотека поэта. Большая серия, стр. 22).

<sup>5</sup> Более подробная характеристика отмеченных особенностей стиля динамического повествования и прямой речи героических былин дана в статье: Ю. И. Юдин. Особенности повествовательно-драматического стиля русских героических былин. Вестник ЛГУ, № 8, история, язык, литература, в. 2, апрель 1967, стр. 87—96.

<sup>6</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, № 10.



То же в былинах о поездке и смерти Василия Буслаевича и об Алеше Поповиче и Тугарине в вариантах этого сборника:

*На другой день служил обедни с молебнами  
Про удалых добрых молодцов,  
Что с молоду бито, много граблено.  
И ко святой святыни приложился он.  
И в Ердани-реке искупался.<sup>7</sup>*

Или:

*Несут Тугарина Змеевича  
На той доске красна золота  
Двенадцать могучих богатырей.  
Сажали в место большое,  
И подле ево сидела княгиня Апраксевна.<sup>8</sup>*

В песнях Кирши Данилова, с другой стороны, довольно часто встречаются случаи стилистически оправданного расположения глагола-сказуемого в середине строки, свойство, не могущее не привлечь внимания к их языковой природе:

*А и на небе просветя светел месяц,  
А в Киеве родился могуч богатырь.<sup>9</sup>*

*Стал себе Вольх он дружину прибирать,  
Дружину прибирал в три годы.<sup>10</sup>*

Безусловно, изучение этих закономерностей возможно только после проведения статистических подсчетов частоты подобных случаев сравнительно со средними общеэпическими показателями стилистических отклонений по известным былинным публикациям и записям.

Нарушения синтаксиса былинной строки встречаются и в других сборниках. Прозаически звучит, например, следующая строка из былины, пропетой П. Н. Рыбникову замечательным певцом А. П. Сорокиным:

*Он как стал да призадумался:  
От силушки отъехать не хочется  
И на силушку прикуинуться не с чим.  
Не взята приправа богатырская.<sup>11</sup>*

А. Ф. Гильфердинг, между прочим, пишет об А. П. Сорокине: «Сорокин поет весьма приятным голосом и складною, мерною речью былины, несмотря на то, что вовсе не соблюдает в них размера. Он пробовал когда-то распевать в виде былин и сказки, которые рассказываются „словами“ (т. е. прозаической речью), но это, как он говорил, ему не удавалось».<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, № 19.

<sup>8</sup> Там же, № 20.

<sup>9</sup> Там же, № 6.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. II. Изд. 2. М., 1910, № 127.

<sup>12</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т. I. Изд. 4. М.—Л., 1949, стр. 623.

Сходная характеристика певца повторяется и в статье А. Ф. Гильфердинга «Олонецкая губерния и ее народные рапсоды»: «Сорокин составляет единственное в своем роде явление. Все прочие сказители всегда утверждали, что то, что рассказывается словами, никоим образом не может быть пето стихом».<sup>13</sup>

Эти и подобные им редкие и случайные примеры перебива обычного звучания былинного песенного повествования могут и должны быть привлечены к текстологическому анализу всей песни в целом.

Еще более показательное отступление от стилистической эпической закономерности в отношении соединения динамического элемента, выраженного глаголом, с элементом описательным, изобразительным. Подобные нарушения легко и непосредственно воспринимаются читателем и слушателем как нарушение правильной эпической речи.

Остановимся на одном примере. К былине об Илье Муромце, пропетою П. Н. Рыбникову Т. Романовым (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II, № 139), редакцией второго издания сборника сделано следующее примечание: «Первые 30 строк этой былины, очевидно, не пелись, а были переданы в рассказе: стих в них совершенно отсутствует».<sup>14</sup> Если мы рассмотрим эту, по мнению редакции — прозаическую, часть былины строка за строкой, то убедимся в том, что отступление от закономерностей названной эпической конструкции приводит к разрушению былинного стиля.

Первая строка текста звучит следующим образом:

Сидел Илья Муромец в селе Карачарове 30 лет.

Подобное сосредоточение в одной строке двух обстоятельств (места и времени) при отсутствии определений-эпитетов в пении едва ли возможно. По-видимому, при соблюдении стилистической нормы былинной речи эта строка могла бы распастись на две или три, например, следующим образом:

1)... в... селе... Карачарове... (с соответствующими эпитетами, частицами, повторением предлога);

2) ... сидел... Илья Муромец... (с эпитетами к имени; междометиями, частицами в начале строки и т. п.);

3) ... сидел (повторение глагола предыдущей строки)... 30 лет (с соответствующими эпитетами или упоминанием дополнительно еще трех лет).

Третья и четвертая строки текста:

И когда ходил господь Иисус Христос  
По земле по матери с апостолами.

<sup>13</sup> Там же, стр. 53.

<sup>14</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II, стр. 292.

Во второй из этих строк мы могли бы ожидать повторения глагола — сказуемого «ходил» (после «по земле», например). Относительно первой строки можно указать на нехарактерность для эпоса придаточных временных предложений, вводимых союзом «когда».

Пятая, шестая и седьмая строки текста:

И приходит он в село Карачарово  
К Илье Муромцу под окошечко,  
И попросил напитокя.

Третья из них в пении совершенно невысказана: в ней не говорится о том, кто попросил напитокя и как это сделал.

Строка

Не могу напоить вас: не имею ни рук, ни ног

была бы в пении разбита на несколько.

Строки четырнадцатая и пятнадцатая:

И встал Илья Муромец на ноги,  
И поднес им ядову квасу.

Вторая из этих строк звучит явно прозаически. В ней не поется, как поднес Илья квасу и какого, т. е. не хватает обстоятельственных и определительных членов.

Следующая строка:

Истинный Христос крестом оградил чашу.

В подлинно эпическом звучании сказуемое «оградил» скорее всего оказалось бы на первом месте строки, или в конце ее могло бы стоять «оградил крестом» в качестве неразрывного словосочетания типа: «крест кладет», «бьет челом», «поклоны ведет». Возможно, вся строка была бы разбита с добавлением эпитетов и частиц.

Строки восемнадцатая и девятнадцатая:

Илья Муромец и выкушал,  
Господь и спрашивает.

В этих строках, помимо сказочного союза «и», наблюдается также сказочная насыщенность динамического повествования глагольными членами без стремления к эпической уравновешенности его изобразительным, описательным элементом.<sup>15</sup>

Подобную же прозаизацию эпической речи встречаем мы и в последующих 11 строках разбираемого отрывка. После 30-й

---

<sup>15</sup> Подробнее об отличии былинного динамического повествования от сказочного см.: Ю. И. Юдин. Особенности повествовательно-драматического стиля русских героических былин, стр. 92---93.

строки стиль повествования резко меняется, становится типично былинным.

Критика эпического песенного текста с точки зрения синтаксических закономерностей в построении былинной строки может существенно дополнить содержательный анализ песни. Часто она вообще бывает необходима как предпосылка изучения ее сюжета. Но оценить каждый отдельный случай нарушения стилистической эпической нормы в полной мере в отношении к языку целого текста окажется возможным, вероятно, только после статистического обследования синтаксической структуры былинной строки. Здесь же перед нами встанет множество новых вопросов, далеко выходящих за пределы изучения былинной глагольной конструкции, включающей в себя описательный, изобразительный элемент эпических песен. Необходимо будет учесть и характер музыкального исполнения былин, законы былинной импровизации, а, возможно, также и время записи и жанровую разновидность эпической песни.

М. Ф. М у р ь я н о в

### „СИНИЕ МОЛНИИ“

Знаменитые *синие молнии* «Слова о полку Игореве» отнюдь не относятся к незамеченному в памятнике; над истолкованием этого поэтического образа трудились многие комментаторы.<sup>1</sup> В итоге редактор последнего издания «Слова» придерживается взгляда, что эпитет не следует понимать в его современном значении, поскольку семантика прилагательного *синий* сегодня отличается от древнерусского периода, когда она была ближе к значению *сияющий, яркий*.<sup>2</sup> После этого В. П. Адрианова-Перетц отметила, что определение *синий* в памятниках не соединяется со словом *молния*, а скорее напоминает о блеске сабель,<sup>3</sup> и присоединилась к мнению о хроматической неопределенности древнерусского понятия *синий*, аргументируя тюркским (половецким) языковым материалом.<sup>4</sup> И, наконец, А. М. Панченко вернулся к мысли о вероятности порчи текста при переписывании первоначального *слинии* с выносным *л*, не исключая, впрочем, возмож-

<sup>1</sup> А. А. Потебня. Слово о полку Игореве. Харьков, 1914, стр. 45—46.

<sup>2</sup> Слово о полку Игореве. Под ред. В. И. Стеллецкого. М., 1965, стр. 137. — О развитии русской системы цветовых обозначений см.: G. Herne. Die slavischen Farbenbezeichnungen. Uppsala, 1954.

<sup>3</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Фразеология и лексика «Слова». В сб.: Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла, М., 1966, стр. 54.

<sup>4</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Слово о полку Игореве и памятники русской литературы XI—XIII вв. Л., 1968, стр. 89.

ности того, что молнии «Слова» были синими в нашем понимании этого прилагательного, или даже черными.<sup>5</sup>

Таким образом, прогресс в истолковании этого места текста минимален, если только он вообще существует. Ведь по правилам текстологии чтение синии, подтверждаемое наличием этого же поэтического образа в Кирилло-Белозерском списке «Задонщины»<sup>6</sup> и в сербском эпосе,<sup>7</sup> не должно вызывать предположений о выносном л. Нет нужды и в тюркских примерах на изолированные прилагательные, когда упускается из виду более уместная индоевропейская параллель ко всему словосочетанию: немецкое *Vlaufeuer* (буквально: синий огонь) *молния*, *blitzblau* *синий как молния*,<sup>8</sup> что дает безошибочную возможность убедиться, что синие молнии древнерусской поэзии были хроматически именно синими или голубыми (две соседние области спектра!), в противном случае этот языковой параллелизм не мог бы иметь места.<sup>9</sup> В свое время некий критик высмеял Ф. И. Буслаева за высказанное им соображение о параллелизме в фольклоре: «синими бичами в одной прусской сказке гроза бьет дьявола и синее пламя в клятвах почиталось божественным».<sup>10</sup> В этой немецкой сказке при наступлении грозы дьявол говорит: «Ну, мне пора убраться, а то приближается тот, который с синим бичом» (*Nun ist's Zeit, daß ich mich fortpacke, denn da kommt der mit der blauen Peitsche*<sup>11</sup>). По французскому поверью, молнию держат на небе за две нитки — белую и синюю.<sup>12</sup> В германском суеверии синий цвет считается роковым, эквивалентом чумы и смерти; колдуны и ведьмы носят синие одежды.<sup>13</sup>

Всегда будет ощущаться незаконченность доказательств, пока словесные выкладки о физическом феномене не будут подкреплены зримым физическим фактом, т. е. пока мы не увидим цвет молнии не только таким, каков он есть в природе, но и в живописном воспроизведении, выполненном средневековым художни-

<sup>5</sup> А. М. Панченко. О цвете в древней литературе восточных и южных славян. Труды ОДРЛ ИРЛИ АН СССР, т. 23, Л., 1968, стр. 4.

<sup>6</sup> О. В. Творогов. «Слово» и «Задонщина». В сб.: Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла, М., 1966, стр. 308.

<sup>7</sup> П. Я. Черных. Очерк русской исторической лексикологии. М., 1956, стр. 90.

<sup>8</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von H. Bächtold-Stäubli. 1. Bd. Berlin—Leipzig, 1927, Sp. 1367.

<sup>9</sup> Исконное родство немецкого *blau* с латинским *flavus* *золотой, оранжевый, желтый* здесь не имеет значения; уже в древневерхнемецком языке эта семантическая связь была утрачена: *Althochdeutsches Wörterbuch*, hg. von E. Karg-Gasterstädt und Th. Frings. 16. Lfg. Berlin, 1964, Sp. 1176.

<sup>10</sup> Цит. по: Ф. М. Головенченко. Слово о полку Игореве. Историко-литературный и библиографический очерк. М., 1955, стр. 110.

<sup>11</sup> R. Reusch. *Sagen des Preußischen Samlandes*. Königsberg, 1863, S. 95.

<sup>12</sup> P. Sébillot. *Folk-Lore de France*, t. 1. Paris, 1904, p. 106.

<sup>13</sup> *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, hg. von R. Beidl. Stuttgart, 1955. S. 95.

ком, с поправкой на неизбежное старение красок, которое за семь веков приводит к заметному изменению колорита: например, доказано, что в древнерусских фресках розовое стало в наше время серым, а киноварно-красное — коричневым.<sup>14</sup>

В фресковом ансамбле новгородской загородной княжеской церкви Спаса Преображения на Нередицком холме, построенной в 1198 г. и расписанной в течение следующего лета,<sup>15</sup> было одно изображение странного вида, обойденное вниманием всех комментаторов этой всемирно известной росписи. Фреска помещалась в юго-западном углу притвора, как крайняя на южной стене, несколько выше уровня глаз зрителя, и представляла собой вертикальный прямоугольник с арочным завершением, сплошь закрашенный черной краской, за исключением вписанного посредине светло-желтого лика в нимбе. На фоне черного полукруга арки имелась надпись *пламенное оружие*.

Это состояние фрески зафиксировано репродукцией альбома, изданного Русским музеем в 1925 г.<sup>16</sup> В дальнейшем, вероятнее всего, при консервации остатков фресковой росписи, уцелевших при разрушении церкви во время Отечественной войны, непонятность смысла этой фрески обернулась неожиданным исходом. Щетка реставратора, не управляемая мыслью искусствоведа, приобрела самостоятельное движение — и сняла слой черной краски, от которой сейчас осталось несколько малозаметных пятен. Открылись написанные уверенными взмахами кисти коричневые — первоначально киноварно-красные — крылья, а вместе с ними прояснился и смысл надписи — библейского выражения, ускользнувшего от внимания И. И. Срезневского.<sup>17</sup> Бог, изгнав Адама из рая, «сътвори херувимь и пламенно оружие обращающиеся (варианты: пламенное оружие обращающееся) хранити поуть древа жизни».<sup>18</sup> Этот образ стража рая сродни крылатым химерам у входов в ассиро-вавилонские храмы, воздвигнутые задолго до составления Ветхого завета. В хеттском пантеоне имелся бог ворот — Апулуна.<sup>19</sup> Нередицкая фреска изображает врата рая и стоящего в них вооруженного многокрылого херувима, в момент, когда история человечества, начавшаяся с сотворения Адама, пришла к эсхатологическому финалу —

<sup>14</sup> В. В. Филатов. К истории техники стеной живописи в России. В сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, стр. 70.

<sup>15</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, стр. 44.

<sup>16</sup> В. К. Мясоедов, Н. П. Сычев. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 25, 30, табл. 76.

<sup>17</sup> И. И. Срезневский. Материалы для древнерусского языка, т. 2. СПб., 1902, стр. 952.

<sup>18</sup> Книга Бытия пророка Моисея в древнеславянском переводе. Под ред. А. В. Михайлова. Вып. 1. Варшава, 1900, стр. 21.

<sup>19</sup> В. Замаровский. Тайны хеттов. М., 1968, стр. 286.

апостол Петр ведет на западной стене притвора в направлении к вратам рая группу оправданных на Страшном суде (эта часть композиции не сохранилась, но хорошо видна на репродукции в альбоме Русского музея).

*Пламенное оружие* упоминается и в древнерусской литургике. В служебной минее 1095 г. на 6 сентября, день Михаила архангела (память чудесе в Хонехъ), к Михаилу обращены следующие молитвословия:

«Яко велия слава твоя и чинъ страшнь, пламеное бо държа въ роуче ороужие, присно предъ личьмь божиемь слоужиши неуклонно. . .

«Видение твое многосветло и естъство пламяно, одежда твоя мълъния и обличье златосиянно, многосветлая звездо великаго света».<sup>20</sup>

Что же такое *пламенное оружие* и как его можно изобразить средствами живописи? Прежде всего отметим, что в греческом оригинале древнерусского перевода Бытия *пламенное оружие* выражается как *φλογίγη ρομφαία*, при этом *ρομφαία* (древнееврейское *hegeb*), неясная по этимологии,<sup>21</sup> имеет конкретный смысл, это не оружие вообще, а меч. Библейская археология располагает данными о нескольких разновидностях мечей. Возможно, книга Бытия имеет в виду бронзовый парадный меч с кривым изломанным контуром, отдаленно напоминающим контур крыла летучей мыши,<sup>22</sup> которая по-гречески тоже называется *ρομφαία*.

В Палатинской капелле Палермо (около 1160 г.) и в соборе г. Монреале (после 1183 г.) херувим перед райскими вратами держит в руке меч.<sup>23</sup> Это — одно возможное решение задачи. Однако при нем остается недостигнутой основная цель, страж рая оказывается вооруженным, как мы бы сейчас сказали, холодным оружием. Его противоположности, оружия огнестрельного, еще не существовало, и свойство пламенности ассоциировалось только с молнией, традиционным оружием мифологических божеств. Ср. Второзаконие 32, 41: *поострю якоже молнию мечь мой* (слова бога Израиля).

В миниатюре греческого Венского Генезиса VI в. *пламенное оружие* представляет собой два взаимно перпендикулярных колеса с общим центром, объятые дрожащим оранжевым пламенем и

<sup>20</sup> И. В. Ягич. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. СПб., 1886, стр. 049—050.

<sup>21</sup> H. Frisk. Griechisches etymologisches Wörterbuch. 17. Lfg. Heidelberg, 1966, S. 662.

<sup>22</sup> W. Corswant. Dictionnaire d'archéologie biblique. Neuchâtel — Paris, 1956, pp. 128—130.

<sup>23</sup> Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hg. von K. Wessel. 1. Lfg. Stuttgart, 1963, Sp. 48.

дымом.<sup>24</sup> Это — второе возможное решение, подсказанное, по мнению издателя, атрибутом херувимов в ветхозаветном видении Иезекииля I, 15—16, где «казалось, будто колесо находилось в колесе».<sup>25</sup> Сомнительность этого способа изображения тоже очевидна, между колесами и мечом нет ничего общего, даже если пытаться представить себе, что меч вращается маховым движением руки.

Нередицкий фрескист не пошел ни по одному из этих путей и закрасил фреску иссиня-черным цветом. «В качестве черных красок использовали толченый еловый уголь, который давал с известью синеватый оттенок».<sup>26</sup> Он превосходно совпадает с невозможными синими молниями древнерусской литературы.

Здесь мыслимо только одно объяснение. Неяркая палитра земляных красок живописца, скупо освещаемый угол притвора, куда изредка попадает через северное окошко луч света с хмурого новгородского неба — сочетание этих условий делало натуралистическое воспроизведение цвета молнии неосуществимым. Фрескист выполнил свою колористическую задачу неожиданным и смелым приемом — он воспроизвел не ослепительный свет, а результат ослепления. Взглянув на молнию и зажмурив глаза, мы видим долго не исчезающий темный зигзаг. Точно так же «после продолжительного смотрения на Солнце нас долго сопровождает отпечаток солнечного диска на сетчатке: взглянув на белую стену, мы видим на ней темный цветной диск».<sup>27</sup>

Такой же иссиня-черной краской проведены косые линии под фреской херувима на западной грани столпа диаконника Спаса-Нередицы (эта частично сохранившаяся фреска в альбоме Русского музея не зарегистрирована и нигде не публиковалась) и в некоторых других местах нередицкой росписи. Такие же косые полосы покрывают раму врат рая на мозаике собора св. Марии на острове Торчелло в венецианской лагуне (вторая половина XII в.), где была потребность показать, что стоящий внутри херувим вооружен не только копьем.<sup>28</sup> Очень возможно, что в обоих случаях черные косые линии являются символами молний, и если наше предположение верно, то многие орнаментальные украшения такого типа, сохранившиеся в древнерусской живописи и иногда называемые надуманным тер-

<sup>24</sup> Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert, Cod. Vindob. theol. graec. 31, hg., von H. Gestinger. Wien, 1931. Bl. 1 verso.

<sup>25</sup> Ibid. Textband. Wien, 1931, S. 72.

<sup>26</sup> Е. В. Филатов. К истории техники стеной живописи в России. В сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. стр. 66.

<sup>27</sup> С. В. Вавилов. Глаз и солнце. М.—Л., 1950, стр. 99—100.

<sup>28</sup> G. Lorenzetti. Torcello. Venezia, 1939, p. 57.



мином *мраморировка*, имели значение покрытого молниями неба. В частности, такие линии есть в новгородском Софийском соборе в росписи 1050—1052 гг. под фресками Константина и Елены,<sup>29</sup> где они имеют зеленый цвет, который в древней Руси, как и у многих других народов, не всегда отличали от синего.<sup>30</sup> Из этого может следовать далеко идущий вывод — для средневекового человека, находящегося внутри храма, фрески священной истории мыслились парящими на фоне расчерченного молниями неба, что вполне согласуется со значением храма как частицы неба среди земной юдоли.

Итак, индоевропейские языковые параллели и наблюдение над колористическим приемом изображения молнии — *пламенного оружия* в Спасе-Нередице показали, что текстологическая исправность *синих молний* «Слова о полку Игореве» находится вне подозрений и их следует понимать как молнии ослепительные, от которых темнеет в глазах. Поэтический образ предельной силы!

В. П. Адрианова-Перетц

### ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ

В современном русском литературном языке прочно закрепилось метафорическое выражение «полет ума, мысли». Это выражение в обычной прозаической речи уже почти утратило образность, но в речи поэтической может служить основой широко развитой метафоры. Двигаясь к истокам русской литературы и литературного языка, мы доходим до того первоисточника, от которого началось это метафорическое изображение способностей ума, мысли преодолевать время и пространство.

Христианское учение о мироздании в целом, опирающееся на библейскую легенду о сотворении мира, с особым вниманием углубилось в рассуждения о «естестве человеческом». Византийские «отцы церкви», а вслед за ними Иоанн экзарх болгарский дали сводку сведений о строении человеческого тела и о способностях его «души» — «ума, разума, смысла, мыслей, памяти». «Шестоднев» Иоанна экзарха<sup>1</sup> был принесен уже в XI в. среди других

<sup>29</sup> В. Г. Брюсова. К истории Софийского собора Новгорода. Фрески Мартирьевской паперти. В сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, стр. 108, 115.

<sup>30</sup> А. Е. Ферсман. Очерки по истории камня, т. 1. М., 1954, стр. 216—217.

<sup>1</sup> Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским, по хараейному списку Московской Синодальной библиотеки. ЧОИДР, М., 1879, кн. 3. (Далес — Шестоднев).

византийских и славянских сочинений на Русь, спешно прибывавшую к христианской культуре. И среди статей скопированного в 1073 г. с болгарского оригинала «Изборника Святослава»<sup>2</sup> были слова «о естестве человеческом».

Рассказу о способностях человеческого ума в Шестодневе предпослана «притча», которая повествует о необыкновенной красоте и роскоши «княжа двора» — их не может описать «смерд и нищ человек». Так же, как этот «княж двор», прекрасен и мир, который человек познает «умом бесплотным». Прекрасны небо и земля, но всего чудеснее ум, мысль человека: «чюде се и не домышлю себе, в коль мале теле толика мысль висока, обидуци в су землю и выше небес възидуци. Где ли ест привезан ум ть? Како ли изиду ис тела, проидет кровыина собие, проидет воздух и облакы минет, солнца и месеца и все поясы и звезды, етир же и вси небеса и том часе паку в телесе своем обрещет? Кыма крилома възлете, кымь ли путем прилете — не могу исследити» (л. 192 и об.).

Сам человек, стоя на молитве, может наблюдать, «како ти се въземлет ум выше небес и акы боголепная та места виде... Да како убо ум сьи, душа в бреньнем сем телесе се привезанъи, храм над собою имее покров и над тем паку въздух и етеръ и небеса вса, и тамо мыслию възидеши к богу невидимуему? Како ли ти сквозе храм пролета ум и всю ту высьоть и небеса скорее мъжняи очнааго прилетев, тамо бысть?»

Итак, ум, мысль покидает свою телесную оболочку, проходит «сквозе храм», где человек молится, и уносится в космическое пространство, а оттуда к «богу невидимуему». Все это происходит «разумичными действоу и силами съмысленные своео душе и разумичьные», и этим человек отличается от животных, которые лишены души и «съмысла» (л. 199). Значение ума Шестоднев образно представляет таким определением: «тело бо воин ест, а ум кнез и цесарь». Душу, ум надо беречь «житием славным»: «мыслию пари с присносущиими разумьными действоу» (л. 212).

Уму «акы своему владыце и цесарю» служат все «естества» человека: зрение, слух, обоняние, осязание; именно поэтому «ини от пръввых философ око душевное ум прозваше» (л. 217 об.). Но ум, мысль сильнее зрения: «луны убо не мозем очима мерит, нъ мыслию, яже велми паче очесу истиньнейши ест на истинное изобретение» (л. 148). Однако Шестоднев ставит предел способностям ума: «убогый человек» не должен пытаться «мерит мысльми божию силу», бог «вышнии е моео мысли и не доидет мои ум его» (л. 155 об.).

---

<sup>2</sup> Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 г. СПб., 1880. (Далее — Изборник Святослава 1073 г.).

Основанное на достижениях античной науки и приспособленное к христианскому учению представление о способностях человеческого ума было воспринято византийской учительной литературой. Так, в «слове Нусьскааго от оглашения», через Изборник Святослава 1073 г. ставшем известным русскому читателю, «власть» мысли изображается так же, как в Шестодневе: «Душа же мыслными ошьсти на вьсе по власти простирается, в вьсе простирается здание и до небесе достигеть, и в глубинах ходить, и по широте уселения объходить, и в подзьемныя многопытствомь ходить, многашьды же и небесных чудес в домышлении бываеть, никако же отяжьчаюшти бременьмь телеснымь» (л. 17). Человек может даже, «мыслию же разделив», познать неразделимо объединенные в Христе божественное и человеческое «естество» (л. 15).

В том же Изборнике Святослава 1073 г. русский читатель нашел «слово» «Немесия епискупа Емеськаго о ешьстве человечьсте», где перечислено все, что может познать ум человеческий: он «пучины бо минуеть и небеса проходить мыслью, звездная пошьствия и расстояния и меры размышляеть, землю делаеть, и море зверьское и китовьское преобиди, всяко художьство и хытрьость управляеть» (л. 134 об.). Кратко напомнило об этом и толкование Златоустом псалма 45: «Ум человекьск вьскоре бо объходить вьсу землю, небесная же и подзьемная, нъ не сущтиемь, тьчью же умьную мыслью» (л. 132).

На этом конкретном представлении о способности ума выходить из человека построен образ пьяницы в «слове Иоанна Златоуста о крепости и о разуме, где лежит в человеке», которое читаем в Измарагде начала XVI в. собрания Троицкой лавры № 203. В полном соответствии с учением Шестоднева, «слово» сообщает: «... ум в человеце пребываеть в главном врьсе, межи мозгомь и теменем, зане царь ешь телу всему и самой души... Да егда же запиватися начнет человек который, питие же в чрево идеть, а вьня его во главу, тогда ум смрада вьни злое не трьпя, избегнет вьн и не вьспятится на место свое, доколе не истерезвет запойчивый. Аще ли не начнет изходити из него смрад пианьственный, к тому добрый ум не вьзратится, нъ злый вселится в того место».<sup>3</sup>

В этих описаниях, конкретизирующих ум, мысль как нечто, способное отделиться от человека и перемещаться на любое расстояние и по земле, и в космическом пространстве, употребляются глаголы, выражающие движение: мысль «обидущи землю», «възидущи» выше неба, «проидет» воздух, «минет» облака, солнце и месяц; ум «пролета», «възлете», «прилетев». Из всех этих глаголов чаще всего стали употребляться разные варианты

---

<sup>3</sup> Изд.: А. Архангельский. Творения отцов церкви в древнерусской письменности. IV. Казань, 1890, стр. 44. (Далее — А. Архангельский).

слова «лететь»: «прилететь», «пролететь», «взлететь». Для определения движения мысли к небу и к «богу невидимому» употреблялись глаголы «взйти», «взвестись». Представление о полете мысли вызвало по ассоциации образ летающей птицы, и автор Шестоднева готов наделить мысль крылами: «Кыма крилома възлете, кымь ли путем прилете — не могу исследити». Отсюда в Шестодневе и сочетание — «мыслию пари». Так начали закрепляться в языке образы летящей, как бы крылатой мысли, возносящейся «в высоту». Шестоднев напомнил и о других сопоставлениях способностей ума, мысли: «древние философы» называли ум «око душевное». В византийской учительной литературе появился и образ «умные уши» (Изборник 1076 г., л. 8 об.). В учительной, житийной и гимнографической византийско-славянской литературе, известной в русских списках с XI в. и бытовавшей в течение всего феодального периода, найдем и точные повторения этих метафор, и варианты, созданные по их типу.

В «словах» Климента Словенского на праздники и в честь святых образ летящей мысли повторяется не раз: в «слове на воскресение» автор призывает «горе възлетати умьмь»; Макарий Римский в изображении «слова о житьи» «бе бо ун телом, а умом стар и высок мыслию, летаи мыслию под небесем яко орел». В поучении Кирилла Философа читаем совет: «полетай мыслию своею акы орел по въздуху».<sup>4</sup> Поучение Иоанна Златоуста о том, как следует вести себя в храме (Златоструй по списку XVI в. собрания Соловецкого монастыря № 182), укоряет молящегося: «... преклоните колене, но мысль вьне летааше, тело утръ, а душа вне, тело глаголааше (молитвы), а душа почиташе прикупы...».<sup>5</sup> В том же поучении Златоуста в редакции Измарагда этот укор молящемуся читается так: «мысль твоя вне летает»<sup>6</sup> или вариант: «мысль твоя вне парить».<sup>7</sup>

Не менее часто в той же литературе возникает образ крыльев, уносящих ум, мысль человека «в высоту». Иногда этот образ дается в форме сравнения. Пчела приводит изречение «Нила»: «Яко же птенець крьильнымь летаниемь по въздуху высоко парит, тако же и благочестивый мужь от земнаго к небесному молитвою предложиться».<sup>8</sup> Вариант этого выражения по другому списку Пчелы приводит Срезневский: «Того ради крила дана суть пти-

<sup>4</sup> Цит. по книге: Акад. Володимир Перетц. Слово о полку Игоревім. У Кніві, 1926, стр. 138.

<sup>5</sup> Цит. по книге: А. Архангельский, стр. 172.

<sup>6</sup> Измарагд. Изд. Московской старообрядческой книгопечатни. М., 1912, стр. 6 (по рукописи XVI в. собрания Румянцевского музея; далее — Измарагд).

<sup>7</sup> И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. II, СПб., 1895, столб. 216 (по тексту Златоструя; далее — Срезневский).

<sup>8</sup> В. Семенов. Древняя русская Пчела по пергаменному списку. СПб., 1893, стр. 145 (далее — Пчела).

цам, да прелетать (сеть), а того ради мысль человеком да убежат греха» (т. II, стлб. 1659). В Пчеле же именем «Златоуста» надписано изречение: «... не стою в низъце глаголе сем, но прелетаю крилом разумным» (стр. 99—100). Грек митрополит Никифор в послании Владимиру Мономаху, написанном по-гречески и переведенном на русский язык, писал: «По божией благодати ум твой быстро летает» (Срезневский III, стлб. 1212).

Ум, мысль имеют «очи» (душа, сердце также имеют очи), «уши», «нозе». «Очи» мысли это прежде всего память человека, что Пчела разъясняет словами Плутарха: «Тело убо токмо впереди очима украсися, а назади слепо есть. Мысль же и прежде бывшее памятью видить» (стр. 19). Изборник 1076 г. поучает: входя в храм, «буди... очи имея в земли, умьней же в небеси» (л. 8); «съсмотря бываемых с верою телесными очима и душевными» (л. 55 об.); «Отъвращаяся ласкавьць льстивых словес, яко и вранов, искалають бо очи умьней» (л. 25); «послушаим разумными ушима и поразумеим силу и поучение святых книг» (л. 3 об.). В Измарагде: «отверзи ми уши и очи сердечнии» (л. 1); власть ослепляет «очи смыслены» (л. 25 об.). В Трефологии (по списку Синодального собрания № 895 1260 г.) в службе пророку Илии читаем: «Възвысил еси, колене приклонив, ума превъзвышене очи».<sup>9</sup> В «Житии Власия» (по сборнику Троицкой лавры XIV в.): «на землю колене преклонив телесней, горе же к небесному отцю... въздвиг сердечней неусыпнущи очи» (Буслаев, стлб. 431). Более сложный образ в «Златой цепи» (по списку Троицкого собрания XIV в.): «нозе тихо ступающа, а умней скоро текущи к вратом небесным; уши укланяи от зла слышания, умными же воину прилегая к шюмению святым книгам» (Буслаев, стлб. 482).

По аналогии с этими постоянными образами, наделяющими ум, мысль, сердце и душу «крилами», «очами», «ушами», возникают близкие словосочетания. В «слове о пророце Симеоне» (по сборнику Троицкого собрания XIV в.) читаем: «Ту Симеон поновися быстры, быстрым желенья крилом акы ветром подъемлем, ваяя Иосифа и девицу в церковь» (Буслаев, стлб. 435). У Златоуста появляется образ «зубы духовные», когда он обличает «обидящих убогия»: «вы не насыщаетеся, едуще убогия, а аз не насыщаюся, уедаю вас зубы духовными» (Пчела, стр. 211). В языке гимнографии применяется образ «крил» к бесстрастию святого: в службе Григорию святой прославляется за то, что он «ум чист възблостав, страстное усъпии многовълнльное море и бестрастными прелете пречистыми крилома».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ф. Буслаев. Историческая христоматия церковно-славянского и древнерусского языков. М., 1861, стлб. 72. (Далее — Буслаев).

<sup>10</sup> И. В. Ягич. Служебныя Миней сентябрь, октябрь и ноябрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. СПб. 1880, ноябрь, стр. 441.

Переводная литература напоминала русскому читателю учение Шестоднева, наделившего ум эпитетами «князь, цесарь, владыка». Пчела, ссылаясь на Клеитарха, приводит изречение о силе ума: «Цесарь ума венцем не приищеть, ум бо цесарствует» (стр. 104). Измарагд в «слове о славе мира сего» учит: «яко князь во граде, тако и ум владеет душою и телом» (ч. 2, л. 25 об.).

В русской литературе рано усвоена была эта метафорическая стилистика, связанная с представлением об уме, мысли, душе человека. Кирилл Туровский в притче «о белоризце» повторяет традиционное определение ума: «Царь же есть ум, обладааи всем телом».<sup>11</sup> Способность ума преодолевать пространство, как бы уходить далеко от человека выражается у Кирилла Туровского также в традиционных образах; в той же притче читаем совет: «Вперите си разумней криле и възлетим от губящаго ны греха» (Еремин, XII, стр. 354); «Взидем ныне и мы, братье, мыслено в Сионскую горницу» («слово по пасце» — Еремин, XIII, стр. 417); «Поидем же и мы ныне, братие, на гору Елеонскую умом и узрим мыслено вся преславная створивъшаяся на ней» («Слово на възнесение» — Еремин, XV, стр. 341). Итак ум, мысль может видеть, слышать: «Ныне же... ослыпосте умом и о своей храмлюще претыкаетесь неправде» («Притча о расслабленном», — Еремин, XV, стр. 334) — так своеобразно преломились в стилистике Кирилла Туровского традиционные образы «очи», «нозе» ума. Вместо обычного «уши» ума в «Слове на собор святых отец» находим «слухы»: «Тем приклоните ума вашего слухы» (Еремин, XV, стр. 344). «Слово в субботу сыропустную память творим святых отецъ» — русское произведение, относимое исследователями<sup>12</sup> к домонгольскому времени, ставит слушателям в пример подвиги «святых отецъ», которые «въперивъше духовней криле, възлетеша и наследиша райская врата».

Светская литература уже в XII в. стала применять эту метафорическую фразеологию и за пределами религиозной тематики. «Слово» и «Моление» Даниила Заточника во всех обработках сохраняет образ: «Бых мыслию паря, аки орел по воздуху».<sup>13</sup> В редакции XIII в. по типу этого традиционного образа создан другой с противоположным значением: «ползая мыслию яко змия по камению» (Даниил Заточник, стр. 72). Автор «Поучения Кирилла Философа» по спискам XVI и XVII вв., почти буквально

<sup>11</sup> И. П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРЛ, т. XII, 1956, стр. 348. (Далее — Еремин, т. XIII, 1957; т. XV, 1958).

<sup>12</sup> Н. К. Никольский. О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. СПб., 1892, стр. 221.

<sup>13</sup> Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII в. и их переделкам. Л., 1932, стр. 22, 55, 78. (Далее — Даниил Заточник).

повторяющий отдельные выражения Даниила Заточника, вернул этому образу более привычную для учительной литературы форму: «Полетая мыслию своею, акы орел по воздуху».<sup>14</sup>

С глаголами, выражающими движение, соединяет представления об уме и мысли и автор Слова о полку Игореве: «растекашется мыслию по древу», «летая умом под облакы», «Не мыслию ти прелетети издалеча», «храбрая мысль носит ваю ум на дело». Согласно с словоупотреблением Шестоднева, «Слово» рассказывает, что Игорь перед бегством «мыслию поля мерит».<sup>15</sup>

Можно наблюдать как в сознании отдельных книжников менялось отношение к образу «умные очи». Академический список Новгородской первой летописи середины XV в. (и его копия середины XVIII в. — Толстовский список) в рассказе 1380 г. о начале Куликовской битвы сообщает, что великий князь Димитрий с братом Владимиром, «изрядив полкы», «възрев на небо умныма очима», а писец Комиссионного списка, относящегося также к середине XV в., пишет «умилныма очима».<sup>16</sup>

В XVIII в., когда в высоком стиле оды космические картины Шестоднева и связанная с ними фразеология нашли поэтическое отражение и у Ломоносова и особенно в оде «Бог» Державина («Но жизнь я ощущаю, Несытым некаким летаю Всегда пареньем в высоты», «Измерить океан глубокий, Сочесть пески, лучи планет Хотя и мог бы ум высокий, — Тебе числа и меры нет!»<sup>17</sup> и т. д.), эта фразеология становится и объектом пародий Сумарокова и Дмитриева. Наиболее исчерпывающе риторические космические картины полета мысли высмеяны Сумароковым в «Оде вздорной III»: <sup>18</sup> «Род смертных, Пиндара высока Стремится подражать мой дух. От запада и от востока Лечу на север и на юг И громогласно восклицаю, луне и солнцу проникаю, Взлетаю до предельных звезд, В одну минуту восхищаюсь, В одну минуту возвращаюсь До самых преисподних мест».

Лирика и поэмы Пушкина узаконили поэтические варианты образа полета ума, мысли: «Я помню столь же милый взгляд И красоту еще земную, Все думы сердца к ней летят» (Бахчисарайский фонтан); «На крыльях вымысла носимый, Ум улетал за край родной» (Эпиграмма к поэме «Руслан и Людмила»);<sup>19</sup> «Зла-

<sup>14</sup> Цит. по статье: В. Н. Перетц. Академическое издание Моления Даниила Заточника. ГОДРА, т. I, 1934, стр. 346.

<sup>15</sup> Текст цит. по изданию: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», в. I, М.—Л., 1965, стр. 15, 21, 24.

<sup>16</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под редакцией и с предисловием А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, стр. 376.

<sup>17</sup> Г. Державин. Стихотворения. 1935. (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 97, 99.

<sup>18</sup> Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX в.). 2-е изд. Л., 1960. (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 102

<sup>19</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. IV, М.—Л., 1949, стр. 192, 101.

той предел! любимый край Эльвины, К тебе летят желания мои!» («Кто видел край...» 1821 г.); «Я пил — и думаю сердечной Во дни минувшие летал» («Друзьям», 1822 г.); «Я к вам лечу воспомянать» («Из письма к Я. Н. Толстому», 1822 г.); «Но и в дали, в краю чужом Я буду мыслю всегдашней Бродить Тригорского кругом» (П. А. О\*\*\*\* 1825 г.). Есть у Пушкина и «крылатое вдохновенье» («К Овидию», 1821).<sup>20</sup>

Как видим, образы полета ума, мысли надолго пережили религиозную веру в конкретное отделение мысли от человека, уносящейся даже «выше небес» и снова возвращающейся в свою телесную оболочку. Словесное выражение этой веры дало толчок к образованию метафор, в простейшей форме применяемых во всех стилях литературного языка, а в поэзии открывающих простор для создания сложных метафорических картин.

И в наши дни в повести Б. Горбатова мы найдем давно знакомый образ: «Опять туда, туда (в Донбасс) тянулась душа моя, туда летели и думы мои и сердце».

А поэт Николай Грибачев на образе души, уносящейся далеко, строит одно из стихотворений цикла «Во мне и во вне»:

О господи! В твоей вселенной, Когда б она была твоя,  
Так много всяких наслоений Небытия и бытия,  
Так много всяческих соблазнов Уму на этой целине —  
От радуги До звездной плазмы, До поцелуев при луне.  
И вот, телесной оболочкой Как бы совсем не дорожа,  
По ней в числе различных прочих Пустилась в путь моя душа  
Пошла с упорством окаянным, В распространенный впад  
искус.  
По небесам, по океанам, По джунглям и пустыням чувств.  
И я с ней маюсь, маюсь, маюсь, Все сутки сквозь  
все дни в году,  
И в бездны века обрываюсь, И до звезды пешком иду...<sup>21</sup>

А. А. Морозов

## МЕТАФОРА И АЛЛЕГОРИЯ У СТЕФАНА ЯВОРСКОГО

Метафора и аллегория принадлежат к числу излюбленных художественно-риторических средств Стефана Яворского и входят в общую систему его стиля, представляющего собой один из вариантов литературного барокко петровского времени.

Метафора и аллегория в барокко резко отличны по своему характеру и роли, которую они выполняют в более поздних сти-

<sup>20</sup> Там же, т. II, стр. 49, 100, 113, 254, 64.

<sup>21</sup> Сборник «День поэзии 1962 г.», М., 1962, стр. 92.



лях, где они служат для выражения индивидуально-поэтического восприятия мира и отношения к нему поэта.<sup>1</sup> Барочная метафора, особенно в жанрах, связанных со схоластической традицией, как например, церковная проповедь, была подчинена требованиям риторики и разработанным в ней правилам «изобретения» идей. При этом почти неизменным условием образования метафоры было следование принципу «остроумия» — неожиданного сочетания («сопряжения») достаточно отдаленных друг от друга идей и взаимно чуждых по своей среде и стилистической окраске слов, образов и представлений, что в целом было проявлением барочного концептизма. Ярким представителем его и был Ст. Яворский. Все метафорическое Ст. Яворский называет «мысленное» или «словесное». Это — образы и представления, существующие как нечто умопостигаемое, соотнесенное с предметом по далеким и часто не вещественным признакам. «Мысленный наш орел, царь Петр Алексеевич, не зажмуренными очами смотрит... на солнце предвечное Христа... и на солнце и на луну полную благодати пресвятую деву Марию», — восклицает он в «Слове благодарственном о взятии шведского града глаголемого Выборг», 1710 г. Мотив солнца разрабатывается Яворским по отношению к богу, но сопрягается с личностью Петра I, который не только «в солнце положи селение свое, всю надежду свою, все царствование свое и оружие свое победоносное полагает в Господе и Богородице», но и сам становится посредником солнца и «лучами благодати и помощи божией тьму шведскую демонскую прогоняет и побеждает».<sup>2</sup>

Метафора у Ст. Яворского входит в систему аффективно-патетического стиля русского придворно-церковного барокко, сложившегося во второй половине XVII в. Но в то время как у Симеона Полоцкого преобладает декоративная метафорика, словесное «узорочье», метафора Ст. Яворского еще более абстрагирована, умозрительна и спекулятивна. Если Симеона Полоцкого привлекала эмоционально-живописная характеристика предмета, которая часто и служила источником дальнейшей метафоризации, то Ст. Яворского интересуют прежде всего смысловые возможности слова, лишенные непосредственной вещественности. Он никогда не изображает предмета, а как бы извлекает из него эссенции. Метафоры Ст. Яворского взаимодействуют друг с другом. Большую роль играют привычные ассоциации и представления, приобретающие новое необычное значение. Метафоры различного стиливого плана и уровня интерферируют, накладываются и на-

---

<sup>1</sup> M. Windfuhr. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966.

<sup>2</sup> Проповеди блаженных памяти Стефана Яворского..., ч. 3, М., 1805, стр. 255. — Дальнейшие ссылки на все три части (М., 1804—1805) даны в тексте.

плывають одна на другую. Возникает своеобразное метафорическое поле.

Метафора служит Яворскому для раскрытия некоей учительной истины. При всей причудливости построения она подчинена наперед заданному тематическому основанию. Яворский выстраивает метафорические цепочки, в которых метафоры образуются путем нескончаемых сближений и переосмыслений отдельных «речений», чаще всего заимствованных из Библии, из которых извлекается метафорический смысл. Яворский мало помышляет о том значении, в каком оно употреблено в источнике. Он создает новый динамический контекст, в котором одно и то же слово меняет свое значение в каком-то непрерывном круговращении.

В «Слове в неделю Фомины» (на текст из евангелия от Иоанна: «Показа им руце и нозе и ребра своя») «язвы христовы» превращаются в символ искупления. Напоминая о «четырех реках райских», Яворский называет тело Христа раем и «сосудом духовным», исполненным «благодати и истины». Но чтобы излить эту благодать в «сосуде», надлежит сделать «скважины», которые и есть «язвы христовы». Они же «пять притворов» «врачебной купели», к коей притекают «немогущи души». «Се имате пяточисленныя дражайшия аптеки», — восклицает проповедник. Они же и неисчерпаемая «сокровищница» милости. В язвах Христа «обретохом сокровище, на обогащение нищеты нашае, на куплю царствия небеснаго». Они подобны дырам в мешке, из которого сыпется благодать — «аще бы некий богатый пришел к нищим и вынял мешок полный денег, а оный мешок пятью дирами, сам из себе сыплет деньги». Но «скважины» могут быть и расселины в скалах. Змея ищет «тесного прохода» в них, чтобы сбросить старую кожу. Так и «ветхий человек» обретает в «скважинах» тела Христова тесный путь ко спасению вечному. Но в таких «скважинах», каменных пещерах, можно обрести «прибежище и сокровение» от «бед и напастей», ибо сказано в Писании «Камень прибежище зайцем»: «Нападут ловцы на бедного зайца, выпустят псов гонящих, которые уже отверстым горанием бедное животное гонят и хотят поглотити. Прибегнет бедный заец со страхом и трепетом под камень какой великой, либо в расселину каменную впадет». Также поступают и птицы, которые ищут в расселинах спасения «от ястребов хищных». Так поступает и «отвсюду гонима и ловима словесная птица» — душа человеческая. Проповедь заканчивается эффектным восклицанием: «О непобедимые грады, прибежища, дражайшие язвы Христовы! Сохраните императора нашего и весь дом его от враг видимых и невидимых» (ч. 1, стр. 36—59).

В «Слове на Пятидесятницу» (на текст «Примите дух свят») Яворский «обретает» в Писании семь образов «сошествия» св. духа, сообразно различным социальным группам. На царя — в образе голубя. И следуя тексту «крил твоих покрыши мя», вос-

сылает моление: «Херувиме превосходящий, параклите, голубиными своими крилами покрывай, соблюдай и защищай киота нашего российского». Но этот же образ отождествляется с «голубицей», несущей «сучец масличный» — в «корабль Ноя нашего Российского» — т. е. весть о мире. К царице и царевнам «св. Дух» является в образе «осенения» — метафоризированного солнечного зонтика, ибо «обычно есть женскому полу, в сия наипаче времена, при жарах солнечных имети осенения, или якоже вы их нарицаете солнечники для прохлады», — галантно поясняет проповедник. «Се убо имут солнечник благопотребный, сень презрядную, не только от жаров солнечных, но и от всякого зла осеняющую и сохраняющую». Третий образ «сошество» наречен «божественным вином», не тем, «его же мы употребляем», а «вышестественным», «благодатным, напаяющим всякую тварь ко оживлению». Следует перечисление свойств вина с последующей метафоризацией: «Буде иной в трезвости боязлив, а как вина гораздо напнется, тогда он смелый, что лев» — «Духом святым вино дерзновение раждает», а посему «от моего усердия желаю в сицевом образе вина, восприяти духа святого нашим князем, бояром и всему Синклиту». «Сошество» в образе ветра Яворский призывает «на корабли наши и флот морской», ибо «ветер кораблем вождь и наставник». В образе «огня» св. дух нисходит «на всю нашу армию». «Чин духовный» воспримет его в образе «дуновения христова», которое знаменует отпущение грехов, — очистительную власть, дарованную апостолам согласно тексту «Дуну на них», что изъясняется обыденным сравнением: «Ведаете, егда кто хочет например сести на лавке, и видит на ней много пыли и нечистот, в первых сдувает и тем дуновением очищает себе седалище, а потом сядет. Се имате тайну дуновения христова!» Крестьянам и всем простым людям «св. Дух» является в образе воды, «в трудах прохлаждающей и жажду утоляющей». «Кому еще не досталось, к чину последнему примеситесь», — предусмотрительно заключает свое слово проповедник (ч. 1, 167—174).

В проповедях Яворского ветхозаветные и евангельские образы переплетаются с «героическими деяниями» античной древности и современными событиями русской политической и военной истории. Языческие боги, привлекаемые в христианскую проповедь, теряли свое первоначальное мифологическое содержание, приобретали отвлеченно-метафорическое значение и превращались в условно-аллегорические фигуры. Они персонифицировали то или иное качество или переносились на какое-либо историческое лицо. Так стал возможен «Христианский Геркулес» в применении к Петру I в «Слове панигирическом Александру Невскому».

Нагнетая поражающие воображение образы, Яворский часто обращается к библейским пророчествам и «видениям», проецируемым им на современные события. Он создает своего рода апока-

липтическую перспективу в «Слове на день св. Александра Невского», где сравнивает его с Ангелом «Апокалипсиса», облеченном «во облак, и дуга на главе его, и лице ему яко солнце, и нози его яко столпи огненны». Этот образ контаминирует с фигурой Петра I, побеждающего «корабли свейские» (ч. 2, стр. 294—307).

Метафорика Ст. Яворского широко использует астрологические представления и символику чисел. В «Слове на день усекновения Иоанна Предтечи» (1691) Яворский развертывает метафорический ряд — «Палестинский Зодиак» — применительно к евангельским персонажам и событиям. В «Слове на Успение Богородицы» (1720) он усматривает особое знаменование в положении светил, когда Дева находилась между Львом (Карлом XII) и Весами, что связывается с победой под Ангутом. Строя ряд метафор от понятия «восхождение на небо», Яворский называет семь степеней этого восхождения, возведенных в Евангелии, и связывает их с семью ступенями восхождения солнца от одного солнцестояния до другого, которое он проводит через семь знаков Зодиака, давая каждому пространное символично-аллегорическое истолкование с привлечением евангельских текстов, философских и даже естественнонаучных понятий, получающих все новые и новые метафорические значения.<sup>3</sup>

Назначение аллегории в барокко — пояснять общие идеи, раскрывать скрытую «сущность» вещей и явлений. Аллегорические построения Яворского не создают целостного образа, а распадаются на множество отдельных уподоблений, продолжают и как бы иллюстрируют начальную метафору. Они в высшей степени концептичны. В «Слове в неделю вторую по Святом Дусе» (на текст «Ходя Иисус при море Галилейстем») Яворский развивает метафору «люди — рыбы»: «Рыбы в водах рождаются и людие христианстии в водах крестительных раждаются раждением духовным». Тему сопровождает лейтмотив «моря житейского» — суетности и превратности земного бытия. Яворский предлагает шесть частных уподоблений: 1. Рыбы в водах плавают, «будто за каким делом гоняются», но «суетное и бездельное их плавание». «Так слово в слово и человецы, которые в суетах мира сего, аки в мори, всем усердием углебоша, погрязоша, плавают, бегают сюда и туда, гоняются, будто пожитку и корысти ищут, а все бездельно... ибо вся стяжания своя при смерти оставити нужда». 2. «Рыба рыбу снедает» даже «своего рода, щука щуку, большая меньшую снедает... Но мы рыбам не дивимся, тии бо суть бессловеснии, то паче, что у нас людей разумных тое ж делается...» 3. «Рыбы уловляются овогда удицею, овогда же мрежею, тоеж делается и с человеками... Два рыбо-

<sup>3</sup> На «астральные мотивы», используемые Ст. Яворским в целях пангирического эффекта, указывает Ричард Лужный: R. Luźny. Stefan Jaworski — poeta nieznaný. *Slavia Orientalis*, R. 16, № 14, Warszawa, 1967, p. 370.

ловы ходят при мори мира сего, на уловление рыб словесных... Христос ловит мрежами, а сатана ловит удицею... Смотрите ж, который из них больше уловляет?» «Ходит Христос при мори мира сего, и видя, что рыбы словесные, то есть человецы, гуляют, буяют, выскакивают, а потом на злый конец приходят на поварню адскую достаются: милосердствует над ними и мыслит себе — уловлю я тья рыбки себе, и перенесу их во иные реки, небесные». А потому он «вметает в море мира сего не удицу острозубную гортань рыбы уязвляющую», а «мрежи благодати своя». «Жаль ми твоих трудов, сладчайший спасителю мой се яко же видиши, рыбы свирипые, рыбы своеобразные сети божественных твоих заповедей терзают». «Смотрит на сие рыболов адский, сатана проклятый, и видя яко христова ловитва скудна, мрежами не уловляется... вметает в море мира сего удицу свою адскую, удицу лютую, острозубую, сквозь пронзающую, ... смертноуязвляющую... Рыболов лукавый умеет ловить!».<sup>4</sup> 4. «Рыба от главы начинает согнивать и смердеть, тоещ бывает и в людех часто: многажды от главы, от начальника, растление происходит в градах, в судах, в приказах, в ратушах, в синклитах, в царствиях». 5. «Рыба в воде бывает сильна и крепка в бегах и течениях своих скоро, дика и неукротима. Пушай же только ее из воды вытягнут; аж она бессильна, аж она мечится... Так слово в слово и людие мира сего горделивые, дерзостные, обидящие, досадительные, покамест в мори мира сего буяют, сильнии суть и крепцы, жестоки суть и не укротимы, ни упросишь, ни умолишь. Ей, рыбка! Памятуй на смертные сети, не всегда тебе в водах быти, придет время, егда тя извлекут из моря мира сего». 6. «Рыбы чем плавание свое управляют? Хвостом, ибо у рыбы пловущей вместо кормила хвост. Так бы конче и людям надобе житие свое исправляти. А что знаменует хвост? Хвост последняя часть знаменует, последняя человеческая четыре: смерть, страшный суд, небо и ад». Следует устрашающий призыв: «О! Да быхом сия последняя всегда на памяти имели, и теми хвостами последними корабль жития своего в волнах сего света управляли» (ч. 1, стр. 201—213).

<sup>4</sup> Мотив «Христос-рыбак» был распространен в средние века, известен Ренессансу и особенно причудливо разработан в аллегории и эмблематике барокко. В книге Я. Цетгера «Philosophia practica» (Франкфурт, 1624) изображено состязание «в ловле человек». Бог-отец опускает с облаков удочку, к которой прикреплено распятие. На него с надеждой взирают грешники. Напротив Сатана, сидящий на носу Левиафана (олицетворение ада), также с удочкой. Наживкой служит амур с завязанными глазами, вооруженный колчаном и стрелой. За него жадно ухватились грешники. Частным вариантом этого мотива служит состязание в ловле человеческих сердец «амуром божественной любви» и «амуром плотской любви». См.: E. Panofsky. Studies in Iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance, N. Y. 1939 (№ 103); Eric Jacobsen. Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees «Trutznachtigall». Kobenhavn, 1956. (Abb. №№ 50—53).

Аллегорические построения Ст. Яворского циклизуются. Прозносившие в разное время проповеди варьируют и развивают близкие мотивы. В 1708 г. он строит одну за другой три риторических «Сени» на текст Евангелия от Матфея (XVII, стр. ст. 4).<sup>5</sup> Эти сени построены апостолом Петром и посвящены им Христу, Моисею и пророку Илье, но служат они для возвеличения Петра I. Первая сень — «церковь святая», вторая — «флот морской», третья — «армия сухопутная». С апостолом Петром Яворский обращается запанибрата: «А ты, Петре святой, звания своего апостольского забыв, плотником быти хочеши, сени и жилища некия думаешь созидать... Не будет ли зазорно перед людьми, егда тебя увидят, а ты с топором коло тех сеней, коло жилищ бегаешь?.. Статочное ли дело? Еге ли то звание? Мы начаялись, что он с книгою, либо с ключем небесным, либо с пастырским жезлом к нам язвится, а он с топором бегаёт». Но апостол «плотницкого топора не гнушается», ибо строит сень духовную самому Христу, и сам служит камнем (имя Петра) и основанием церкви.

Четыре проповеди на Новый год с 1703 по 1706 гг. Яворский произнес, построив «Торжественную колесницу»<sup>6</sup> по образцу «видения» пророка Иезекиля. Изложив следующим образом текст пророчества: «И бысть рука Господня на мне, и видех, и се ветр воздвижесе и грядяще от Севера, и облак велик в нем, и свет окрест его, и огонь блистаяся, и посреде его яко подобие четырех животных и подобие лица их: лице человеческо, лице львово, лице тельчее, лице орле. И видех, и се видение колес четырех, яко видение Фарсис, на четыре страны. И колеса те боху полна очес... яко дух жизни бяше в них», — Ст. Яворский переосмысляет эту «колесницу мастерства неземного» своим «проповедническим художеством» применительно к русской исторической действительности.

Первая «триумфальная колесница» 1703 г. была посвящена «пленению» крепости «Слюшенбурга или Орешка нарицаемой». Яворский сознательно сближал проповедь с декоративным оформлением «сретения» Петра I в Москве после взятия Ямбурга и Копорья «Поставихом вам врата торжественна в храм бессмертная славы вводящая. Еще я хошу божию помощью триумфальную вам на въезд составить колесницу».<sup>7</sup> Новая колесница знаменует «тривенечное царство московское». Четыре лика животных — херувимов, но каждый из них имеет свое значение: Орел — знаменует славу, стремление ввысь, Лев — мужество

<sup>5</sup> «Три сени» напечатаны в «Трудах Киевской духовной академии» (1874, декабрь, 505—520), 1875, январь; 1875, март.

<sup>6</sup> С. Яворский даже набросал рисунок такой колесницы, находившийся среди черновых материалов к его проповедям в Архиве Синода (И. Чистович. Неизданные проповеди Стефана Яворского. Христианское чтение, 1876, № 3, стр. 419). В настоящее время этот рисунок в ЦГИА разыскать не удалось.

<sup>7</sup> Ср. издание: Торжественные врата, вводящие в храм бессмертной славы. М., 1703.

и время жатвы (в деяниях марсовых), ибо «звездословы» положили «в месяце июле» «знамение льва». Телец — терпеливое ожидание «неложного обетования христового» и «смерть воинскую», жертву, «в ней же словесные тельцы закаляются». «Когда вас вижду умными очима, — обращается Яворский к воинам, — охотно бежащих на шанцы неприятельские, на копья, на мечи, на стрельбу, на огни, тельцов то вижду на закляние готовых». Но ведь коль скоро «в едином лице христовом все четыре изобразуются херувимы», говорит Яворский, то «и мне лепо есть глаголати: в едином царском лице всех четырехличных вижду херувимов». В лике орла «зрение и рачительство ко огням и блистаниям воинским, а наипаче к сиянию бессмертных славы», ибо орел «по естеству своему отверстыма всегда очима в светлость солнечную зрящий...<sup>8</sup> громогласный, яко же на символах и эмблематах громами сеющего изображают мудролюбцы».<sup>9</sup> Яворский метафоризирует оба наименования взятой крепости: «О, Орешек претвердый! добрые то зубы были, которые сокрушили тот твердый Орешек... Зубов сей Орешек и прекрепких не боялся, зубы первее надобе было сокрушити, нежели Орешек, и невредим бы пребывал доселе, аще бы сицевую твердость твердейший не поразил камень» с использованием метафорического значения имени апостола Петра (камень) и напоминанием о его райском Ключе, что уже соотносится со шведским значением Шлиссельбурга «ключ-город», «а кому же сей ключ достался?» — «Зрите убо ныне, коль преславно исполняется обещание христово» (ч. III, стр. 140—184).

В «коленице», построенной на новый 1704 г., четыре «многоочимые колеса» знаменуют сословия российского государства. Первое — синклит царский, князья, бояре и советники царские. «О истинное начальства изображение колесо, которое толикие тяготы носит, в непрестанных движениях пребывает служит, работает, в болото и грязь бедное лезет», — восклицает проповедник, вспоминая петровские порядки. Неусыпное прилежание «начальства» сравнивается даже с движением небесных сфер Птолемея: «Не лежат, не стоят, не опочивают колеса небесныя, яко же неции новии философи с Коперником ложно научают, но в непрестанных движениях, в непрестанных бегах всегда пребывают...

<sup>8</sup> Орел, который сквозь облака летит навстречу солнцу, не закрывая глаз, нередко встречается в эмблематике барокко. См., например: Joachim Camerarius. Symbolorum et emblematum, v. 3. Francofurt, 1661, №№ 4, 9 et 16.

<sup>9</sup> С. Яворский имеет в виду недавно напечатанную по повелению Петра в 1705 г. в Амстердаме книгу «Символы и эмблемата», содержавшую 840 изображений, в том числе гравюру — орел, сидящий на пушке. В оставшейся после его смерти библиотеке Яворского было по меньшей мере десять различных эмблематик и, кроме того, рукопись «Ніропнѣта symbolologum», с пометой на польском языке, что она написана его рукой (С. И. Маслов. Библиотека Ст. Яворского. Киев, 1914. Приложения, стр. XVIII).

И еще бы колеса и круги небесные от своего течения и светила от своего сияния перестали, велико бы в подсолнечной было смятение и земли бы никаких плодов, никакова прозябения не имела. . . тако и о людех начальствующих мудрствовать подобает». Второе знаменует «чин людей военных», третье — «чин людей духовных». «Смотрите только на колесо бежащее, а оно малою только частию касается земли, и то на малое время, прикоснувшись земли, тотчас оную покидает, а в гору возносится, серединою или матычиною редко вельми земли касается. Нам то духовным образец есть, дабы есмы словесные колеса малою частью земли касались, дабы мы человецы посредством или сердцем к земли не прилипали, а к горе возносились с Павлом святым глаголюще: „наше житие есть на небесех“». Четвертое — «чин людей престонародных». «Скрыпливое то колесо, никогда же тихо не умеет ходити: всегда скрипит, всегда ропщет. Наложись какое тяжало, то и станет скрипети». Так в барочной проповеди, почти в гротескной форме, нашли отражение страдания народа, изнемогающего от тягот, поборов и строгостей петровского времени. Яворский увещевает «строптивное колесо» и грозит ему заслушание муками ада: «Ах окоянные колеса, бесом движимые! коль несчастливый противения вашего конец. . . не конец, но вечность в муках адских бесконечная. . . Гряди, колесо, не отпирайся, не скрипи!» И наконец обращается к Христу (и вместе с тем Петру): «Проезжайся, дражайший Спасителю наш, на сей твоей колеснице полков наших. . . и еще видиши ю в прегрешениях и нестроениях быти фараоновою телегою, измени ю, всесильный боже наш, всемогуществом твоим в Иезекиилеву колесницу» (ч. III, стр. 185—224).

Третья «колесница» (1705 г.) — «Жатва торжественная»<sup>10</sup> была откликом на взятие Нарвы и Дерпта. Она разделена на три риторических «марсовых поля», с которых обильная собрана жатва. Проповедник сплетает венок «из победительных класов» и возлагает на колесницу. Первое поле отвечает тексту «Сеющие слезами радостию пожнут», второе утверждает «Жатва без смерти никогда не бывает» (согласно изречению «еще зерно не умрет»), третье — «Зрим, какова жатва, каковы жатели». В проповеди, произнесенной 1 января 1706 г. «пред всем Сенатом» уже рассматривается «путь сугубый», назначенный триумфальной колеснице.<sup>11</sup> В конце проповеди снова возникает тема жатвы: «О, коль вам любо есть ныне ясти хлеб из оной нивы, юже мечами вашими, аки ралами, поорасте, потом и кровью, аки дождем благопрорастительным, омочисте, и жатву из нея триумфальную воинскими серпами пожасте! О коль вам ныне любо есть вкусити от оного

<sup>10</sup> Жатва торжественная. Труды Киевской духовной академии, 1874, июль, стр. 99—121.

<sup>11</sup> Торжественной колесницы путь сугубый: наследие и взыскание. Там же, 1874, октябрь, стр. 123—154.



винограда, и его же трудами вашими посадите, оплотом защищения вашего оградите, точило на истощание крови неприятельские создасте, и столп в нем крепости и мужества вашего утвердисте!»

В проповедях Ст. Яворского бросается в глаза обилие привычных формул и мотивов, постоянно варьируемых и переосмысляемых. Еще И. Чистович сравнивал их с действием калейдоскопа, в котором «все бесконечно разнообразные фигуры образуются небольшим числом необделанных камушков».<sup>12</sup> Но это общее свойство поэтики и эстетики барокко, которым было чуждо осудительное отношение к шаблону. «Изобретение» в поэтической и особенно риторической практике барокко заключалось не в нахождении новых необычных формул, а в находчивости и неожиданном применении привычных. Поэтическое мастерство барокко было искусством варьирования и комбинаторики.

Проповеди Ст. Яворского играли заметную роль в формировании барокко петровского времени, хотя за малыми исключениями не были напечатаны при его жизни. Они производили сильнейшее впечатление на слушателей (в том числе и на Петра I) и распространялись в списках (преимущественно самые витиеватые и замысловатые). В письме к Ст. Яворскому (от 24 февраля 1708 г.) Дм. Туптало замечает, что прежде других слов должна «из печати на свет выехать Колесница торжественная».<sup>13</sup>

Принципы концептизма, а отчасти и образное содержание русского литературного барокко XVII в., привычная метафорика и аллегорика доживают до барочной секуляризованной Риторики и поэтической практики Ломоносова.<sup>14</sup>

## О. В. ТВОРОГОВ

### РЕДАКТОР XVII ВЕКА

Разночтения, встречающиеся в списках древнерусских деловых и литературных памятников, всегда привлекают внимание исследователя. Когда разночтения не носят целенаправленного, осмысленного характера, текстологу вообще не приходится задумываться над причинами их появления (за исключением некоторых показательных описок или исправлений): они интересуют его лишь как материал для установления взаимоотношений списков и выяснения этапов истории текста. В других случаях разночтения — дополнения, пропуски, перестановки, лексические замены — свидетельствуют об определенных идеологических или литературных за-

<sup>12</sup> И. А. Чистович. Неизданные проповеди Стефана Яворского. Христианское чтение, 1767, № 2, стр. 261.

<sup>13</sup> Сочинения св. Димитрия митрополита Ростовского, ч. I, М., стр. 38.

<sup>14</sup> См.: А. А. Морозов. Ломоносов и барокко. Русская литература, 1965, № 2.

дачах редактора, помогают понять причины и цели изменения текста.<sup>1</sup>

В первом случае текстолога интересует, что изменилось в исследуемом списке в сравнении с другими, во втором — почему возникли эти изменения. Но есть и третий аспект наблюдений над разночтениями — они помогают проследить, как именно изменялся текст. Наблюдениям над приемами работы древнерусского редактора (на материале списков XVII в.) и посвящены эти заметки.

### Сокращения текста

Причины сокращения протографа могли быть различными: летописец опускал показавшееся ему излишним или нежелательным для его концепции сообщение, редактор литературного произведения «исправлял» сюжет, опуская или заменяя те или иные эпизоды. Но нередко сокращения преследовали более практическую цель: древнерусские памятники — особенно такие как летописи или хронографы — были сводами, и привлечение новых источников требовало компенсации — опущения фрагментов на взгляд редактора менее значительных, чем сделанные им дополнительные объемы.<sup>2</sup> Создавались сокращенные редакции литературных произведений, что облегчало их переписку.

Сокращения не всегда были механическим пропуском отдельных слов, фраз или фрагментов. В большинстве случаев они сочетались с искусной переработкой текста.

Так, например, в Древнейшей (полной) редакции древнерусского перевода Троянской истории Гвидо де Колумна после диалога Медеи и Язона следовало авторское отступление о коварстве мужчин: «Но, о прелестная мужеская лъжа! Рцы, Язоне, что ти Медея последи сотворити мноиже возможе, яже своя лепоты всю честь отложи, тебе свое тело и дух единодушно преда, единоея ради веры обещанные падеся, . . . твоя ради любви себе наследия скипетра лиши и старца отца, безчестная, остави. . .» и т. д.<sup>3</sup> В Краткой редакции пространнейшее авторское отступление опущено, но первые его строки, искусно переделанные, превращены в реплику Медеи: «О Язоне! Яже своя лепоты всю честь отложих и тебе свое тело и дух предаю, и скипетра лишихся, и отца, бесчестно оставих. . .».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> О разных типах сознательных изменений текста см.: Д. С. Лихачев. Текстология (на материале русской литературы X—XVII вв.). М.—Л., 1962, стр. 81—88.

<sup>2</sup> Характерный пример — Хронограф редакции 1617 г., который наряду с обширными дополнениями из новых источников значительно сократил свой основной источник — Хронограф редакции 1512 г. См.: А. Н. Попов. Обзор хронографов русской редакции, вып. 2, М., 1869, стр. 71—75.

<sup>3</sup> Рукопись ГИМ, собр. Уварова, № 525, л. 15.

<sup>4</sup> Рукопись ГБЛ, собр. Ундольского, № 736, л. 10 об.

Иногда опущенные фрагменты текста пересказывались; благодаря такому связующему конспективному пересказу пропуск не нарушал связного изложения. Так, вместо текста, занимающего в Хронографе редакции 1512 г. 5 листов *in folio* в основном на этой редакции Хронографе редакции 1617 г. всего несколько строк: «И оттоле гоняше Саул за Давыдом, дондеже сам побежден бысть от иноплеменник в горе Гелвуни со сынами своими. И погребоша и под коморою, яже во Ависе, и возвестиша Давиду, яко отроци еладстии погребоша Саула. И рече Давид: „Благословени вы, господеве, яко погребосте Христа господня и сыны его“ И царствова Саул над израилем (1) 40 лет».<sup>5</sup> При этом текст от слов «погребоша и под коморою» и до конца — выборка из опущенных статей хронографа. Итак, сокращения, нередко сочетались с пересказом и переработкой опущенных фрагментов текста.

### Вставки

Сказанное выше о сокращениях текста в полной мере относится и к вставкам. Редактор мог, разумеется, вставлять фрагменты текста, фразы или отдельные слова, механически присоединяя их к основному тексту, но иногда распространение текста влекло за собой и его переработку. Например, в Овчинниковской редакции Троянской истории читается: «И вопрошающим единому у другаго, кто убо, и откуду суть, и что вина пришествия их, и особне вопрошают, кто есть он Язон. И никто же им вину истинную от них возвестил...».<sup>6</sup> Выделенные разрядкой слова — вставка (В Древнейшей редакции, к которой восходит Овчинниковская: «...что вина пришествия их. Сопрошающимся им, несть кто вину их пришествия им открыет...».<sup>7</sup> Другой пример — начало 10-й главы Хронографа редакции 1617 г.: «Роди же ся от колена Хамова муж мурин, имянем Хус. Сей же роди Неурота гиганта. Сей же замысли столп здати, и множество убо человек послушаху совета Неуротова...»,<sup>8</sup> где искусно связаны фрагменты из Хронографа редакции 1512 г. и Еллинского летописца (эти фрагменты выделены разрядкой). Приемы контаминации нескольких источников и приемы введения вставок и интерполяций сходны — редактор обычно стремится устранить «швы», связать добавления и основной текст.

<sup>5</sup> Хронограф редакции 1617 г. Рукопись БАН, Арханг. С № 139, л. 28. Ср. Хронограф редакции 1512 г. (ПСРЛ, т. XXII, ч. 1, СПб., 1911), стр. 110—115.

<sup>6</sup> Рукопись ГБЛ, собр. Овчинникова, № 506, л. 6 об.

<sup>7</sup> Рукопись ГИМ, собр. Уварова, № 525, л. 8 об.

<sup>8</sup> Рукопись БАН, Арханг. С № 139, л. 30 об.

## Перестановки

Не будем касаться перестановок, которые объясняются соображениями композиционными или идеологическими, и ограничимся наблюдением над перестановками стилистического характера.

В Хронографе редакции 1512 г. читается следующий фрагмент, восходящий к Хронике Константина Манассии: «Сиде ничеже точно свободному разуму и не осквернившему душу свою любоимением и прибытки не убойться царей, не усумнится собора, не устрашится владущих и великосилных (1). Благодръзновенен муж ни единаго же стыдиться, яко же птишь, аще речеши орел доброкрилный и высокопарный, ни едином дръжим от земных вещей (2). Но да на подлежащее возвратимся. Сие неумолимое стремление в судех судиино многи устраши и от лихоимания, и неправды, и татбы и разьбоя въспяти (3). И отишие и правдодеяние вместо буря неправды и лютых волн простресея, и пучина без смущения плавашея житиа, дух божий сладкодыханен прямодыхаше и утолеваше лютыя и многомятежныа буря лихоимания и неправды (4)».<sup>9</sup> Структура рассказа такова: после предшествующего повествования о поступке праведного судьи — авторское отступление, прославляющее человека, не осквернившего душу «любоимением», он не боится царей и не страшится «сильных» (1), сравнение такого человека с «орлом доброкрилным» (2); возвращение к рассказу о судье (3); сообщение о результатах деятельности судьи (4), сообщение о том же, но в метафорических образных выражениях (5). Что же делает редактор Хронографа 1617 г.? Он не прерывает, а продолжает и заключает предшествующий рассказ о судье: «Сие же неумолимое прещения стремление судиино в судех многи устраши от лихоимания и неправды всякия». Далее говорится о результате его деятельности: «И вместо буря и лютых волн пучина безсмущаемого жития простресея». Рассказ о судье закончен, после чего следует его прославление: «Сиде благодръзновенен муж ни единаго же стыдится, аки орел доброкрыльный и высокопаривый, никим держим от земных вещей (2) и не оскверни бо души свояе любоимением прибытка мздоимательного (1)», — удачное соединение образа орла, парящего над суетой земной («никим держим от земных вещей») и конкретизации этой метафоры: судья был также чужд «земной страсти» — «прибытка мздоимательного». Для достижения этого эффекта редактор слил конец второй фразы с фрагментом из первой. Объяснение решительных действий и смелости судьи его неподкупностью в Хронографе 1617 г. благодаря введению предложного сочетания «сега ради» выражено значительно отчетливее: «не оскверни бо души свояе... сега ради не убоися царя и не усумнися собора». Перестановки — один из приемов стилистической правки источника в рассматриваемом фрагменте.

<sup>9</sup> Хронограф редакции 1512 г., стр. 299.

В некоторых случаях причины перестановок не достаточно ясны. Особенно обильны такие перестановки в двух сокращенных редакциях перевода Троянской истории: Овчинниковской и Печатной.<sup>10</sup> Меняются местами отдельные главы, эпизоды, фрагменты текста. Так, например, в Древнейшей редакции (соответствующей латинскому оригиналу) рассказывается сначала об убийстве Приама, затем о бегстве Гекубы и Поликсены и, наконец, о пленении Аяксом Теламоником Андромахи и Кассандры. В Печатной редакции, наоборот, после рассказа о гибели Приама говорится о пленении Андромахи и Кассандры Пирром (!), а затем уже о бегстве Гекубы с дочерью. Перестановки такого рода можно объяснить не всегда понятными для нас стремлениями редактора к «улучшению» и «исправлению» сюжета. Еще более загадочны причины многочисленных перестановок в описании одного из сражений греков с троянцами. Если перенумеровать все тождественные фрагменты Древнейшей и Печатной редакции в том порядке, в каком они следуют в Древнейшей, то в Печатной редакции последовательность их будет такой: 1, 5, 7, 13, 14, 17, 41, 24, 1, 3, 4, 26, 27, 9, 8, 27, 10, и т. д. Неясно, что побудило редактора идти на столь сложные изменения текста, меняя местами эпизоды битвы, описания поединков греческих и троянских витязей. Также странно изменение в перечне греческих полков. Если, например, в Древнейшей редакции говорится, что Нестор командовал двенадцатым, Уллис — четырнадцатым, Менелай — пятым полком, то в Печатной редакции названные воеводы командуют соответственно третьим, седьмым и двадцать пятым полками. Ряд упомянутых в Древнейшей редакции воевод в Печатной редакции вообще не назван, а их места занимают отсутствующие в Древнейшей редакции имена и т. д. Думается, что перестановки такого рода могли вызываться и своеобразным чувством «авторства», желанием принять более активное «участие» в переработке переписываемого текста. Это явление вполне соответствует эмансипации древнерусского писателя XVII в., на которую недавно обратил внимание Д. С. Лихачев.<sup>11</sup>

### Стилистическая правка

Перестановки, особенно если местами меняются не главы или эпизоды, а отдельные фразы или словосочетания, уже представляют собой один из видов стилистической правки протографа.

<sup>10</sup> Печатной редакцией мы называем переделку древнерусского перевода Троянской истории Гвидо де Колумна, положенную в основу издания 1709 г. («История в ней же пишет о разорении града Трои...». М., 1709). Подробней см.: О. В. Творогов. Древнерусский перевод Троянской истории Гвидо де Колумна и издание 1709 г. ТОДРА, т. XXVI.

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев. Семнадцатый век в русской литературе. В сб.: XVII век в мировом литературном развитии, М., 1969, стр. 302—304.

Но чаще всего такая правка производится комплексом различных редакторских приемов. Приведем несколько примеров стилистической правки текста в Краткой редакции Троянской истории Гвидо де Колумна, сравнив ее архетипный вид, лучше всего представленный списком Ундольского, с одной из разновидностей — видом, представленным списком ГПБ Q XVII 169. В списке Ундольского: «Язон же восприятаго укора от Лаомедонта царя памятне не забы»,<sup>12</sup> в списке ГПБ — «Язон же воспомяну приятую укоризну от Лаомедонта царя».<sup>13</sup> Изменен порядок слов, перенесено сказуемое, в списке Ундольского (повторяющем конструкцию Древнейшей редакции, в свою очередь зависящую от латинского оригинала) стоявшее в конце предложения. Характерно, что при лексических заменах слова-заменители производятся от того же корня: «восприятаго укора» — «приятую укоризну», «памятне не забы» — «воспомяну». Тот же принцип изменения текста находим и в следующей параллели: «Лаомедонт царь копие свое о Нестора преломи. Аще бы ся копие утвердило, то воистинну убо погублен был Нестор [зле], тако мужески порази, но и щит Нестеров надвое разломи»,<sup>14</sup> и «Царь же Лаомедонт о Нестора копие свое преломи и щит Нестере (так!) надвое разломи, и с коня сверже. Но аще бы копие не преломилося, то истинно бы Нестера зле погубил».<sup>15</sup> В списке Ундольского — сложная конструкция, в которой группа первого сказуемого отделена от группы второго и третьего сказуемых сложноподчиненным предложением. В списке ГПБ все три сказуемых следуют друг за другом (при этом неопределенное выражение «мужески порази» заменено конкретным «с коня сверже»), вместо страдательной формы «погублен был Нестор» — «Нестере... погубил». Таким образом, в виде, представленном списком ГПБ, устраняются идущие от латинского оригинала синтаксические конструкции. Ср. еще «И повеле вострубити, и се приступиша к нему 7000 воин по трубному гласу. И бывшу устремлению на греки...».<sup>16</sup> и «И воструби в трубу и по трубному гласу приступиша к нему 7000 воин, и тако устремишася на греки».<sup>17</sup> Здесь также устраняется инверсия, облегчается конструкция фразы.

Вернемся к рассмотренному выше примеру из Хронографа редакции 1617 г. и рассмотрим лексические замены. Вместо отвлеченного «стремление... судиино» (в Хронографе 1512 г.) в редакции 1617 г. — «стремление прещения» (т. е. стремление к запрещению проступков); перечисление пороков — лихоимания, татьбы и разбоя — заменено обобщенным понятием — «лихоимание и не-

<sup>12</sup> Рукопись ГБЛ, собр. Ундольского № 736, л. 17 об.

<sup>13</sup> Рукопись ГПБ, Q XVII № 169, л. 259 об.

<sup>14</sup> Рукопись ГБЛ, собр. Ундольского № 736, л. 21 об.

<sup>15</sup> Рукопись ГПБ, Q XVII № 169, л. 262.

<sup>16</sup> Рукопись ГБЛ, собр. Ундольского № 736, л. 22 об.

<sup>17</sup> Рукопись ГПБ, Q XVII № 169, л. 263.

правды всякие». Изменяется и система метафор. В Хронографе 1512 г. «отишие» противопоставлялось «буре», а далее следует другая характеристика состояния общества: «пучина без смущения плавашеся жития». В Хронографе 1617 г. иначе: «Вместо буря и лютых волн пучина безсмущаемого жития простреся». При этом характерно использование в новой редакции элементов старой: «без смущения плавашеся жития» — «пучина» «безсмущаемого жития», глагол «простреся» из фразы «и отишие и правдодеяние вместо бури... простреся» переносится в другую, вытесняя глагол «плавашеся» — «пучина ... простреся». Из сопоставления Хронографа редакции 1512 г. и редакции 1617 г. можно извлечь множество примеров лексических замен, свидетельствующих о пристальном внимании редактора к слогу и стилю повествования. Вместо «осля отоварено» в Хронографе 1617 г. — «обременены ослята», вместо «и от висса и порфиры царьския обнажи его» — «и вся царския красоты обнажи его», вместо «скорпии многожалная» — «скорпия смертоядная» и т. д.

Все рассмотренные выше приемы стилистической правки преследуют, как мы пытались показать, вполне определенную цель — исправить тяжелый слог или улучшить стиль протографа, сделать изложение более ясным и простым. В других случаях редактор, напротив, стремится к «украшению» слога, старается придать ему более книжный характер.<sup>18</sup> Мы вправе говорить в этих условиях о целенаправленной стилистической редакции.<sup>19</sup>

Но было бы ошибочно видеть во всех изменениях текста свидетельство литературной культуры редактора. Велико число разночтений, например, особенно в популярных исторических или бытовых повестях, переписывавшихся для собственного чтения или на продажу самым широким кругом книжников. Подобные изменения возникают либо произвольно, в результате ошибок при самодиктанте, либо — и чаще всего — как отражение своеобразной психологии переписчика, стремящегося стать соавтором понравившегося ему произведения. Видимо, этим и можно объяснить обильнейшие разночтения в списках Повести об Акире Премудром (в ее редакциях XVII в.), Сербской Александрии, Краткой редакции Троянской истории и т. п., проиллюстрируем это явление двумя примерами. Фраза «И воста на мори ветр и буря великая и волнение великое», читающаяся в одном из списков Повести о Басарге (ГИМ, собр. Востр. № 1061, л. 102) в других списках того же вида имеет следующие формы: «вста буря и ветр велик и волны», «и воста буря и ветр велик и волнения», «и воста буря

<sup>18</sup> См., например, наблюдения М. А. Салминой над стилистической правкой в «Сказании об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы» (Повести о начале Москвы. Исследование и подготовка текста М. А. Салминой. М.—Л., 1964, стр. 95—96).

<sup>19</sup> О стилистических редакциях см.: Д. С. Лихачев. Текстология, стр. 81—83, 120—122, 172—173.

велия и ветр велик и волнения».<sup>20</sup> Фраза «Царь Синограф скоро скочи с престола своего, с великой радостию притече ко двере полаты своя» из списка Повести об Акире Премудром (ГПБ, ОХVII № 44) в других списках той же группы изменяется так: «Царь же от великия радости скочи с престола своего и притече ко дверем», «Царь слышав и скочи скоро от великия печали с престола своего и приде ко дверем», «Царь же от великия радости рад бысть, выскочил ис полаты своя» и т. д. Если рассматривать не отдельные случайно избранные разночтения, а текст списка целиком, то можно заметить отсутствие какой-либо определенной редакторской тенденции, произвольность и случайность лексических замен, перестановок, пропусков и вставок. Поэтому варианты текстов с разночтениями подобного типа не являются особыми стилистическими редакциями.

Мы рассмотрели лишь некоторые стилистические приемы переписчика и редактора XVII в., не касаясь таких важнейших сторон его работы, как привлечение новых источников, создание нового произведения, подражающего какому-либо литературному образцу и т. д.

Какова же цель наблюдений над методами правки текста? Что дадут они филологу или историку медиевисту? Во-первых, эти наблюдения важны текстологу. Они помогают нагляднее представить процесс работы древнерусского книжника над текстом. Ясно, например, что он не переписывал «слово за словом», а, забегая вперед, обдумывал структуру каждой фразы или фрагмента, прежде чем приступить к его переписке (в противном случае невозможны были бы перестановки, рассмотренные выше). Бесспорно, что в большинстве случаев переписка являлась одновременно и редактурой, хотя бы минимальной. В то же время оказывается, что степень свободы в отношении к тексту зависела и от характера предпринятой работы и от характера самого текста. Так, редактор Хронографа 1617 г. чрезвычайно свободно обращается со своими источниками, но его современники и потомки — переписчики его же редакции — необычайно скрупулезно сохраняют ее текст, воспроизводя даже явные описки протографа.<sup>21</sup> Однако в то же самое время и, может быть, те же самые писцы свободно изменяют текст Троянской истории, Сербской Александрии, Повести о Басарге — произведений, которые в отличие от хронографа являлись в их глазах памятниками чисто литературными.

Во-вторых, наблюдения над изменениями текста чрезвычайно интересны для лингвиста: лексиколог найдет здесь богатейший

---

<sup>20</sup> Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле. Исследование и подготовка текстов М. О. Скрипиля. Л., 1969, стр. 153, 159, 171.

<sup>21</sup> Так, из списка в список повторяется ошибка в согласовании «родился... красная Елена и разумную Клитемнестру» в 24-й главе Хронографа.



материал для исторической синонимии, исследователь синтаксиса — наглядные примеры отбора более приемлемых синтаксических конструкций и т. д.

Наконец, наблюдая за работой древнерусского книжника, не проникаем ли мы глубже в атмосферу литературной и языковой жизни и борьбы отдаленных эпох?

А. И. Кузьмин

## К ИЗУЧЕНИЮ ПОЭТИКИ БАТАЛИЗМА У ЛОМОНОСОВА

Господствующим направлением в русской литературе с 1730—1750 гг. становится классицизм. В идейной направленности писателей этой школы была борьба за национальную культуру и просвещение, стремление создать сильное национальное государство. Значительное место в искусстве классицизма занимало изображение войны, она считалась «высокой» темой и наиболее широкое изображение получила в героической поэме, оде и трагедии. Достижения поэтики классицизма широко использовались поэтами XIX в. и в какой-то степени сохранили свое значение для более позднего времени. Каковы поэтические особенности батализма у ведущего поэта классицизма М. В. Ломоносова — исследованию некоторых вопросов этой проблемы и посвящена данная работа.

Жанровые ограничения предписывали поэтам классицистам определенный комплекс образов, для изображения батальных сцен закреплялись установленные приемы.

Война — это всегда потрясение, всегда горе и несчастье для народа. В связи с этим для показа ее использовалась определенная система художественных образов. У Ломоносова война — «буря шумная»,<sup>1</sup> «зверско беспокойство» (8, 663). В оде 1742 г. Россия сравнивается с «сильным вихрем», а Швеция с гонимым из полей «прахом» (8, 87); в трагедии «Тамара и Селим» Мумет уподобляет татарские орды на Куликовом поле «буре шумной» (8, 302), Нарсим — «тучей бурной» называет уже не татар, а русских (8, 362); в поэме «Петр Великий» обступившие Шлиссельбург русские войска сравниваются поэтом с «тучей грозной» (8, 724). У земледельческого народа, жизнь которого зависела от природных условий, широкое распространение в поэзии получило изображение связей между природой и людьми. Для изображений войны или отдельной битвы Ломоносов широко использовал также образ огня, молнии, пожара. В оде 1742 г. на прибытие Елизаветы Петровны в Петербург война, начатая шведами, изображается как пожар, увиденный мирными жителями: «На нивах жатву остав-

<sup>1</sup> М. В. Ломоносов, Собр. соч., т. 8, М.—Л., 1959, стр. 302. (Далее ссылки на это издание в тексте, первая цифра — том, вторая — страница).

ляет || От мести уstraшенный Фин, || И с гор, оцепенев, взирает  
|| На дым, всходящий из долин, || На меч, на Готов обнаженный,  
|| На пламень, в селах воспаленный: || Там ночью от пожара день,  
|| Там днем в пыли ночная тень; || Багровый облак в небе рдеет,  
|| Земля под ним в крови краснеет. . .» (8, 93). Иногда битва  
сравнивалась с извержением вулкана, с потоком горящей лавы.  
Это уподобление сражения огнедышащему вулкану пришло из за-  
падной литературы, оно имело старую традицию. Напомним оду  
Буало на взятие Намюра: «Et dans son sein infidèle || Par tout la  
terre у récèle || Un feu prêt à s'élancer, || Qui soudain perçant son  
gouffré, || Ouvre un sépulchre de soufré || A quiconque ose avancer».<sup>2</sup>

У Ломоносова: «Представь себе в пример стихий ужасный  
спор, || Как внутренность кипит воспаленных гор, || Дым,  
пепел и смола полдню ясность кроют, || И выше облаков раз-  
жжены холмы воют. . . || В таком трясении, во пламени и реве  
|| Стоит, отчаявшись противу Росса Швед. . .» (8, 723).

Эти образы битвы-непогоды, бури близки к батальным карти-  
нам в поэзии молодого Пушкина.<sup>3</sup> У Пушкина война перефрази-  
руется, как непогода («И ярость бранных непогод»; «Среди трудов  
и бранных непогод Являлася всех витязей славнее»). Поход  
Карла XII также сравнивается с бурей: «Он шел на древнюю  
Москву, || Взметая русские дружины, || Как вихорь гонит прах  
долины || И клонит пыльную траву»). У Пушкина война — огонь:  
«И раздувать холодный пепел брани», чесменское морское сраже-  
ние, в огне которого погиб турецкий флот, уподобляется пожару  
(«Вот, вот могучий вождь полунощного флага || Пред кем морей  
пожар и плавал и летал»). В виде извержения вулкана у Пуш-  
кина представляется не война вообще, но народное восстание  
(«Тряслися грозно Пиринеи || Волкан Неаполя пылал»). В дан-  
ном случае извержение вулкана в стихотворении может быть от-  
несено к реальному вулкану Везувию, который не прекращает  
своей деятельности и в наше время.<sup>4</sup>

Мы не будем касаться вопросов сопоставления батальной оди-  
ческой поэзии Ломоносова с изображением Полтавского боя

---

<sup>2</sup> «И в своей вероломной груди || Всюду таит земля || Огонь, готовый  
ринуться, || И внезапно прорываясь сквозь ее бездны, || Открывает гроб-  
ницу страданий || Всякому, кто осмелится приблизиться» (Oeuvres de N. Voi-  
leau Despréau. Aves des éclaircissemens historiques, par lui-même. . . A. Am-  
sterdam, 1729, pp. 199—200).

<sup>3</sup> «Дымится кровию земля, || И селы мирные и грады в мгле пылают, ||  
И небо заревом оделося вокруг, || Леса дремучие бегущих укрывают,  
|| И праздный в поле ржавит плуг» («Воспоминание о Царском селе»).

<sup>4</sup> Очень часто для обозначения войны Пушкин использовал образ меча:  
меч — символ битвы, сражения, войны: «Рогдай, воитель смелый, || Мечом  
раздвинувший пределы»; «Ты браней меч извлек. . .»; «Оденов сын, Фингал,  
|| Вел грозных на мечи, в кровавый пыл сражений», «Ты вел мечи на пир  
обильный».

у Пушкина. В литературоведении этому посвящено несколько работ.<sup>5</sup>

Исследователи уже указывали на то, что, будучи поэтом классицизма, Ломоносов не ограничивал свою поэтику рамками рационализма и старался воздействовать не только на разум, но и на эмоции читателей. Он писал о том, что человеческие страсти больше всего приходят в движение от живо представленных описаний и зрительно осязаемых картин. В описании войны в целом, и отдельного сражения в частности, он не ставил перед собой цели изобразить их конкретные черты. Главная задача состояла в том, чтобы создать глубоко эмоциональный образ, грандиозную картину стихии — бури, втянувшей в свой водоворот многих людей. Реальные события влетали в ткань поэтического изображения и обостряли его воздействие.

В одах широко использовалась гипербола, как способ создания образа. Подобно тому, как в фольклоре рассказ о могучей силе богатыря является средством сосредоточить внимание на великой силе народа, возвеличивание подвигов Петра I, его последователей и соратников служило цели возвеличения России.<sup>6</sup> В оде на взятие Хотина от гула сражения трясется «понт», «стонут громады», в крови тонут молдавские горы (8, 20), стрельба русских пушек подобна грому, который заставляет «завыть Ладогу» (8, 724). О Карле XII говорится, что он «...пал и звук его достигнул || Во все страны и стахом двинул || С Дунайской Вислу быстринной» (8, 223).<sup>7</sup> Выделению существенных черт в поэзии способствует широкое использование сравнений, где один предмет постигается через некоторые черты другого. Так, в оде на взятие Хотина Россия сравнивается с мирным пастухом, а турки с хищными волками (8, 30). Как мы уже видели, прямые сравнения боя с непогодой-бурей и пожаром подчеркивают присущие этому явлению стремительность, быстроту, губительный характер.

Со времен Малерба, изображавшего врагов королевской власти в виде поверженных титанов, в одической поэзии опасных противников олицетворяли или сравнивали с гигантом, исполином, великаном, драконом, Антеем.<sup>8</sup> В оде Ломоносова 1754 г. фигурирует

<sup>5</sup> См., например: Б. И. Каплан. «Полтавский бой» Пушкина и оды Ломоносова. В сб.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930; А. Н. Соколов. «Полтава» Пушкина и «Петриды». В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1939, № 4—5.

<sup>6</sup> См. оду 1742 г.: «И громкую повсюду славу || Едва вместить вселенной всей!» (8, 61); в оде 1746 г.: «Тогда не мог Петровой славы || Вместить вселенныя предел» (8, 153); ода 1746 г.: «Главу, победами венчанну, || С собой возвысил до небес» (8, 200) и др. У Пушкина Петр I — «державец полумира», «северный исполин».

<sup>7</sup> У Пушкина к Карлу XII применяются эпитеты: «любовник бранной славы», «герой безумный», «шведский лев», последнее может быть отнесено и к государственному гербу Швеции.

<sup>8</sup> См.: Л. В. Пумпянский. Очерки по литературе первой половины XVIII в. В сб.: XVIII век, т. I. М.—Л., 1935, стр. 114—118.

«дракон ужасный», (8, 562): о прусском короле Фридрихе II сказано, что он «необузданный гигант»; в оде 1764 г. Марс сравнивается со «сверженным гигантом».

В более поздней поэзии образ исполина, великана чаще употреблялся с положительным значением. У Пушкина: «Бессмертны мы вовек, о Росски исполины»; «Но не ему вести борьбу С самодержавным великаном» (о Петре I), «Потешный полк Петра Титана»; «задунайский великан» (о П. А. Румянцеве-Задунайском). И лишь в применении к Наполеону эпитет великан использован в значении, близком к тому, которое давали ему в поэзии XVIII в.: «И длань народной немезиды // Подъяту видит великан».

Широко использовалось в поэзии классицизма олицетворение. Ломоносов олицетворял Стокгольм в спящем человеке (8, 87),<sup>9</sup> пушки — в виде извергающего огонь дракона или какого-то другого зверя: «рыгая огонь жерлами» (8, 75),<sup>10</sup> «громады вдруг режут» (8, 723), буря, ураган — в разбушевавшемся человеке: «Оковы тяжкие вдруг буря ощущает» (8, 702) и т. п. Высокая выразительность достигалась использованием перифраз. Количество образов при перифрастическом обозначении явления или предмета часто зависело от важности изображаемой темы. Смелость воинов и решимость добиться победы, состояние возбужденности перефразировались как «жар в сердцах» («Великий воспылал в сердцах унывших жар» — 8, 362; «С железом в сердце раскаленным» — 8, 653).<sup>11</sup> Стрельба из пушек у Ломоносова — рев громад, махин, удары огня («Огня ревушаго удары» — 8, 89; «громады вдруг режут» — 8, 723; «вдруг жерл медных подан знак» — 8, 724; «свист ядер и махин рев» (8, 725).<sup>12</sup> У Пушкина пушки также режут: «На холмах пушки присмирев, прервали свой голодный рев». Окончание войны, желание пресечь ее у Ломоносова перефразировалось: «Воздвигнуть против брани брань» (8, 635); «Войнами укроти войны» (8, 748) и т. д. Исследователи уже отмечали смелость и неожиданность, с какой Ломоносов выбирал эпитеты, их колоссальную эмоционально-психологическую значимость и остроту.<sup>13</sup> Эмоционально-метафорические эпитеты

<sup>9</sup> У Пушкина определение «спящий» относится к слову улица — дома: «И ясны спящие громады Пустынных улиц».

<sup>10</sup> Очень часто слово «огонь» употреблялось в значении ружейной и артиллерийской стрельбы. Например, у Пушкина: «Не удалось мне за тобою При громе пушечном в огне Скакать на бешеном коне...».

<sup>11</sup> У Пушкина понятие «жар сердца» применяется для характеристики юношеского порыва: «И все умрет со мной: надежда юных дней // Священный сердца жар...».

<sup>12</sup> У Пушкина определение «громада» использовалось для обозначения гор, зданий, как куча доспехов и для скопления кораблей («Громада кораблей вспылала...»).

<sup>13</sup> См.: И. З. Серман. 1) Поэтический стиль Ломоносова. М., 1966; 2) Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

расширяли предметное значение слова: «шумный меч», «бурные ноги»,<sup>14</sup> «скорая корма», лирические эпитеты с оценочным значением: «прехрабрый воин», «орлиные полки», «беглые полки», «разумная храбрость», «правдивый меч».

Очень часто в поэтике классицизма для характеристики войны и боя использовались образы античных богов и героев. На русской почве эти персонажи иногда приобретали специфические черты. Несколько своеобразную трактовку получил, например, образ бога войны Марса. Уже в стихотворении Третьяковского «Плач о кончине... Петра Великого» Марс не грозный и всемогущий бог, один из двенадцати главных небожителей Олимпа, а надменный слабостями человек. Узнав о кончине русского императора, он бросил в гнев «саблю и шлем» и залился слезами.<sup>15</sup> Он боится, что один «не справит» всех дел и без Петра I уже не бог войны, а «скосырь есть нахальный». Напомним, что скосырь — хват, щеголь, забияка, скосырять — значит фордыбачить, забиячливо щеголять.<sup>16</sup> Сабля — предмет восточного вооружения. Вместе с эпитетом «скосырь» вооружение античного бога саблей придавало его облику руссифицированный характер. В одах Ломоносова происходит дальнейшее развитие образа. Марс — Градив, подобно солдату, бродит среди снегов России, ложится спать у финских озер, постелив себе тростник, накрывшись травой (8, 638). Образ Марса нужен поэту главным образом для того, чтобы, как и у Третьяковского, подчеркнуть воинственность Петра I («В полях кровавых Марс страшился || Свой меч в Петровых зря руках» — 8, 200), (8, 638) либо рассказать о мирных устремлениях дочери Петра I Елизаветы Петровны (8, 219, 244). У Пушкина Марс упоминается редко, главным образом для характеристики человека (О Лунине: «Друг Марса, Вакха и Венеры»).

При изображении батальных сцен Ломоносов использовал также образ древнеславянского языческого бога, покровителя воинов Перуна. В представлении славян он являлся с молниями и громом. В поэзии Ломоносова «Перун» близко по значению к слову молния. В оде на взятие Хотина читаем: «Гремящие перуны блещут» (8, 22); в оде 1757 г.: «Ужасные Перуны мещут || Размахи сильных Росских рук» (8, 635); в оде 1759 г., обращаясь к музе, поэт просит представить своих соотечественников: «С железом сердце раскаленным, || С Перуном руки устремленным» (8, 653). Слово Перун обычно употреблялось в словосоче-

<sup>14</sup> Ср., например, у К. Н. Батюшкова: «И кони бурные со звонкой колесницей...», «Гесиод и Омир соперники» (Соч., М., 1935, стр. 263).

<sup>15</sup> В «Илиаде» Арей, раненный Диомедом, тоже плачет. Зевс бранит его: «Смолкни, о ты переметник! Не вой близ меня восседающий || Ты, ненавистнейший мне меж богов, населяющих небо! || Распря единая, брань и убийство тебе лишь приятны» (V).

<sup>16</sup> В. Даль. Толковый словарь, т. IV, М., 1955, стр. 206.

таниях с глаголами: «блещут», «мещут», «разделяют», «разят». У Пушкина Перун не только в значении молнии: «Ты видел как Орлов, Румянцев и Суворов, Потомки грозные славян, Перунам Зевсовым победу похищали. . .».

С образом битвы неразрывно связан образ увенчанной лаврами победы, славы. В оде 1742 г. Ломоносов писал о степях Причерноморья, которые «Родили лавры нам зелены» (8, 87), слава упоминается в оде на прибытие Петра Федоровича (8, 61); в оде 1754 г. говорилось, что слава рассыплет о русских «слухи громки» (8, 560). Модель образа богини «славы» была активной, она породила ряд поэтических перифраз: место ожидаемой победы называлось местом, где цветут пальмы (8, 75), победа представляется в виде шествия воинов со «снопами» пальм (8, 74). Напомним, что образ пальмы, как символ победы использовал любимый поэт Ломоносова Гюнтер.<sup>17</sup> У Пушкина образ славы получил дальнейшее развитие, он связывался, например, и с памятниками, увековечившими одержанные победы: «И славой мраморной и медными овалами Екатерининских орлов».

Исследователи отмечали пристрастие Ломоносова к библейской образности. Особенно сильно это проявилось в картинах батальных. Добавим к уже сказанному литературоведами, что в оде на взятие Хотина появляются апокалиптические образы: «отворилась дверь в небеса»,<sup>18</sup> «свилась мгла».<sup>19</sup> Из Ветхого завета пришли мотивы беспощадной борьбы с врагами, призывы, чтобы на головы их пало страшное возмездие.

Широкое воздействие поэтика батализма Ломоносова испытала со стороны древнерусской литературы. Из воинских повестей в поэзию пришло изображение битвы в туче стрел («Где день скрывали тучи стрел» — 8, 222), раскрывшихся над головами воинов небес («Тогда над русскими полками отворились, || И ясный свет на них спустили небеса» — 8, 362), в блеске мечей («При Вильманстранде слышен треск, || Мечей кровавых виден блеск» — 8, 49) и т. п. Размеры статьи не позволяют остановиться на всем этом более подробно.

В заключение несколько замечаний о звуковых особенностях слова в батальной поэзии Ломоносова. Динамика битвы выражается словами, соответствующими теме не только по своему смыслу, но и звучанию. В некоторых строфах оды 1742 г. частое употребление звука «р»: «багровый», «рдеет . . . в крови краснеет» (8, 93) передает впечатление суровости картины, создает звуковую инструментовку боя. То же мы видим и в других произведе-

---

<sup>17</sup> Die Palmen grünen um sein Haupt (J. C. Cünshers. Auf den zwischen Ihre Röm. Kaisere. Majestät . . . 1718 geschlossenen Frieden).

<sup>18</sup> Ср.: «После сего я взглянул, и вот дверь отверста на небе. . .». Откровение Иоанна Богослова, IV, 1.

<sup>19</sup> «И небо скрылось, свившись, как свиток». Там же, VI, 14.

ниях.<sup>20</sup> В «Риторике» 1748 г. Ломоносов писал о том, что частое повторение «А» способствует изображению большого пространства, глубины и вышины, а также неожиданного страха. Твердое С, Ф, Х, Ц, Ч, Ш и плавное Р имеют произношение звонкое и стремительное, они помогают представить вещи и действия сильные, великие, громкие, страшные и великолепные. О звуке «Д» Ломоносов писал, что он имеет произношение тупое и нет в нем «ни сладости, ни силы». В трагедии «Тамира и Селим» о буре говорится, что она «дует... дым» (8, 302). При описании битвы в этой трагедии звучит неоднократно повторное «Р», однако чаще, чем обычно, встречается звук Л, который, по теории Ломоносова, с «мягким Ж, З» и «плавным В, М, Н» «имеют произношение нежное», поэту должны употребляться для нежных и мягких картин: «Сквозь пыль, сквозь пар едва давало солнце луч... || И стрелы падали дождевых гуще туч, || Уж поле мертвыми наполнилось широко; || Непрядва, трупами спершись, едва текла: || Различных вид смертей там представляло око, || Различным образом повержены тела... || Иной, забыв врага прельщался блеском злата, || Но мертвый на корысть желанную упал» (8, 360). Слова: «пыль... давало... луч... стрелы... падали... поле... наполнилось... тепла... различный... представляло... различным... тела... прельщался блеском злата... желанную упал» придают всей картине ощущение мягкой тишины. Почему же так поступил Ломоносов? В данном случае мы имеем дело с картиной не самой битвы, а ее результатом. Все глаголы действия даны в прошедшем времени, это уже не битва, а поле после битвы, вот почему и ощущается та тишина и покой, какие мы чувствуем после сражения, например при рассмотривании картины В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами».

Ощущение напряженности и динамики боя передает и синтаксис. В словосочетаниях типа: «Как буря шумная... И вихрь крутой...» (8, 302) из-за того, что определяемое слово выдвинуто вперед, фраза приобретает стремительный, быстролетающий характер в отличие от конструкции: «Как шумная буря...» или «И крутой вихрь...», где от того, что определяемое слово позади определяющего, течение фазы медленное, повествовательное. Накопление сходных по значению глаголов настоящего времени дает ощущение шума сражения, широкого пространства, на котором развернулась битва. Так, в оде «Первые трофеи Иоанна III» о шведах говорится, что они «топчут, режут, рвут, || Губят, терзают, грабят, жгут» (8, 47); в оде Елиза-

<sup>20</sup> Например, о смерти говорится, что она «бежит... ярься из строя в строй... отверзает... руки простирает» (8, 90); Нарсим говорит о битве, что она, как «... туча бурная ударив ... рождает ... Ревет... через горы...» (8, 362). Нечто похожее мы находим и у Пушкина в «Полтаве»: «шары... грыгают, разят; || Прах роют и в крови шипят. || Швед, Русский... рубит, режет... барабанный... скрежет... Гром... ржанье... смерть... сторон».

вете 1742 г.: «взвивают... пронзает, рвет и рассекает... презирает... кипит».

Мы видим, что воздействие Ломоносова на батализм в позднейшей поэзии было сложным: иногда образ заимствовался целиком, иногда заимствовались лишь отдельные его черты. Многие образы так и остались лишь достоянием поэтики классицизма. В. В. Виноградов писал о том, что в наследии XVIII в. Пушкин видел «лишь сырой материал для новых композиций», было бы ошибочным «реминисценции» заимствований возводить к влиянию на него отдельных писателей.<sup>21</sup> Пушкин творчески переосмыслял поэтические достижения своих предшественников, создавал качественно новое искусство.

Ю. В. Стенник

## ЛОМОНОСОВ И НИКОЛЕВ

(Некоторые тенденции в развитии жанра похвальной оды последней четверти XVIII в.)

Литература всегда есть совокупность многочисленных и разнообразных явлений, объединяемых исторически в хронологических рамках определенной эпохи. Специфические черты каждого этапа литературного развития полнее всего проявляются в творчестве отдельных, наиболее значительных его представителей, но все же их именами вся литература не исчерпывается. Множество второстепенных и третьестепенных писателей в каждую эпоху составляют тот фон, на котором еще отчетливее выявляется как зарождение в литературе элементов нового, так и отмирание старого. Новаторство великих поэтов становится еще более осязаемым при обращении к наследию авторов им современных и даже отдельными чертами творчества близких, но бывших по существу эпигонами. Слепо следуя своим великим предшественникам, эти поэты превращали в абсолют то, что уже перестало отвечать интересам новых поколений. То живое и ценное, которое было рождено в свое время жизнью, в творчестве эпигонов становилось мертвым канонem.

Среди множества поэтов такого рода последней четверти XVIII в. наиболее крупной и показательной фигурой является Н. П. Николев (1758—1815). Сформировавшись под воздействием поэтической практики Ломоносова, пытаясь во многом ему следовать, Николев, по существу, всегда оставался всего лишь эпигоном великого поэта.

---

<sup>21</sup> В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 131.



В довольно обширном наследии Николева немалое место занимают его торжественные оды. С историко-литературной точки зрения было бы небезынтересным на примере похвальных од Николева попытаться раскрыть судьбы традиций, заложенных в данном жанре ранее Ломоносовым. Сравнительный анализ произведений обоих поэтов в перспективе всего литературного процесса в целом может помочь проследить взаимодействие противоборствующих тенденций в литературе эпохи, уловить, как и почему отживающие явления уступают свое место новому, исторически более прогрессивному.

«Муж великий! Зодчий слова Российского! ты есть и будешь жив в потомстве. Чем совершеннее рода твоего дарования предпевают; чем выше Гений — поэты на Пинде Российском возвышаются, тем более... более имя твое, дар и творения твои славимы»,<sup>1</sup> — такими словами заключает Николев свои восторженные похвалы Ломоносову в «Пополнительных примечаниях» к своему «Лиродидактическому посланию Ея Сиятельству княгине Е. Р. Дашковой». Дифирамбы в адрес Ломоносова присутствуют и в тексте самого послания:

Вития громкий наших стран,  
Чьим красноречием погран  
О Росском слове суд неправой:  
Кто, дарованьем быв велик,  
Вознес, украсил наш язык,  
Стал равен Демосфену славой.<sup>2</sup>

Ломоносова ставит в пример Николев начинающим поэтам, стремящимся проявить свои силы в жанре похвальной оды.

Непререкаемость авторитета Ломоносова в глазах Николева не подлежит сомнению. Тем примечательнее выводы, вытекающие из сравнения поэтического их наследия в интересующем нас жанре.

Литература была для Ломоносова лишь частью его гигантской многогранной подвижнической деятельности в деле просвещения России, развития в ней наук и художеств. Оды и являлись у Ломоносова своеобразной трибуной для выражения его взглядов и грандиозных замыслов. Эта устремленность к созиданию и преобразованиям, пронизанная сознанием национальной гордости и веры в будущее России, питает возвышенный пафос од Ломоносова, служит источником того пышного великолепия и торжественной величественности, которые отличают их поэтический строй. И с этой точки зрения специфика образно-стилевой системы од Ломоносова отвечала самой сущности одического жанра, каким он сформировался в России. В этом и заключалась причина жизненности и высоких художественных достоинств ломоносовской оды.

<sup>1</sup> Н. П. Николев. Творения, т. III, М., 1795, стр. 177.

<sup>2</sup> Там же, стр. 108.

Вступление Николева в литературу происходит уже после смерти Ломоносова (первое его напечатанное произведение была «Ода... государыне Екатерине Алексеевне на заключение славою увенчанного мира», М., 1774). Новые веяния в политической жизни России второй половины XVIII в. накладывают свой отпечаток и на явления культуры. Знаменитый «Наказ» императрицы, созыв комиссии для составления нового уложения 1767—1768 гг., журнальная полемика 1769—1770 гг. — все эти факты,<sup>3</sup> вне зависимости от их целевой направленности и в этом смысле от их объективного политического содержания, оказали свое влияние на процессы, происходившие в литературе данного периода. Намечившееся увеличение роли общественного мнения в политической и культурной жизни страны стимулировало нарастание новых тенденций в литературе, способствовало ее постепенному отходу от официальной и дидактизма. Внутренний мир человеческой личности еще не стал объектом внимания литературы. Предмет искусства все еще определяется категориями морально-политической сферы. Но постепенно все активнее начинает проявлять себя творческая индивидуальность писателя. Личность художника все чаще сказывается и в выборе темы, и в подходе к разработке канонизированных авторитетами предшественников различных поэтических жанров. Все это не миновало и жанра торжественной оды. Главное место в этом процессе принадлежало Державину.

В новых условиях слепое следование поэтической манере Ломоносова, не подкрепленное той широкой перспективой государственности идеалов, отличавшей позицию Ломоносова, не могло уже быть плодотворным. Оды Николева служат тому примером.

В своих одах Николев открыто и во всеуслышание заявляет себя непосредственным преемником Ломоносова:

Восстань, гремящих дел певец,  
О дух бессмертный, Ломоносов!  
Гряди приять другой венец,  
Воспевши днешний подвиг Россов!  
Иль духом из нетленных стран,  
Где дом тебе от бога дан,  
Дохни в меня для удобленья,  
Да силы получа тобой,  
Успешно труд скончаю мой,  
Зря Росса целью удивленья.<sup>4</sup>

Ода на победу, одержанную  
российским флотом над флотом  
турецким, 31 июля 1791 г.

<sup>3</sup> Перечисленные явления находят в неразрывной связи с тем постепенным процессом эволюции общественной структуры России XVIII в., результаты которой были зафиксированы известным указом Петра III от 18 февраля 1762 г. (Манифест о вольности дворянской) и окончательно закреплены «Жалованной грамотой дворянству» Екатерины II 1785 г. Но в настоящий момент останавливаться на проблемах исторических предпосылок идеологических и культурных сдвигов нет возможности.

<sup>4</sup> Н. П. Николев. Творения, т. II, стр. 138.

С высот престольна града Россов  
Зрю свет, прогнать грядущий тьму...  
Восстань, бессмертный Ломоносов,  
И двигни горы в честь ему.  
Сколь славил ты Елисавету,  
Имея душу к ней нагрету  
И чувствий ревностных любовь,  
Толико днесь Екатерину,  
Спокойства, славы, благ причину,  
Хочу с тобой прославить вновь.<sup>5</sup>

Ода на прибытие  
имп. Екатерины Алексеевны  
в столичный град Москву, 1775.

Здесь, помимо откровенно выраженного преклонения перед Ломоносовым, Николев высказывает по существу свое понимание содержания ломоносовских од. Из приведенных стихов явственно следует, в чем видел он их основную направленность:

Сколь славил ты Елисавету,  
Имея душу к ней нагрету  
Толико днесь Екатерину  
Хочу с тобой прославить вновь.

Аналогичная мысль содержится и в «Лиродидактическом послании...» Николева, в том месте, где автор трактует о назначении оды:

Или за Пиндаром паря  
Подобно громкий Ломоносов,  
Усердным рвением горя,  
Владычицу да славят Россов!..<sup>6</sup>

Подобное понимание пафоса ломоносовских од закономерно объясняет и творческую позицию самого Николева, его точку зрения на цели и назначение торжественной оды. «Славить владычицу Россов» — вот по Николеву главная и единственная тема одического жанра. И в подтверждение этого тезиса им неизменно привлекается, как мы видели, авторитет Ломоносова.

Сознавая Ломоносова своим непосредственным предшественником и даже своеобразным единомышленником в деле прославления монархини, Николев, естественно, постоянно ориентируется на творчество Ломоносова. Оды Николева пестрят многочисленными заимствованиями из ломоносовских од. Иногда это заимствования отдельных мотивов или поэтических картин. Так, например, в «Оде е. и. в. государыне Екатерине Алексеевне на заключение славою увенчанного мира» (М., 1774) в описании всеобщей радости Николевым вводится строфа с изображением согбенного

<sup>5</sup> Там же, стр. 2.

<sup>6</sup> Там же, т. III, стр. 93.

старика, спешащего разделить радость победы и услышать глас своей монархини:

Старик, от старости нагбенной,  
Главу имея в седине,  
Хоть сил и зрения лишенной,  
Спешит с клюкою к той стране,  
Где глас он твой, Минерва! слышит,  
. . . . .

Сравним аналогичную картину у Ломоносова:

Иной, от старости нагбенный,  
Простерть старается хребет,  
Главу и очи утомленны  
Возводит, где твой блещет свет.<sup>7</sup>

Ода на день восшествия  
на всероссийский престол. . .  
Елисаветы Петровны, 1752.

Очень часто в одах Николева встречаются обороты и отдельные риторические приемы, восходящие в конечном итоге к Ломоносову и ставшие к концу XVIII в. общими местами, поэтическими трафаретами жанра похвальной оды (например: «Какой восторг объемлет ум! || Иль в прежнем рае обитаю?» (Ода на заключение мира с державою Шведскою, 1790); «Вселенной гордые державы! || Не смейте Росса раздражить; || Примите от него устavy, || Чтоб вечно вам в покое жить. . . (Ода на прибытие. . . Екатерины II в Москву, 1775); «Внемлю!.. отверзлись горни своды || Герой предстал среди лучей» (Ода Екатерине II в свидетельство душевного благодарения. . ., 1794 и г. д.).

Но, обращаясь непосредственно к анализу содержания произведений Николева, можно увидеть, что общность его одической системы с одами Ломоносова носит чисто внешний характер, и претензии его на роль продолжателя дела Ломоносова так и остаются претензиями.

Проследим это на примере разбора оды Николева «На заключение мира с державою Шведскою. . . Екатерине Алексеевне» (1790). Внешне отдельные моменты развития одического повествования как будто действительно восходят к ломоносовским образцам:

Какой восторг объемлет ум!  
Иль в прежнем рае обитаю?  
Исполнен изумленных дум,  
Средь громов тишину сретая!  
Возрела. . . и удара нет.  
Облекся запад в мирный свет,  
Пучина рев свой удержала.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VIII, М.—Л., 1959, стр. 500.

<sup>8</sup> Н. П. Николев. Творения, т. II, стр. 74.

Таков зачин. Здесь, помимо явных совпадений отдельных риторических приемов (сравним с первым стихом приведенного отрывка соответствующее место у Ломоносова: «Восторг внезапный ум пленил...» — Ода на взятие Хотина, 1739 г.), зависимость Николева от Ломоносова проявляется и в тематическом содержании одического зачина с последующим его развитием. Тема оды — воспевание мира, «тишины», — ставшая традиционной в панегирической поэзии XVIII в., разрабатывается также на первый взгляд в русле ломоносовской традиции. Взору «исполненного изумленных дум» поэта предстают картины цветущей природы и мирного труда, знаменующие все те блага, которые несет с собой мир:

Меж гор, исполненных порфир,  
Где Флора мягкий луг покоит,  
Целую розу, тих Зефир  
Поверхность риз веселых кроит.<sup>9</sup>

Богатством кроется земля,  
Все жизненны плоды припели;  
Летит оратай на поля,  
Серпы и косы загремели;  
Не кровь лиется по браздам,  
То пот приверженна к трудам.<sup>10</sup>

Николев как бы собирает воедино весь комплекс традиционных атрибутов, долженствующих живописать картины покоя, мирного довольства, — неизбежную принадлежность жанра оды подобной тематики. Приемы, используемые Николевым, и здесь восходят к одам Ломоносова.

Но описательный момент в одическом жанре — в конечном счете преходящая и подчиненная деталь. Панегирическая функция оды диктует свои законы развития темы. Следует традиционный прием, типичный риторический вопрос, своеобразный приступ к непосредственно сменяющему его периоду восхваления:

Но что премен таких виной,  
Которыми мой ум пленился?  
Кто райской одарил весной,  
Кем север в полдень пременялся?

---

<sup>9</sup> Ср. у Ломоносова:

Зелену ризу по лугам  
И по долинам расширяя,  
Из уст Зефирами дыхая,  
С веселием вещает к нам:

Ода на день рождения  
Елисаветы Петровны, 1746.

<sup>10</sup> Н. П. Николев. Творении, т. II, стр. 75.

И звучащий в последующих строфах ответ заключает в себе основу идейного содержания оды, выражая тем самым и авторскую позицию, отношение Николева к развиваемой в оде теме.

О Муза! вопрошать престань  
Исполненным невежства гласом;  
На горней край Олимпа встань  
И целым возгреми Парнасом,  
Да света царства и цари  
От восходящих зари,  
От юга, запада и норда  
Познают, что бессмертный Росс  
Вознесся выше, чем колосс,  
Прервав пути стремленья горда.

Что общих благ и торжества  
Была и есть виной едина,  
Созданье вышня божества,  
Великая Екатерина.<sup>11</sup>

Тематическим стержнем развития одической композиции, определяющим специфику всей художественной структуры николевской оды, оказывается одна господствующая идея — прославление Екатерины II. Следующие за приведенными строфами картины побед «бессмертного Росса» вновь сменяются восторженными панегириками русской императрице (строфы 16—18). И весь этот апофеоз достигает своей кульминации в 19-й строфе, где Николев ставит Екатерину в пример монархам других стран:

Владыки гордые держав!  
В неправде вашей уличитесь,  
И варварских гнушаться прав  
Царицей русской научитесь.  
Малейте подданных своих,  
Как наша Мать, любите их,  
Да Царь отец народа будет;  
На то и Бог Царя нарек,  
Чтоб спасся в воле человек;  
Себя ли в ней Монарх забудет?<sup>12</sup>

Николев и здесь по существу стремится следовать Ломоносову. Сравним приведенную его строфу со сходным местом из оды Ломоносова Екатерине II «На преславное Ея восшествие на всероссийский престол» (1762).

Услышьте, судии земные  
И все державные главы:  
Законы нарушать святые  
От буйности блюдитесь вы  
И подданных не презирайте,  
Но их пороки исправляйте  
Ученьем, милостью, трудом,  
Вместите с правдою щедроту,

<sup>11</sup> Там же, стр. 77—79.

<sup>12</sup> Там же, стр. 83.

Народну наблюдайте льготу,  
Да Бог благословит ваш дом.<sup>13</sup>

Но отдельные внешние текстуальные совпадения не меняют главного. Превосходная по энергичности звучания строфа Ломоносова была на деле обращена не столько к «державным главам» других государств, сколько заключала в себе вполне прозрачное напоминание самой Екатерине II перед лицом только что происшедшего свержения ее незадачливого супруга. И это прекрасно понимали современники. Для Николева же его выпрепный призыв — очередная формула восхваления русской императрицы. Он искренне ставит Екатерину II в пример монархам других стран. Его идеал осуществлен в образе правления Екатерины II, и с этой точки зрения в подобных панегирических тирадах заключена вся проблематика его одического творчества.

В этой связи интересно сравнить позиции Ломоносова и Николева в их отношении к Петру I.

Восторженное отношение Ломоносова к великому преобразователю России основывалось во многом на том, что реформы Петра I, его неустанные усилия на поприще просвещения России, борьба за ее политическое и военное могущество отвечали настроениям и мыслям самого Ломоносова. Для него деятельность Петра I была тем критерием, которым он измерял величие монархов.<sup>14</sup> И обращение к памяти Петра I в ломоносовских одах означало не только дань уважения к его деяниям, но оно должно было постоянно напоминать венценосцам об их конечном долге, служить для них живым примером истинного государя.

Николев тоже прибегает к авторитету Петра I. Но привлечение им образа Петра I, воспевание его заслуг служит иным целям. По существу оно призвано еще больше возвеличить личность царствовавшей Екатерины II:

Великий Петр, кем Росс устроен  
И к вечной славе зарожден,  
Великий Петр един достоин  
С Екатериной быть сравнен,  
В премудрых замыслах, в заботе;  
Но паки взглянем лишь к щедроте,  
Чем дышит миллион сердец...  
И сей отечества Отец,  
*И Первый Петр, кем Росс гордится...  
Вторым перед Второй явится!*

<sup>13</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 778.

<sup>14</sup> Об эволюции темы Петра I в одах Ломоносова 1740-х годов см. статью: И. Э. Серман. Поэзия Ломоносова в 1740-е годы. В сб.: XVIII век, сб. 5. М.—Л., 1962, стр. 47—53; см. также: Д. К. Мотольская. Петр I в поэзии XVIII века. Уч. зап. Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. XIV, 1938, каф. русск. лит., стр. 123—146.

И далее:

Она премудрость прославляет,  
Она величие крепит,  
Во агнца тигра превращает,  
Смиренье из вражды творит:  
Она лишь дни дает златыя,  
Она... Она твой бог, Россия,  
Свершивший благи все твои.<sup>15</sup>

Николев прямо полемизирует с Ломоносовым, перефразируя его же стихи из известной 13-й строфы «Оды на день тезоименитства... великого князя Петра Федоровича, 1743»:

Возри на труд и громку славу,  
Что свет в Петре неложно чтит;  
Нептун познал его державу,  
С Минервой сильный Марс гласит:  
Он бог, он бог твой был, Россия, —  
Он члены взял в тебе плотские,  
Сошед к тебе от горьних мест;<sup>16</sup>  
. . . . .

Если в устах Ломоносова подобная оценка Петра I служила все тем же высоким целям, в данном случае обратиться вероятного преемника русского престола к примерам Петра, то заимствование Николевым крылатой поэтической формулы Ломоносова призвано по существу лишь еще раз подтвердить его убеждение в том, что:

... Первый Петр, кем Росс гордится...  
Вторым перед Второй явится!

Прославление российской императрицы — главный и, пожалуй, единственный источник, который питает пафос од Николева. И, зачислив себя в продолжатели Ломоносова, весьма односторонне восприняв содержание и направленность од своего великого предшественника, Николев настойчиво подчеркивает все, что могло бы как-то приблизить его к Ломоносову, подражая ему, заимствуя, а порой и «полемизируя».

Но Николевым оказалась воспринята лишь внешняя сторона поэзии Ломоносова. Конечно, восхваления монархов присутствуют и в одах Ломоносова. Но, как мы уже отмечали, пафос ломоносовских од заключается не в подобных восхвалениях, как бы пышны они ни были, а служит высоким общественным целям. Всего этого нет у Николева. Государственность позиции ломоносовских од, служившая источником их возвышенного пафоса, перерастает у Николева в казенный патриотизм официальной государственности, призванный воспевать и оправдывать любые по-

<sup>15</sup> Н. П. Николев. Творения, т. II, стр. 238—239. (Курсив мой, — Ю. С.).

<sup>16</sup> М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 109. (Курсив мой, — Ю. С.).



литические акции правительства, и с этой точки зрения приобретающий в конце XVIII в. подчас реакционный смысл. В одах Николева и подобных ему поэтов начинают звучать верноподданические нотки:

Да зрю ясней, как пал колосс,  
Без зодчего возгроможденной;  
Как спер его Славено-Росс,  
Екатериной возрожденной:  
У трона... агнец; в брани... лев;  
Кого ни гром, ни Этны зев,  
Ни бурь дыхание сурово  
Не могут на пути препнуть,  
Кому щиты... усердна грудь,  
Закон побед... монарше слово.<sup>17</sup>

Ода на взятие Варшавы  
оружием Великия Екатерины, 1794.

Эта тенденция воинствующего национализма находит свое продолжение в творчестве откровенно реакционных поэтов-монархистов начала XIX в., таких как, например, П. И. Голенищев-Кутузов.<sup>18</sup>

То, что во времена Ломоносова в силу исторических условий несло в себе определенный прогрессивный смысл, просто повторяемое в новых изменившихся условиях, будучи лишенным источников своего органического проявления, закономерно приводило к упадку поэзии, распаду одического жанра.

Мы коснулись лишь одического наследия Николева. Следует, правда, признать, что существует точка зрения, разделяемая целым рядом литературоведов, на якобы имевшую место оппозиционность и даже гражданственность общественно-литературной позиции Николева. Подобная точка зрения, на наш взгляд, нуждается в пересмотре. По существу, она основана на нескольких репликах из трагедии Николева «Сорена и Замир» (1785), вне учета как специфики трагедийного жанра, каким он сложился в XVIII в. после Сумарокова, так и всего остального наследия Николева. Вопрос о соотношении эстетических позиций с общественно-политическими взглядами у писателей XVIII в. еще ждет своего подлинного решения.

<sup>17</sup> Н. П. Николев. Творения, т. II, стр. 242.

<sup>18</sup> См.: Г. А. Гукковский. Стиль гражданского романтизма 1800—1810 годов и творчество молодого Пушкина. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, стр. 180—181.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА  
XVIII в.

(„Сатира на употребляющих французские слова  
в русских разговорах“ И. Баркова)

В «портфеле» известного историка XVII в. Г. Ф. Миллера, озаглавленном «Разные статьи и известия, относящиеся к России», под № 20 хранится сборник стихотворений. Бумага сборника серая, грубой выделки, без водяных знаков. Стихотворения переписаны довольно четкой скорописью. Рукою владельца сборника Г. Ф. Миллера сделана приписка к последнему стихотворению, помещенному на л. 290: «Übersetzungen aus dem Horatius von Borckow».<sup>1</sup>

Известно, что в 1763 г. в Петербурге вышла книга «Квинта Горация Флакка Сатиры, или беседы, с примечаниями, с латинского языка преложенные Российскими стихами Академии наук переводчиком Иваном Борковым». В том же 1763 г. в редактируемом Г. Ф. Миллером журнале «Ежемесячные сочинения» появилась одобрительная рецензия на перевод сатир Горация, выполненных И. Барковым.<sup>2</sup>

Выход издания сатир Горация дает возможность полагать, что сборник составлялся ранее 1763 г.: после выхода печатного издания рукописный список сатир, опубликованных в книге, не представлял собой особенного интереса. Г. Ф. Миллер проявлял, как известно, очень большой интерес к произведениям, распространявшимся в рукописных списках, к корректурам произведений, не появившимся в печати. Так, например, лучший список антиклерикальной сатиры Ломоносова «Гимн бороде», из-за которой он едва не попал под суд Синода, находится в «портфелях» Г. Ф. Миллера, переписанный рукой трудолюбивого историка: «Lomonossow auf den Barf».<sup>3</sup>

Сборник № 20 представляет собой громадный интерес. Достаточно сказать, что в нем помещены сатирические произведения, возникшие в результате стихотворной полемики начала пятидесятих годов XVIII в., в которую оказались вовлеченными как виднейшие поэты того времени — Ломоносов, Сумароков, Тредиаковский, так и их ученики и последователи — Поповский, Барков, Елагин. Характер и перипетии этой полемики подробно освещены

<sup>1</sup> ЦГАДА. Портфели Миллера, ф. 199, № 150, ч. 1, д. 20, л. 290.

<sup>2</sup> Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах, 1763, декабрь, стр. 554—555.

<sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 199, № 150, ч. 1, д. 19, л. 1. — Стихотворные отклики на «Гимн бороде», собранные в этом сборнике, переписаны писцами.

в книге П. Н. Беркова,<sup>4</sup> который опирался на так называемый «Казанский сборник» семидесятых годов XVIII в., известный по печатному сообщению А. Н. Афанасьева.<sup>5</sup>

Рукописный сборник, сохранившийся в «портфелях» Г. Ф. Миллера, имеет преимущество не только ранних списков стихотворений (относящихся к пятидесятым годам XVIII в.), но и большей авторитетности текста и авторства: Г. Ф. Миллер заказывал копии или же переписывал их сам с «надежных» списков. Об этом он писал позднее, когда продавал свое рукописное собрание в Архив Коллегии иностранных дел, в составе которого и хранятся его «портфели».

В настоящей работе мы остановимся только на одном стихотворении, помещенном в сборнике первым: «Сатира на употребляющих французские слова в русских разговорах чрез Боркова».<sup>6</sup> С именем И. Баркова в этом сборнике (помимо перевода «из Горация») связаны еще два стихотворения: «Эпиграмма любовная»<sup>7</sup> и «Сатира на самохвала».<sup>8</sup>

Сатира И. Баркова «на употребляющих французские слова в русских разговорах» тесно связана с обстоятельствами литературно-общественной борьбы пятидесятих—начала шестидесятых годов XVIII в. В эти годы после выхода из печати «Риторики» и «Российской грамматики» Ломоносова особенно остро встал вопрос о путях развития русского литературного языка, находящегося в стадии «неупорядочности литературных норм, которыми характеризуется язык начала XVIII в.», что, по справедливому мнению новейшего исследователя, «явилось следствием распада системы двуязычия на русской почве».<sup>9</sup>

Исторический анализ развития русского литературного языка и изучение системы современного ему русского языка позволили Ломоносову создать стройную систему литературных стилей, благодаря которой раскрываются «природное изобилие, красота и сила» российского слова.

Глубокое проникновение в древнерусские литературные памятники привело Ломоносова к выводу о том, что «российский язык от владения Владимирова до нынешнего веку, больше семисот

---

<sup>4</sup> П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.—Л., 1936, стр. 92—146.

<sup>5</sup> А. Н. Афанасьев. Образцы литературной полемики прошлого столетия. Библиографические записки, 1859, № 15, стлб. 83—84. — В Институте русской литературы хранится рукописная копия «Казанского сборника» (ИРЛИ, р. II, оп. 1, № 635). Мы пользуемся ею для изучения истории текста отдельных стихотворений.

<sup>6</sup> ЦГАДА, ф. 199, № 150, ч. 1, л. 20, лл. 1—1 об.

<sup>7</sup> Там же, л. 214.

<sup>8</sup> Там же, л. 217.

<sup>9</sup> В. П. Вомперский. Непечатанная статья В. К. Тредиаковского «О множественном прилагательных целых имен окончании». Научные доклады высшей школы. Филол. науки. М., 1968, № 5, стр. 83.

лет, не столько отменился, чтобы старого разуместь не можно было». Разумным использованием «сродного нам коренного славянского языка купно с российским отвратятся дикие и странные слова нелепости, входящие к нам из чужих языков», — писал Ломоносов в «Предисловии о пользе книг церковных».<sup>10</sup>

В. В. Виноградов отмечал, что «ограничение сферы воздействия на русский язык „чужих“, то есть западноевропейских слов» было вызвано стремлением Ломоносова к «демократической национализации церковно-книжной речи».<sup>11</sup> Поток иноязычных влияний, начавшийся в Петровскую эпоху, способствовал хаотическому смешению лексического состава русского языка. Уже в начале XVIII в. «справщик Печатного двора» Ф. Поликарпов, производя редактирование церковных книг, проявил заботу об очищении русского языка от инославянских примесей.<sup>12</sup>

К сороковым—пятидесятым годам XVIII в. иноязычные заимствования заполнили не только литературный язык, но проникли даже в церковную проповедь. В. В. Виноградов отмечает, что подобная мешанина церковнославянского языка с иноязычными кальками официально-канцелярского или общественно-политического характера постоянно была «объектом литературных нападений Ломоносова».<sup>13</sup> Ведя борьбу за национальный словарный состав, Ломоносов предполагал написать специальную работу «О употреблении иностранных слов», о чем сохранилась его заметка в «Материалах к российской грамматике».<sup>14</sup>

В формировании русского литературного языка середины XVIII в. известное значение имел Сухопутный шляхетный корпус, выпускники которого группировались вокруг А. П. Сумарокова — видного поэта и драматурга — «российского Расина». Сознательное культивирование «аристократического» языка с привнесением галлицизмов, ориентация на французскую литературу характеризует литераторов — воспитанников «рыцарского» Шляхетного корпуса. Сам Сумароков избегал засорения русского языка инземной лексикой.

Уродливая галломания, охватившая широкие круги столичного дворянства, получила сатирическое отображение И. Баркова.

<sup>10</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VII, М.—Л., 1952, стр. 590—591.

<sup>11</sup> В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2. М., 1938, стр. 98.

<sup>12</sup> И. С. Хаустова-Воронова. О двух спорных вопросах, связанных с «Лексиконом трехязычным» 1704 года Ф. Поликарпова. Вопросы теории и истории языка. Сборник статей, посвященный памяти Б. А. Ларина. Изд. АГУ, 1969, стр. 233—235.

<sup>13</sup> В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка, стр. 99.

<sup>14</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 606.

«Сатира на употребляющих французские слова в российских разговорах» развивает идеи Ломоносова: И. Барков говорит о «великости языка российского народа», который «не заплетен. . . в мыслях трудных». Русский язык способен выразить любое понятие:

Коль громок в похвалах, толь силен в тяжбах судных.  
Любовный нежно он изображает зной,  
Выводит краткость въявь, закрыту темнотою.  
Каким преславный Рим превозносился словом,  
Такое кажет нам Россия в виде новом.<sup>15</sup>

Эти строфы перекликаются с высказываниями Ломоносова: «Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствует довольно из книг, в прошлые веки писанных». <sup>16</sup> Мы помним, с каким восторгом писал Ломоносов о древних греках и римлянах, память о деяниях которых оставил «громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев». <sup>17</sup>

Но наряду с писателями, «слово» которых раскрывает «великость языка российского народа», действуют и «глупцы», которые «хотят быть мудрецами || хваляся десятью французскими словами». Именно они утверждают, что «природный свой язык неважен и невкусен», им претит сказанное «собственно по-русски». И. Барков создает образ галломана, сатирически используя сочетания русских и французских слов одного значения (*mérite* — заслуги, достоинство; *favori* — любимец, благодетель; *présent* — подарок, дар; *sentiment* — чувство, ощущение). Подобные «мудрецы», которые «показать в речах приятный вкус хотят»,

*Заслуги* ль к отчеству героически выхваляют,  
*Мериты* знатные сто крат усугубляют.  
За склонность ли кого сей род благодарит, —  
Не *благодетель* тот ему, но *фаворит*;  
Не *дар* приемлют, что ж? — *дражайшие презенты*;  
И хвалят добрые не мысли — *сентименты*.<sup>18</sup>

Новейший исследователь поэтического творчества И. Баркова, Г. П. Макогоненко убедительно показал, что все его сатиры имели определенную направленность — «борьба с поэзией классицизма, с творчеством его вождя Сумарокова, с его многочисленными подражателями и эпигонами». <sup>19</sup>

«Сатира на употребляющих французские слова в русских разговорах» носит такой же боевой характер. С позиции передового мировоззрения И. Барков последовательно защищал идеи Ломоносова и боролся за создание подлинно национального русского

<sup>15</sup> ЦГАДА, ф. 199, № 150, ч. 1, д. 20, л. 1.

<sup>16</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 582.

<sup>17</sup> Там же, стр. 592.

<sup>18</sup> ЦГАДА, ф. 199, № 150, ч. 1, д. 20, л. 1 об. (Курсив мой, — Г. М.).

<sup>19</sup> Г. П. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. М., 1969, стр. 165.

литературного языка. Он был прямым предшественником Н. И. Новикова, обличавшим русских галломанов в сатирических журналах конца шестидесятых—семидесятых годов XVIII в.

\* \* \*

Основной список: ЦГАДА. Портфели Миллера, ф. 199, № 150, ч. 1, д. 20, л. 1—1 об.

Вариант: ИРЛИ, р. II, оп. 1, № 635, лл. 79—80.

### Сатира на <sup>1</sup> употребляющих французские слова <sup>2</sup> в русских разговорах,<sup>3</sup> чрез Боркова <sup>4</sup>

Великость языка российский народа  
Колеблет с яростью <sup>5</sup> неистовства <sup>6</sup> погода,  
Раздуты вихрями безумными голою,  
Мешая удобу с красой российских слов,  
Преславные глупцы хотят быть мудрецами,  
Хваляся десятю французскими словцами,<sup>7</sup>  
И знание себе толь мало ставят в честь,  
Хоть праведно и тех не <sup>8</sup> знают произвесть.<sup>9</sup>  
Природный свой язык неважен и невкусен,  
Груб всяк им кажется в речах и неискусен.  
Кто точно мысль свою изображает так,  
Чтоб общества в словах народного <sup>10</sup> был смак.  
Изрядно скажешь ты и собственно по-русски,  
Где слово приплетешь некстати по-французски.  
Но не пленяется приятностью сей слух,  
На нежность слов таких весьма разумный глух.  
Не заплетен отнюдь язык наш в мыслях трудных:  
Коль громок в похвалах, толь силен в тяжбах судных.  
Любовный нежно он изображает зной,  
Выводит краткость въявь, закрыту темнотою.  
Каким преславный Рим превозносился словом,  
Такое кажет нам Россия в виде новом.  
Каков был Цицерон в витействе знаменит,  
Так в слоге греческом Демосфен плодovit.  
Возвысили они своих отечеств славу,  
Принявши честь себе слыть мудрыми по праву. ||  
Примеру многие последуя сему  
Желают быть у нас за образец всему:  
Надменны знанием бесплодные науки,  
На ветер издает <sup>11</sup> слов бесполезных звуки,  
Где показать в речах приятный вкус хотят  
И мудрость тем открыть безумную спешат,  
Заслуги ль к отчеству геройски выхваляют,<sup>12</sup> —  
Мериты знатные сто крат усугубляют.  
За склонность ли кому сей род благодарит, —  
Не благодетель тот ему, но фаворит;  
Не дар приемлют,<sup>13</sup> что ж? — дражайшие презенты;  
И хвалят добрые не мысли — сентименты.

<sup>1-2</sup> употребление французских слов <sup>3-4</sup> Нет. <sup>5</sup> рвением <sup>6</sup> неистова  
<sup>7</sup> словами <sup>8-9</sup> знает произность <sup>10</sup> Нет. <sup>11</sup> издают <sup>12</sup> восхва-  
ляют <sup>13</sup> приемлет

**ЗАМЕТКИ ОБ ОБРАЗНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ  
И ЯЗЫКЕ ПОЭМЫ С. С. БОБРОВА „ХЕРСОНИДА“**

В поэтических творениях С. Боброва нашли свое отражение новые литературные веяния России на рубеже XVIII—XIX вв.<sup>1</sup> Его творчество связано с попытками обновления поэтического стиля, поисками новых художественных средств русской поэзии. Не обладая большим поэтическим дарованием, С. Бобров не сумел осуществить в полной мере свое стремление обновить русскую поэзию. Его попытки сделать это в значительной мере не вышли за рамки поэтического эксперимента. Тем не менее высокая оценка творчества поэта, данная его современниками, в числе которых были А. Н. Радищев и Г. Р. Державин, внимание позднего Пушкина к его творческому наследию могут свидетельствовать о том, что опыты его не были бесплодны.

Свою поэтическую и языковую программу С. Бобров изложил в предисловии ко второму изданию поэмы «Таврида» (в этом новом издании поэмы 1804 г., «вновь исправленном и умноженном», как обозначено на титульном листе, С. Бобров дал ей другое название — «Херсонида»). В той же поэме С. Бобров с особенной полнотой воплотил провозглашенные им в предисловии поэтические воззрения.

Как произведение жанра лирико-эпической поэмы, «Херсонида» являет собой в русской литературе первый опыт такого рода.<sup>2</sup> В ней перемежаются описания природы Крыма, его геологического прошлого, растительного и животного мира с рассказом об истории полуострова, его завоевания Россией. Описание величественной картины грозы сменяется меланхолическими строками о разлуке автора с его возлюбленной Сашеной, раздумья о бренности бытия — красочными пейзажами Крымского полуострова, античные мотивы — восточными. Многоплановость содержания обусловила неоднородность образно-поэтической структуры «Херсониды».

Поэма написана белыми стихами по примеру Шекспира и Мильтона, Томсона и Юнга, Клопштока и других поэтов, писавших нерифмованные стихи. По мнению С. Боброва, рифма — это «готическая прикраса», которая «сковывает мысль», «убивает душу сочинения».<sup>3</sup> В стихе важна не рифма, а ритм, «тайная гармония, которая происходит от благоразумного подбора

<sup>1</sup> О творческом пути С. Боброва и о его связях с литературными направлениями конца XVIII—начала XIX в. см.: М. Г. Альтшуллер. С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII—начала XIX в. В кн.: Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964.

<sup>2</sup> Там же, стр. 233.

<sup>3</sup> С. Бобров. Херсонида. Предварительные мысли. СПб., 1804, стр. 7.

буквенных звуков, чему единственно учит наипаче знание механизма языка».<sup>4</sup> Достижение этой «тайной гармонии», правдивости изображения С. Бобров видит, в частности, в звукоподражании, примеры которого он находит у Гомера, Вергилия, Ломоносова. В образном строе «Херсониды» немаловажная роль поэтому принадлежит ассонансам и аллитерациям («Скалы по скалам не скакали»; «И в сладки гласы не слагались Меж дубрей диких клики ликом»; «Давно коней бурливых ржанье И топот ропотный копыт В утесах звучных раздавался»; «Бурливые валы завывли» и т. п.).

Наряду с удачными в поэме встречаются порой звукоподражания, затрудняющие чтение поэмы. Тяжеловесным стих поэмы делали неоправданные длинноты, усложненные метафоры, инверсии, затемнявшие смысл, и т. п. Вместе с тем нельзя не отметить и настоящих поэтических находок в «Херсониде». Такие образы, как волнуемая нива, уединенная урна, всевидящие очи и все слышащие уши, свежая юности слеза и т. п., становятся традиционными образами русской поэзии XIX в. В «Херсониде» Боброва можно найти немало строк, не уступающих лучшим поэтическим образцам его времени. В качестве примера приведем отрывки, рисующие портрет Сашены и картину крымской лунной ночи.

О миловидная Сашена! —  
Все звезды севера прекрасны;  
Но ты одна средь их луна;  
Твои небесны очи влажны  
Блещат — как утренние звезды;  
В твоих живут ланитах алых  
Улыбки нежные весны.

Стр. 85.

Сел — целое луны чело! —  
От серебряных ея лучей  
Бледнеют мшистые холмы,  
Бледнеют белы стены башней,  
Бледнеют куполы мечетей.

Стр. 271.

Многоплановому содержанию, сложной, своеобразной и во многом противоречивой поэтической системе «Херсониды» в полной мере соответствует сложность и неоднородность ее лексического состава.

В предисловии к поэме С. Бобров излагает свои языковые воззрения. Поэт отстаивает свое право создавать новые слова не только в целях наименования новых понятий, но и для замены старых, обветшавших слов. «Обыкновенные, слабые и ветхие имена, кажется, не придали бы слову той силы и крепости, какую свежее, смелые и как бы с патриотическим старанием

<sup>4</sup> Там же.



изобретенные имена», — пишет Бобров.<sup>5</sup> Четко определяет он и свое отношение к иноязычным словам. Поэт осуждает «суетный ввод многих чужестранных слов без нужды, . . так же, как и странный перевод чужих речений при достатке и силе своих».<sup>6</sup>

В «Херсониде» Бобров осуществляет на практике свои языковые воззрения.

Следуя примеру Горация, преодолевавшего «отчаянную бедность в своем языке»<sup>7</sup> путем создания новых слов, Бобров вводит в свою поэму большое число неологизмов, творцом которых был он сам. Пользуясь практически неограниченными словообразовательными возможностями русского языка, он создает новые существительные (извиванье, ушлец, отшелец, островяне, подземность, навислость и т. п.), отыменные глаголы (крылатеть, исполнствовать, юнеть, слезить, оземленться, обесчадить, окаменить, огромлять, трелить 'издавать трели' и т. п.). Подобные словообразовательные эксперименты, среди которых были и удачные и неудачные, имели своей целью создание яркого и свежего поэтического образа. Удачным, например, представляется применение глагола юнеть в следующих стихах:

Но тучные луга и нивы  
Всегда волнуемы зефиром,  
И многоцветны вертограды  
Еще юнеют каждый год,  
Еще лилеи белы дышут  
И посреде пустынь смеются.

Стр. 105.

В соответствии со своей образно-лексической программой Бобров особенно много внимания уделяет созданию новых прилагательных, так как именно они выполняют функцию «определительных наименований вещам».<sup>8</sup> По моделям продуктивных для конца XVIII в. прилагательных с суффиксами -лив-, -чив-, -ист-, передающих различные качественные оттенки предметов и явлений, им созданы прилагательные бессонливый, журчаливый, шепотливый, рассыпчивый, отзывистый, сгибистый и др. Эти и подобные им новообразования органически входят в текст поэмы, обогащая ее свежими эпитетами. Ср.:

Ночь хладна и тиха была.  
Одни бессонливы сучи  
В тополовых густых тенях  
Там жалобно перекликались  
До самых утренних минут.

Стр. 77.

<sup>5</sup> С. Бобров. Херсонида. Предварительные мысли, стр. 11.

<sup>6</sup> Там же, стр. 12.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

Среди неологизмов Боброва особая роль принадлежит сложным прилагательным. И не только потому, что они в количественном отношении превосходят все другие лексико-грамматические группы неологизмов, но и по той образно-функциональной нагрузке, которую они несут в поэме. Сложные прилагательные позволяют в краткой и семантически емкой форме передать тончайшие оттенки качеств предметов окружающей действительности, внешнего облика и внутреннего мира человека. Поэтому они становятся для Боброва, вслед за Г. Р. Державиным, одним из излюбленных поэтических приемов.

В поэме Боброва найдется немало сложных эпитетов, ставших ко времени ее создания традиционными. К их числу относятся эпитеты быстротекущий, громоподобный, искрометный, рудожелтый, златострунный, змеобразный и др. Образы, связанные с темами античности, Бобров рисует с помощью гомеровских эпитетов, которые представляют собой обычно кальки с греческого языка. Ср.: сереброногая Фетида, колчаносная богиня, Фалестра копыносная, меденогие волны, ветрилоносная лодия и т. п.

Но большая часть сложных эпитетов «Херсониды» создана ее автором. Новые сложения Боброва в структурно-семантическом отношении созданы по продуктивным для конца XVIII в. моделям. Образцом для Боброва были аналогичные эпитеты Г. Р. Державина.

Дополняя богатую цветовую гамму, созданную Г. Р. Державиным, Бобров создает новые цветовые эпитеты (крово-млечный цвет лица, зелено-синие волосы дочерей Нерея, злато-румяный цвет облаков, серебро-синий цвет тумана, железоцветный жук, серебро-серые агнцы и т. п.). Как и Державин, Бобров создает такие эпитеты, которые в одном слове соединяют разнородные понятия (тихо-шумная река, зубчато-бледные листья, светло-звучные камышины и т. д.). Вот, например, как Бобров описывает с помощью эпитета тихо-шумный бурную горную реку, текущую по долине:

Но при Бельбеке тихо-шумном,  
Что меж холмами извивался,  
Еще пред изумленным взором  
Долина длинна и прекрасна  
Открылася навстречу мне.

Стр. 77.

Созданные Бобровым сложные прилагательные типа орлосердый, солнцеобразный и т. п. служат средством образного сравнения:

Тут мнилось, что сами звезды,  
Спустиась в горящих колесницах  
На помощь орлосердым Россам,  
Шли в жаркий бой противу Тавров.

Стр. 85.

Автором «Херсониды» широко использована способность сложений конденсировать развернутую мысль в одном слове. Его эпитеты: твердокоренный (дуб), нощелюбивая (сова), пламенно-струйное (солнце), далекодонный (кладязь), бурелюбивый (Эвксин), полносочные (грозды) — передают сложную мысль и заменяют многословные выражения: твердокоренный дуб — дуб с твердыми корнями, пламенноструйное солнце — солнце, излучающее пламенные струи, и т. п.

Такие сложные эпитеты Боброва, как бессмертно-юная (Гурия), пламенноструйное (солнце), пламеннозвездный (свод неба), огнепалящее (море), молниезрачное (лице) и т. п., придают поэме эмоциональное звучание и определяют ее образный строй как произведение романтического.

Наряду с эмоциональными сложными эпитетами немаловажное место занимают в поэме и описательные. По своей структуре они, как правило, однотипны: первый компонент сложения — обычно определение, второй — определяемый предмет. Такие определения применяются автором поэмы для описания растительного и животного мира и минералов Крыма. Многокрасочная природа Крыма благодаря таким сложениям зримо встает перед читателем. Примеры таких сложений в поэме многочисленны: белоперый сыч, пушисторунный кролик, темноцветный скворец, розоперый дрозд, среброчешуйная кефаль, золотоперый щур, криворогий сайгак, золотокожные абрикосы, красноцветный амант, краснолистые фишаши и т. п.

В области создания сложных эпитетов Боброва с полным основанием можно назвать талантливым учеником Державина. Повод для пародирования этого поэтического приема<sup>9</sup> Бобров давал своим современникам, возможно, из-за чрезвычайной насыщенности «Херсониды» сложными эпитетами. Недостаток его не в неумении создавать сложные эпитеты, а в изменившем ему чувстве меры.

Новаторство Боброва состояло не только в создании новых слов, но и во включении в поэму «высокого» жанра различных лексических пластов, считавшихся, по теории Ломоносова, «непоэтическими».

Описывая животное, растительное и минеральное царство Крымского полуострова, Бобров приводит длинные перечни названий деревьев, цветов и плодов, зверей, птиц, рыб и насекомых, горных пород и минералов. В их числе немало таких, названия которых можно найти только в научных трудах или в специальных словарях. На страницах поэмы названы растения: донник, вербейник, фитолакк, кизил, вересклед, курай, крушина, глуд, шептала, городовина, айва, миндаль, кишнец, каперсы,

---

<sup>9</sup> М. Г. Альтшуллер. С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII—начала XIX в., стр. 236.

бальзамины, фисташки, фасоль, меспили, абрикосы, кипрейник, бадиджан, кукуруза, спаржа, ильм, ясень и т. п.; птицы: аист, баклан, коршун, неясуть, лунь, нырок, регчанка, хохотун, шипун и т. п.; рыбы: кефаль, пеструшка, скомбер и т. п.; насекомые: оводы, скорпион, шелковый червь и т. п.; минералы: базальт, селитряное вещество, острациты, графиты, нефть, мыльная земля 'глина', серный колчедан, шпат и т. п. Как видно из приведенных перечней, Бобров неограниченно расширил в поэзии круг лексики рассмотренных тематических групп по сравнению с жанрами классицизма, ограничивавшимися традиционно-поэтическими образами крина и лавра, скимна и орла, рубина и яхонта и т. п.

Поэт стремился к точности в описании природы Крыма. Народные, русские названия растений, животных и минералов он снабжает подстрочными примечаниями — латинскими параллелями. Эти «отметки», по выражению Боброва, он «выводил как для известной точности и объяснения вещи, так и для избежания труда в продолжительных поверках».<sup>10</sup> Эта точность, граничащая со скрупулезностью, в тех местах поэмы, где описываются животные, растения и минералы Крыма, приводит к тому, что поэтическое произведение, насыщенное специальной лексикой, приближается к научному описанию «ботаниста», «зоологиста» и «рудослова».<sup>11</sup>

Границы поэтического языка Бобров раздвигает также за счет введения в поэму иноязычной лексики. Ратуя за чистоту русского языка, поэт протестует против неоправданного, «суетного», по его выражению, ввода в русский язык иноязычных слов «без нужды», т. е. «запреты» его касаются тех случаев, когда в русском языке есть свой равнозначный эквивалент иноязычного слова. Вместе с тем он не отказывается от прочно усвоенных русским языком иноязычных слов, а также от таких, которые обозначают новые понятия. В его лирико-эпической поэме нашли свое место такие «прозаизмы», как пейзажист, перспектива, перспективист, ботанист, экваторский, горизонт и горизонтальный, меридиан, период и периодический, эллиптический, призма и т. п. К этому следует добавить также многочисленные иноязычные названия растений и животных, приведенные выше.

Об органическом введении иноязычной лексики в образную систему «Херсониды» свидетельствует свободное применение ее в целях создания метафорических и других поэтических выражений: драма жизни (стр. 247), амфитеатр гор (стр. 36), горизонт наук (стр. 36), и т. п. Ср.: «Весь мир ничто, как маскарад» (стр. 278).

<sup>10</sup> С. Бобров. Херсонида. Предварительные мысли, стр. 11.

<sup>11</sup> Так у Боброва вместо ботаник, зоолог, минералог.

Преклоняясь перед английскими поэтами-сентименталистами Томсоном, Юнгом, Оссианом, Бобров усваивает и их поэтику и язык. Таким путем в поэму проникает еще один пласт иноязычной лексики. «Унылость в слоге»,<sup>12</sup> свойственная сентиментализму, передается в поэме образами симпатии потаенной, меланхолической души и т. п.

Так я под мрачным свесом свода  
Уединенно размышлял.  
Унылость сладостно разлившись  
В меланхолической душе,  
Все внешни чувства объала.

Стр. 112.

Наряду с иноязычной лексикой западноевропейского и латино-греческого происхождения важную художественно-функциональную нагрузку в поэме несут тюркские слова. Именно они создают местный, восточный колорит поэмы, повествующей о путешествии Мурзы и Шерифа по магометанскому Крыму. И здесь поэт осторожен: он почти не вводит в текст поэмы непонятных русским тюркизмов. Тюркские слова: мурза, шайтан, дервиш, чалма, тюрбан, паша, мечеть, гарем, янычары, бунчук — были понятны русскому читателю без объяснений. В редких случаях встречаются тюркизмы, которые снабжены автором подстрочными примечаниями из-за их непонятности (например, сима́ра 'верхнее платье татарских женщин', аладжа 'турецкая материя').

Стремясь избегать иноязычных слов, Бобров порой делает попытки их «перевода» на русский язык. Таковы замены: космополит — мира гражданин (стр. 118), зенит — точка полудневная (стр. 119), гармония — доброгласие (стр. 265), минералог — рудослов (стр. 67) и т. п. Иногда Бобров предлагает свои переводы-кальки: *substantia* (лат.) он переводит словом самобытность, *irritabilitas* (лат.) — раздражимость, дражимость, горизонт — кругозор и глазоём и т. п.

Так в поэме сталкиваются две противоречивые тенденции: свободный ввод иноязычных слов в поэтический контекст, с одной стороны, и стремление заменять их там, где поэт считал это возможным, русскими эквивалентами, — с другой. Замены эти, как можно убедиться из приведенных примеров, не всегда были удачными.

Широкий доступ в жанр «высокой» поэзии открыл Бобров лексике «низкой», просторечной, народной. Она выполняет в поэме как функцию номинативную, так и экспрессивно-образную. При описании природы Крыма Бобров применяет народные, «простые» названия: землелог, рытвина, проталина, падь, лыва, перелесок, закруга, пригорок и т. п. Эмоциональность стилю поэмы придают экспрессивные уменьшительно-ласкательные

<sup>12</sup> С. Б о б р о в. Херсониды. Предварительные мысли, стр. 13.

образования типа рошица, ветерок, вершинка, облачка. Особенно много таких образований в описании растений и животных: крылышки, спинка, шейка, стебелек, жилочки, цветочки, незабудочки и т. п. Экспрессивные глаголы, среди которых особенно много просторечных, служат для Боброва способом создания картин природы, полной звуков животного и пернатого царства. Таковы глаголы чиликать, сверчать, свиристеть, жужжать и т. п.

Многообразие природы Крыма, его «богатств источник неоскудный»<sup>13</sup> помогают поэту воссоздать эпитеты — прилагательные, составленные по образцам народного и просторечного словообразования. Это прилагательные с суффиксами -уч-, -юч- (пахучий, скрипучий, гремучий, дремучий, сыпучий, горючий, колючий), -лив- (шумливый, пужливый, говорливый, болтливый), -к- (солкий, шаткий), -л- (осиплый), -оват- (угловатый, жироватый), -чат- (трубчатый, коленчатый) и т. п.

Противоречивым и непоследовательным было отношение Боброва к архаической лексике. Наряду со стремлением ввести в поэзию новые лексические пласты он во многом остается верен старым поэтическим традициям. Поэма изобилует архаической лексикой, архаическими грамматическими формами. Нередко утравившиеся в языке новые слова он сознательно заменяет старыми. Так, слово металл, уже к концу XVIII в. прочно вошедшее в язык, он заменяет старым словом крушец, саранча — старым церковнославянским словом пруг и т. п. Щедрая дань, которую отдает Бобров архаическим словам и формам, делала его поэму порой трудной для чтения даже его современниками, и это дало повод для нападок на него со стороны литературных критиков и поэтов его времени.<sup>14</sup>

Языковые и образно-поэтические поиски Боброва скоро были забыты. Этому отчасти способствовали не всегда справедливые оценки его творчества, которые давали Боброву его современники по большей части в пылу литературной полемики. Литературоведческой науке, по-видимому, еще предстоит определить с объективных позиций место Боброва в истории русской поэзии.

Для историков русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. «Херсонида» Боброва представляет собой богатый источник лексики этой эпохи в самых разнообразных ее проявлениях.

<sup>13</sup> Там же, стр. 96.

<sup>14</sup> М. Г. Альтшуллер. С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII — начала XIX в., стр. 242.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА-ПЕРСОНАЖА В БАСНЯХ И. А. КРЫЛОВА

В определениях басни как жанра в учебниках по теории литературы и энциклопедиях, например в «Краткой литературной энциклопедии», указываются обычно следующие признаки этого типа произведений: краткость, повествовательность, нравоучительность, сатира, иносказание, афоризм в начале или конце. При этом, однако, не называется один из важнейших признаков басни — то, что в центре произведений этого жанра всегда стоит образ-персонаж (реальный или иносказательный), отличающийся четкой определенностью характера, который и служит основным средством раскрытия мысли или морали.

То, что такого рода персонаж-характер является действительно важнейшей особенностью басни, может быть подтверждено неперменным выделением в басне характерной черты персонажа, обычным прямым ее обозначением (лжец, скупой, клеветник), основной целью произведений этого жанра — обличением каких-либо отрицательных качеств человека.

Так как персонаж-характер всегда стоит в центре басни, то естественно возникает необходимость изучения особенностей басенных образов-персонажей и художественных средств их создания.

Творчество Крылова — одна из вершин развития жанра басни, поэтому именно в его произведениях указанные выше особенности персонажей и искусство их изображения находят наиболее яркое проявление.

Басни Крылова по сравнению с произведениями предшествовавших ему иностранных и русских баснописцев отличаются не только особым и в значительной части новым составом действующих лиц, но и большим богатством и своеобразием художественных средств создания образа. В его баснях возросло значение реальных фигур людей и уменьшилось значение аллегорических образов. Вот характерные персонажи его басен: крестьянин, работник, купец, вельможа, откупщик, госпожа, служанка, музыканты, механик, мельник, пастух, охотник, водолазы, огородник, сапожник, повар, пустынный, невеста, старик.

Естественно, что подобный состав персонажей басен потребовал и новых средств их изображения. Художественные средства создания аллегорических, иносказательных образов были разработаны уже предшественниками Крылова, а художественные средства создания реалистических образов в басне пришлось разрабатывать ему. Своеобразный состав басенных персонажей у Крылова способствовал развитию искусства создания образа. И мы действительно наблюдаем, что в его произведениях более

многосторонне и более выразительно раскрываются и особенности человека и особенности животного, птицы, растения или предмета, воплощающих в себе те или иные качества человека. Благодаря этому не только образы людей, но и образы условные, иносказательные приобретают в баснях Крылова жизненную конкретность, реалистичность, они действуют, говорят, содержат в себе черты русских людей того времени. В значительной степени это происходит потому, что писатель использует различные виды типизации — историческую, социальную, национальную, профессиональную, простонародную, бытовую, нередко искусно их соединяя. Это свойственно, понятно, в большей мере образам людей, но это свойственно и в некоторой мере аллегорическим образам.

В обрисовке персонажей Крылов нередко обращается к особенностям быта, что вносит в образы исторические, социальные, национальные, профессиональные или простонародные черты.

В басне «Крестьянин и работник»:

Крестьянин, заводясь домком,  
Купил на ярмарке подойник да корову  
И с ними сквозь дуброву  
Тихонько брел домой проселочным путем. . .

В басне «Три мужика»:

Три мужика зашли в деревню ночевать,  
Здесь, в Питере, они извозом промышляли;  
Поработали, погуляли  
И путь теперь домой на родину держали.  
А так как Мужичок не любит тощий спать,  
То ужинать себе спросили гости наши.  
В деревне что за разносол:  
Поставили пустых им чашку шей на стол,  
Да хлеба подали, да, что осталось, каши.

Но и аллегорические образы содержат в себе разного рода типизацию. В них обычно мы наблюдаем соединение реального, исторического и иносказательного, условного. В басне «Ворона и курица» упоминается о Смоленском князе, о новых Вандалах, о Москве, а Курица говорит:

. . . . . у порогу  
Наш супостат.

Образ Вороны характеризуется теми чертами, какие были свойственны людям, лишенным чувства патриотизма. И образ Волка в басне «Волк на псарне» и в басне «Волк и ягненок» соединяет в себе элементы типизации разного рода.

Крылов переносит на образы животных, птиц и растений не отвлеченные качества общечеловеческого характера — жадность, глупость, хитрость, а качества реальных, исторически,



социально, национально или профессионально типичных лиц. В басне «Лисица и сурок» лиса «была . . . судьей и выслана за взятки». Традиционные басенные образы лиса, волк, медведь и другие в дополнение к своим обычным, устоявшимся в литературе и часто идущим от народной сказки чертам, получают новые характеристические детали, как лиса в басне «Лиса-строитель». Дело не в том, как нередко говорится в статьях о Крылове, что лиса в его баснях является воплощением лукавства, хитрости, коварной лстивости, а в том, что она приобретает черты жизненных типов русского быта начала XIX в.

Для басни как жанра свойственны резкие, наглядные средства обрисовки персонажей, например противопоставление. Следуя традиции, Крылов использует обычную басенную группировку образов и часто прибегает к парным образам, которые раскрываются в своих качествах путем сопоставления, сравнения, противопоставления в одной и той же сюжетной ситуации. Обращают на себя внимание самые названия его басен: «Кукушка и орел», «Сокол и червяк», «Пушки и паруса», «Собака и лошадь», «Булыжник и алмаз», «Паук и пчела», «Волк и журавль», «Чиж и голубь», «Лев и волк», «Листы и корни», «Пруд и река».

В баснях Крылова важным приемом характеристики служит антитеза персонажей, как в басне «Бумажный змей», где мотылек противопоставлен змею как отрицательному персонажу: один из них трещит в похвалу пустых людей и летает на привязи, другой летает свободно и не восхваляет тех, кто этого не заслужил. Кстати, эта басня, как и многие другие, является наглядным подтверждением того, что Крылов, противопоставляя нередко положительные и отрицательные персонажи, как это свойственно сатире, более обстоятельно обрисовывает отрицательные персонажи, употребляя при этом своеобразные средства оценки. Изображение змея развито за счет его самохарактеристики и отзыва о нем мотылька, изображение последнего кратко.

Весьма употребительно у Крылова как средство отрицательной оценки разоблачение персонажа путем обнаружения его истинных качеств, прикрываемых хвастовством, внешним блеском, показной скромностью. Это есть в образах Саввы пастуха в басне «Пастух», Мудреца в басне «Ларчик», осла в одноименной басне, Полкана и Барбоса в басне «Собачья дружба», волка в басне «Волк на псарне». Противоречие самохарактеристики и подлинных качеств персонажей есть в образе дуба в басне «Дуб и трость», кукушки, пытающейся петь соловьем, в басне «Кукушка и Орел», змеи, которая поет «прекрасным соловьем», в басне «Змея».

Основным средством разоблачения отрицательных персонажей служат сюжетное действие, поступки и поведение героев,

их дела, нередко противоречащие их речам. Самохарактеристики персонажей в таком случае оказываются ложными. Так это в большинстве указанных выше басен.

Необходимость разоблачения отрицательных персонажей и задачи реалистического, жизненно убедительного их изображения приводят к тому, что Крылов более широко, нежели его предшественники в жанре басни, пользуется косвенными средствами обрисовки и реже прибегает к прямым характеристикам персонажей — к характеристикам от имени автора или действующих лиц басни. Более обычна у него, как видно из сказанного ранее, самохарактеристика героев.

Прямое определение качеств характера действующих лиц, однако, нередко в баснях Крылова. Это обуславливается и традициями жанра, и его краткостью, и задачей выделить основные качества персонажей. Ворона в басне «Ворона и лисица» определяется автором как «льстец» (во вступлении), как «плутовка»; девушка в басне «Разборчивая невеста» как «спесивица», сапожник в басне «Откупщик и сапожник» как «певец и весельчак». Персонаж может получать дополнительное определение, которое необходимо для сюжетной ситуации и развязки.

Задача оценки персонажей сделала основным средством их обрисовки выделение одной черты характера. Это в известной степени обуславливало некоторую схематичность изображения, что было до Крылова важным признаком жанра, кстати сказать, ни в одном определении басни не отмеченном. Крылов, используя этот прием, без которого басня перестала бы быть басней, значительно развивает косвенные средства изображения и расширяет их круг. Это приводит к возрастанию реалистичности образов. Писатель развивает речевую характеристику, сюжетное действие и даже психологическое изображение. А все это уменьшает условность и дидактизм басен.

Речевая характеристика в его баснях выполняет важную роль в создании образов. Писатель необычайно точно и ярко передает особенности речи крестьян, мещан, купцов, чиновников, дворян, но эти особенности вместе с тем приспособлены для передачи духовных качеств героев. Крылов поэтому иногда определяет особенности речи, особенности интонаций действующих лиц. Ворона в басне «Ворона и лисица» говорит «так сладко, чуть дыша»; орел в басне «Орел и пчела» говорит пчеле «с презрением». Примером тонкой и едкой речевой характеристики служит диалог Волка и Ягненка в одноименной басне. В речи героев проявляются их характеры, их точки зрения, как у волка в названной сейчас басне, как у свиньи в одноименной басне, как у петуха в басне «Петух и ячменное зерно», который более рад зерну ячменному, нежели жемчужному, как у Барбоса в басне «Собака», который не может оценить труда лошади и считает, что она «из всех зверей Едва ль. . . не всех глупей».

Одной из самых примечательных особенностей создания образа в баснях Крылова служит развитие психологического изображения. На первый взгляд это может показаться странным и вызвать удивление: какое же психологическое изображение может быть в басне? Но суть состоит именно в том, что в баснях Крылова по сравнению с баснями его предшественников сделана попытка развить психологическое изображение, т. е. передачу душевных состояний, чувств и переживаний персонажей, что придает им жизненность, а в условных образах расширяет элементы сопоставления с человеком.

Не только речь героев, но и ряд других средств помогают расширить психологическое изображение. Раскрытие основной черты характера персонажа может еще не содержать в себе психологического изображения: лиса обманула волка — такой сюжетный мотив свидетельствует о коварстве и хирости лисы, но это не выходит за рамки обычного басенного изображения лисы. Психологическое же изображение есть передача душевных состояний, чувств и переживаний персонажей, что может быть сделано в виде прямого их определения и в виде использования косвенных средств их передачи.

Пример прямого определения дает начало басни «Ручей»:

Пастух у ручейка пел жалобно, в тоске...  
... Услыша пастуха, Ручей журчит сердито...

в басне «Крестьянин в беде»:

Крестьянин тужит и горюет...

определение мыслей, замыслов, целей героев:

Сосед соседа звал откушать;  
Но умысел другой тут был:  
Хозяин музыку любил  
И заманил к себе соседа певчих слушать.  
«Музыканты».

Определение душевных состояний:

Нам страшно вместе быть с тобой?  
«Змея».

Тут Мышка бедная, не вспомняся от страху...  
«Лев и мышь».

Отношения людей определяются и метонимически:

Друг без друга они не ели и не пили.  
«Два голубя».

Не спать без друга и не съесть.  
«Собачья дружба».

Однако основным средством психологического изображения в баснях Крылова служит сюжет, поведение персонажей, дейст-

вие, то, что они делают. Это наиболее верно их характеризует. Поэтому важной задачей автора всегда является выбор ситуации, которая бы помогла раскрыть основное в образе.

В басне обычно действуют так называемые «готовые характеры», т. е. неизменяющиеся в произведении. Басня, как правило, показывает лишь проявление особенностей характера в речах и поступках персонажа. Но психологическое изображение прежде всего связано с моментами изменения характера действующих лиц, изменения душевных состояний и чувств, отношения одних лиц к другим, что наиболее ясно выражается в поведении и поступках героев. Осел в одноименной басне, после того как ему нацепили звонок на шею, «стал важничать, гордиться».

Недавно вышел из печати первый том «Истории русской поэзии» (изд. «Наука», Л., 1968), подготовленный Институтом русской литературы Академии наук СССР. В главе, посвященной басенному творчеству Крылова, приводятся интересные примеры:

«В басне «Бедный Богач» дано развернутое повествование об изменениях психологии и мировоззрения человека под воздействием тех или иных жизненных обстоятельств. Психологические мотивы этого блестящего произведения найдут свое дальнейшее развитие в таком произведении, как «Мертвые души» Гоголя и многих других.

Басня «Мот и Ласточка» также посвящена трагическому в жизни человека. Однако в противоположность «Бедному Богачу», дающему изложение ряда событий на протяжении длительного времени, эта басня сосредоточивает внимание читателя лишь на одном эпизоде из жизни легкомысленного героя. Но и этот эпизод дан эскизно» (стр. 220).

Эти замечания очень важны. Они подчеркивают развитие в баснях Крылова психологического изображения, указывают, что это имело значение для русской литературы и предвосхищало художественный метод таких произведений, как «Мертвые души». Кстати сказать, образ разборчивой невесты в одноименной басне вызывает в нашей памяти образ Агафьи Тихоновны из «Женитьбы» Гоголя:

Ну как ей выбирать из этих женихов?  
Тот не в чинах, другой без орденов;  
А тот бы и в чинах, да жаль, карманы пусты;  
То нос широк, то брови густы;  
Тут этак, там не так;  
Ну, не придет никто по мысли ей никак.

В басне «Бедный Богач» переданы философия бедняка, его мечты, изменение его взглядов после того, как он разбогател («он думает другое»), изменение его поведения, утрата им своих мечтаний:

Уже о пышности он боле не мечтает.

Изображение басенных персонажей подчинено основным идейно-художественным задачам жанра. В баснях Крылова эти задачи расширились и углубились; соответственно с этим обогатились и стали тоньше и выразительнее средства создания образа-персонажа. Белинский так определял басню: «Рассказ и цель — вот в чем сущность басни; сатира и ирония — вот ее главные качества».<sup>1</sup> Но и рассказ, и цель, и сатира, и ирония получают новые качества в баснях Крылова — большую реалистичность, жизненность, идейно-художественную значительность, особенно с развитием и углублением социально-психологической типизации, т. е. с социальным объяснением психологических качеств персонажей и мотивов их поведения и действий.

Особенности и круг средств создания образа в баснях Крылова объясняются как важнейшими процессами в развитии русской литературы начала XIX в., так и идейно-художественными позициями писателя — демократизмом и патриотизмом. К первым относятся развитие реализма, влияние других литературных жанров, прежде всего прозаических, расширение связей литературы с народным творчеством; ко вторым относятся обогащение и изменение состава басенных персонажей, усиление сатиричности басни, ориентировка на разговорный язык, более последовательное соблюдение основных принципов жанра: краткости изложения, резкости средств изображения (противопоставление, гиперболизация качества героев), четкости оценок действующих лиц.

Все это позволило Крылову достичь высокого мастерства в создании образов-персонажей, ясности и силы в выражении идеи, яркой реалистичности в картинах и сюжетных ситуациях.

М. Н. Морозова

## ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ В БАСНЯХ И. А. КРЫЛОВА

Стиль художественных произведений всегда интересовал лингвистов и литературоведов. А стиль такого подлинно народного демократического писателя, как И. А. Крылов, особенно. Национальные истоки творчества этого великого сына земли русской, его общественные позиции определили идейно-эстетическое содержание и специфику стиля произведений, в которых все значимо, весомо, все заслуживает внимания.

Под стилем художественного произведения условимся понимать систему языковых средств, целенаправленно используемых писателем в литературном произведении, являющемся искусством слова. В этой системе все содержательно, все элементы сти-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, стр. 576.

листически функциональны. Они взаимообусловлены и органически связаны с содержанием. Эта система зависит от литературного направления, жанра, темы произведения, структуры образов, творческого своеобразия художника. В этой системе все элементы подчинены одной цели — наиболее удачному выражению художественного содержания произведения.

Целью этой статьи является рассмотрение стилистических функций имен собственных в баснях И. А. Крылова.

Изучением стилистических функций ономастических слов занимался проф. С. А. Копорский. Он исследовал ономастику в произведениях писателей-народников (Слепцова, Решетникова, Успенского). В Луцке изучает ономастику в языке произведений русской литературы В. Н. Михайлов. В последних номерах журналов появились статьи о стилистических функциях ономастики в произведениях И. С. Тургенева в связи с его юбилейной датой. Но пока научных работ по этим вопросам мало.

Ономастические слова, входящие в структуру художественного произведения, органически связаны с содержанием как один из элементов художественного выражения. Они различаются по характеру обозначаемых объектов.

В зависимости от характера обозначаемых объектов в баснях Крылова наблюдаются два типа ономастических слов: названия самих басен и названия действующих лиц в баснях.

Названия басен являются именами собственными потому, что называют отдельную басню, выделяя ее среди однородных по жанру произведений. И если терминологическое имя нарицательное «басня» может быть соотнесено с любой басней как название произведения определенного жанра, то имя собственное «Волк на псарне» как наименование может быть соотнесено только с одной басней, написанной автором в 1812 г. по совершенно определенному историческому поводу.

Структурно название басни может быть однословным («Квартет», «Ларчик», «Осел»...) или состоять из сочетания слов («Свинья под дубом», «Зеркало и Обезьяна»...), называя функция его будет одинаковой. И однословное название, и название-словосочетание называют одну какую-то басню, так как соотносятся только с одним называемым объектом, будучи именами собственными. Это основная функция имен собственных.

Кроме основной, назывной, функции, наименования басен могут выполнять и другие, что они и делают: они в ряде случаев кратко формулируют основную тему («Демьянова уха», «Крестьянин в беде», «Мор зверей»...), выделяют и характеризуют основной персонаж басни («Трудолюбивый Медведь», «Разборчивая невеста», «Слон на воеводстве», «Любопытный»...).

Большая часть названий как раз и связана с выделением основного персонажа, который обязателен в басне, и название

басни как бы предшествует ее содержанию, вводя в него читателя, как бы подготавливая к восприятию басни.

Таким образом, название многопланово по своим стилистическим функциям. Сам подбор названий раскрывает тематику басен и в какой-то степени выделяет персонаж, подчас и с его оценкой, обычно сатирической («Добрая Лиса», «Бедный богач», «Стыдливый игрок»...).

Семантическая классификация названий басен разнообразна. Это и названия лиц («Мирон»), животных («Белка», «Лиса»...), растений («Василек»...), явлений природы («Туча»...), предметов быта («Голик», «Ларчик»...).

Разнообразие названий басен обусловлено богатством тематики, а преобладание определенных семантических групп (названия лиц, животных, вещей) показывает, что для басни как жанра характерны определенные темы и соответствующие им персонажи.

При названии басен автор часто пользуется приемом антонимического столкновения слов: «Госпожа и две Служанки», «Волк и Ягненок», «Лев и Мышь», «Листы и Корни»...

Этот прием связан с содержанием басен, и выбор антонимических образов и их наименование иносказательно отражают структуру классового общества, делящегося на крестьян и помещиков.

Для всех названий басен характерна иносказательность, что обуславливается жанром басни и наличием строгой цензуры, не пропускающей литературы, направленной против существующего строя. Поэтому названия «Рыбья пляска», «Квартет», «Лебедь, Щука и Рак» и многие другие иносказательно выражают критику правительственных мероприятий, это памфлеты на правительственные учреждения и действия чиновников. По условиям цензуры только в таком замаскированном виде можно было поднести читателю эти крамольные идеи. И этому способствовали маскировочные иносказательные заглавия басен.

Второй тип имен собственных — это названия действующих лиц басен. Эти названия являются именами собственными, как и любые названия действующих лиц художественного произведения, например Сокол, Буревестник у Горького, Виктория Регия, Столетник у Гаршина, Нос у Гоголя...

Басня отличается тем, что в ней всегда действует какой-либо образ: лицо или персонифицированное животное, предмет и пр.

Строй басенных образов у Крылова весьма разнообразен. Но основным образом все же является Человек. Человек выступает под разными наименованиями.

Следуя традиции басни как жанра Крылов использует античное наследие, правда, всегда в творческой переработке. Поэтому он вводит в язык басен имена античных богов: Аполлона, Зевса,

Юпитера и пр.: «Когда вселенную Юпитер населял...», «К Зевсу весь Олимп с мольбою приступил...».

Но образы, а следовательно, имена античных героев свойственны басням, связанным своим происхождением с баснями древнегреческих баснописцев. Это «Алкид», «Пловец и море» и некоторые другие. В этих баснях сохраняется первоначальная образно-мифологическая основа, и поэтому в них фигурируют Юнона, Мегера, Меркурий, Нептун и другие античные божества. Желая сатирически охарактеризовать дружбу Барбоса с Полканом, Крылов называет их Орестом и Пиладом. Но в национальных русских баснях Крылов уже не пользуется античной мифологией, и имена древнегреческих богов из языка басен исчезают. Например, басни «Тришкин кафтан», «Демьянова уха», «Квартет», «Волк на псарне» и др. В этих баснях действуют другие герои, и им свойственны другие имена.

Особенностью басен Крылова является то, что он вводит в них разнообразные категории людей. Они выступают и под обобщенным наименованием Человека, воплощающего общечеловеческие качества, без выделения особых признаков. Например, в басне «Лев и Человек» противопоставляются искусство и грубая сила. Искусство свойственно человеку, грубая сила — животному.

Но чаще всего образ человека в баснях под характерологическими названиями. Эти характерологические имена указывают на различные признаки, свойства, качества басенных персонажей.

1. Они могут обозначать профессию персонажа: Огородник, Мельник, Сапожник, Купец, Повар, Пастух, Охотник... Эти профессии соотносительны с определенной исторической эпохой, в которой могли жить и трудиться указанные персонажи и которая отражена писателем. Повара, сапожники, музыканты, охотники, пастухи обслуживали помещиков. Вспомним:

У Саввы пастуха (он барских пас овец)  
Вдруг пропадать овечки стали...

Крестьяне ходили в лаптях, повар готовил обеды не для крестьянина, музыканты играли также не для него, охотник поставял дичь к барскому столу. Персонажи Крылова сродни таким действующим лицам из произведений И. С. Тургенева, как, например, Ермолай-охотник из рассказа «Льгов», или просто Ермолка, поставлявший к барскому столу дичь, и крепостной Сучок, который по желанию барыни был то «фалетором», то актером, т. е. переменял много профессий.

Крылов одним из первых русских писателей ввел эти реалистические народные образы в сюжеты своих произведений, что способствовало правдивому изображению современной ему эпохи.

2. Имена указывали и на социальную принадлежность образов. В баснях выступают Вельможа, Госпожа, Служанки, Работ-



ник и особенно часто Крестьянин. Образ крестьянина — один из наиболее любимых персонажей у Крылова. Этот образ реалистически отражал положение крестьянина в крепостной системе: с одной стороны, крестьянство было основной категорией общества, производящей материальные ценности, с другой стороны, политически крестьянин был бесправен и экономически ущемлен. Ему угрожало все: сильные мира крепостного строя (вельможи, купцы, откупщики), силы природы, которые в баснях иносказательно также изображали помещиков и чиновников в образах Лис, Щук, Змей и пр. Но крестьянин в ряде случаев выходил из весьма затруднительных положений с достоинством, проявляя природную мудрость, жизненный опыт и сметливость. Крестьянин в баснях является носителем положительного начала, в то время как Вельможа, Богач, Откупщик показаны отрицательно.

3. В баснях используются названия персонажей, относящиеся к психологическим свойствам человека: Лжец, Любопытный, Мот, Клеветник, Скупой... Обычно в качестве наименования персонажа использованы слова, относящиеся к отрицательным свойствам, которые порицаются автором басни. Это связано с жанром произведения, призванного бичевать пороки общества.

4. Канонические русские имена также используются Крыловым в качестве наименований персонажей басен. Как правило, это имена, бытующие в обиходе простого народа, не дворянства: это Клим, Савва, Егор, Степан, Фаддей, Демьян и пр. Эти имена также служат приметой национальной и социальной принадлежности образа. На просторечно-разговорный характер употребления этих имен указывает их форма: они даются с суффиксами субъективной оценки — Саввушка, Степанушка...

Интересны факты использования Крыловым чисто русской формы отчества — Климыч, Карпыч и т. д.: «У Климыча судьи часишки вор стянул»; «Кум Карпыч говорит»; «Сват Карпыч говорит». Эта форма использования имен собственных придает языку басен просторечно-разговорный оттенок.

5. Названия животных составляют наиболее многочисленную группу среди имен персонажей в баснях Крылова. Это традиционные Лиса, Медведь, Лев, Волк, Осел, Овца... Они называют аллегорические образы, свойственные и произведениям русского фольклора. Все эти животные иносказательно изображают тех же крестьян, помещиков, чиновников и представителей других групп общества. Крестьяне представлены образами Овец, Коня, Рыб, а помещики и чиновники даны в образах Волков, Щук и других хищных животных. Цари выступают в виде Львов и Орлов. Широкое включение «зоологической» лексики в язык басен обусловлено жанром басни, широко пользующейся иносказанием и аллегорией как особым приемом, помогающим в условиях жесткой цензуры бичевать пороки общества.

В баснях преобладают названия животных, свойственных среднерусскому поясу. Эти образы близки и понятны читателю, и с ними традиционно связаны определенные ассоциации, помогающие правильно раскрыть содержание иносказательного образа. В условном языке басен эти имена служат средством обличения классового неравенства, несправедливости, невежества, глупости, жадности и других отрицательных явлений, против которых направлена сатира басни. Четкие характеристики, связанные с именами персонажей животных, вошли в общеязыковое употребление. Например: «Что Волки жадны, всякий знает»; «Осел мой глупостью в поговорку вошел».

6. В качестве образов басен Крылов широко использует бытовые предметы, поэтому их названия входят в язык басен, придавая ему разговорно-бытовой оттенок. Автор в качестве персонажей басен берет те предметы, с которыми у русского народа связываются определенные исторически сложившиеся представления и которые вошли в сознание и речевую практику с этими представлениями. Например, слово *мешок* имеет переносное значение в смысле пустого, напыщенного, неуклюжего человека. В басне «Мешок» это переносное значение удачно использовано. Мешок обозначает именно такой образ: «Мешок... заумничал, зазнался, завеличался»; «Мешок заговорил и начал вздор нести». Интересен также образ пустой Бочки, которая «вскачь несется: от ней по мостовой и стук и гром, и пыль столбом...» и которая аллегорически изображает пустого, хвастливого человека. Предметный образ и его содержание прекрасно раскрывают мораль басни. Названия образов-предметов расширяют лексический состав басен за счет бытовой конкретной лексики и приближают его к разговорному языку.

7. Своеобразно представлены в баснях клички животных. Это обычно широко распространенные в бытовом обиходе клички, заменяющие видовое название животного: собака — Барбос, маленькая собачка — Моська, комнатная собачка — Жужу, кот — это Васька, обезьяна — Мартышка, медведь — Миша, Мишка, Мишенька, Мишук; свинья — Хавронья.

Часто видовое название животного в басне совсем не упоминается, а используется для названия персонажа только кличка, распространенная в общенародном употреблении. Такие клички переносятся в ряде случаев с персонажей-животных на образы людей:

Ну как же критика Хавроньей не назвать.  
Который, что ни станет разбирать,  
Имеет дар одно худое видеть...

Наблюдаемый в баснях ономастический материал показывает, что в названиях басен и именах персонажей использован разнообразный лексический материал:

- а) античные имена,
- б) канонические русские имена, свойственные употреблению простого народа, данные часто в просторечной форме,
- в) названия животных, преимущественно среднерусской породы и известных как названия литературных образов в фольклоре и баснях, т. е. традиционно закрепленных в литературе,
- г) названия растений,
- д) названия явлений природы,
- е) названия предметов быта,
- д) клички животных.

Разнообразие лексических групп ономастических слов в баснях обусловлено разнообразием их тематики и богатством жизненного материала, использованного автором.

Особый отбор имен связан с жанром басни, широко обращаясь к иносказанию и аллегории, с традицией басенного и фольклорного творчества, в котором также широко используются аллегорические образы животных.

При рассмотрении стилистических функций ономастических слов необходимо отметить в качестве основной номинативную, свойственную всем ономастическим словам.

Кроме этой, обязательной для всех ономастических слов функции, ономастические слова в баснях Крылова выполняют характерологическую функцию, прямую, указывающую на типичный признак образа (Любопытный, Лжец, Нищий, Разбойник...), или косвенную при аллегорическом использовании образов животных, растений, предметов (Лиса — хитрость, лукавство, Волк — жадность, Ворона — ротозейство...).

Слова этой группы в баснях Крылова получают обогащение и дальнейшее развитие как традиционные басенные и фольклорные образы. Волк, например, не только олицетворение злости, жадности, но и иносказательный образ помещика в басне «Волки и Овцы», Волк и образ Наполеона в басне «Волк на псарне». Овцы не только символ беспомощности и беззащитности, но и аллегорический образ угнетенного крепостного крестьянства. Эта многоплановость стилистических значений свойственна ряду ономастических слов в баснях Крылова.

Имена собственные в баснях Крылова выполняют и эмоционально-экспрессивную функцию. Например, имена Степанушка, Саввушка, Мишенька являются не только названиями образов, но и несут в себе оттенок оценки, экспрессии.

Ономастические слова в баснях Крылова национально самобытны. Автор использовал русские канонические имена, причем многие из них даны в просторечной форме (Климыч, Федюш).

Имена собственные в баснях Крылова несут в себе определенный социально-исторический аспект, они соотносительны с конкретной эпохой, характеризуемой наименованиями персонажей:

Вельможа, Госпожа, Откупщик, Служанки, Работник... Эти образы относятся к обществу, делящемуся на слуг и господ.

Самобытно-национальный характер басен Крылова и их живой народный язык содействовали их популярности во всех слоях общества. А эта популярность приводила к тому, что русский язык пополнялся за счет оборотов из крыловских басен. Например, ономастические выражения «Тришкин кафтан», «Демьянова уха», «Слон в случае», «Трудолюбивый медведь» и другие вошли в общенародное употребление как устойчивые обороты.

## Х. Грасегоф

### О ПЕРСПЕКТИВЕ В ПОВЕСТЯХ КАРАМЗИНА

Память академика Виктора Владимировича Виноградова глубоко чтят слависты всех стран. Его замечательные труды обогатили не только языковедение, они открыли новые возможности перед литературоведением, приведя к существенному усовершенствованию методологии изучения литературного языка и стилей. Среди авторов, которые пользовались особенным вниманием выдающегося ученого, наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем и Достоевским мы находим и Карамзина, основателя русского сентиментализма и творца нового литературного стиля.<sup>1</sup>

За последние годы появилось немало ценных исследований, как советских, так и западноевропейских, посвященных Карамзину.<sup>2</sup> Однако нам представляется нелишним пристальнее взглянуть в особенности перспективы карамзинского повествования, в характерные для Карамзина связи автора с героями, отношение автора к изображаемой действительности, к читателю и к литературной традиции.

По терминологии, принятой Р. Вейманом, понятие *перспективы*, как более общее, включает в себя «point of view», или *угол зрения*, под которым рассматриваются события, а также точку

<sup>1</sup> См., например: В. В. Виноградов. 1) Проблема авторства и теория стилей. М., 1961; 2) О стиле Карамзина и его развитии. В сб.: Процессы формирования лексики русского литературного языка, М.—Л., 1966, стр. 237—258.

<sup>2</sup> См.: П. Н. Берков и Г. П. Макогоненко. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. В кн.: Н. М. Карамзин, Избр. соч. в двух томах, М.—Л., 1964, стр. 5—76; Ю. М. Лотман. Эволюция мировоззрения Карамзина, 1789—1803. Уч. зап. Тартуского гос. унив. Труды ист.-филол. факультета, вып. 51, 1957, стр. 122 и сл.; Л. И. Кулакова. Эстетические взгляды Карамзина. В кн.: XVIII век, сб. VI, М.—Л., 1964, стр. 146 и сл.; Н. Д. Кочеткова. Идеино-литературные позиции масонов 80-х—90-х годов XVIII века и Н. М. Карамзин. Там же, стр. 176—196. См. также: В. Brang. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, 1770—1811. Wiesbaden, 1960; Н. Rothe. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Berlin, Zürich, 1968.

зрения фиктивного героя или рассказчика, равно как и позицию автора.<sup>3</sup>

Авторская позиция в качестве составной части перспективы повествования проявляется, в частности, в *выборе* и *оценке* литературных образов и характеров, заимствованных из современной действительности или из прошлого.

В творчестве Карамзина либеральное мировоззрение просвещенного русского дворянина оказало вполне определенное влияние на выбор ограниченной области общественных отношений и ограниченного круга действующих лиц. Несмотря на то что еще до Карамзина такие русские авторы, как Ф. Эмин, Фонвизин, Чулков, Новиков и, разумеется, Радищев, сумели привлечь внимание читателя к тяжелой судьбе крепостного мужика или беззащитной солдатки, к жестокости и коварству феодалов и чиновников, Карамзин нашел своих героев исключительно в среде образованного и просвещенного дворянского сословия. Если же в виде исключения у него появляются персонажи из простого народа, то они всегда, так сказать, щеголяют в чистом воскресном наряде. Фрол Силин, «трудолюбивый поселянин», не ощущает тяжести крепостного состояния. Это идеалист и филантроп, исполненный любви к ближнему и безвозмездно раздающий голодающим крестьянам запасы своего прилежно накопленного зерна.<sup>4</sup> Знаменитая «бедная Лиза» отнюдь не крепостная крестьянка, как например Аня у Радищева. Вместе с матерью Лиза пользуется наследством отца, «довольно зажиточного поселянина» (I, 607).<sup>5</sup> Эту сельскую идиллию не нарушают никакие обычные крестьянские заботы вроде ухода за скотом или сбора урожая. Весь труд Лизы заключается в том, чтобы собирать и продавать цветы или немного заниматься шитьем. Общественные взгляды не позволяют Карамзину выйти за рамки подобных представлений. Он не в состоянии заглянуть за социальный горизонт того мира, в котором живут его Марфа-посадница или Наталья — боярская дочь, той помещичьей среды, в которой воспитывается «рыцарь нашего времени». Духовная жизнь городского и сельского дворянства является средоточием его интересов. Напрасно было бы искать в его повестях «маленького человека», к изображению которого обратятся впоследствии Пушкин и Гоголь, крепостного крестьянина, чиновника четырнадцатого класса, солдата или подлинно народный женский характер.

<sup>3</sup> См.: R. Weimann. Erzählerstandpunkt und point of view. Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman. In: «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 1962, H. 4, SS. 378—379.

<sup>4</sup> Ср.: P. Brang. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, S. 134.

<sup>5</sup> В скобках указаны том и страницы издания: Н. М. Карамзин, Избр. соч. в двух томах, М.—Л., 1964.

Карамзин-просветитель хотел бы видеть русского крестьянина образованным «в пример многих швейцарских, английских и немецких поселян, которые пахут землю и собирают библиотеки; пахут землю и читают Гомера...» (I, 141). Цюрихский крестьянин — философ Клейн-Йорг («Клейнийок» в карамзинской транскрипции), с которым любили беседовать Бодмер, Геснер и Лафатер, некий поэт-землепашец из окрестностей Мангейма представляют собой в глазах Карамзина идеал просвещенного, трудолюбивого и довольного судьбой деревенского жителя, на досуге в сельской тишине отдающего дань философии и поэзии.

Вместе с тем Карамзин настойчиво стремится придать изображаемым событиям видимость подлинности и достоверности. С этой целью он не раз пользуется приемом ссылки на рукопись («Марфа-посадница»), на личное впечатление от легенды или встречу с героем («Наталья, боярская дочь», «Бедная Лиза», «Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм»)<sup>6</sup>.

Впечатление подлинности событий усиливается благодаря мастерским описаниям природы, напоминающим в своем поэтическом совершенстве будущие пейзажи И. С. Тургенева. Карамзин тщательно воспроизводит всем известные, реальные признаки места действия: окрестности Симонова монастыря в «Бедной Лизе», вид на впадение Свяги в реку Москву в «Наталье, боярской дочери» и «Рыцаре нашего времени», впечатляющую панораму Новгорода в «Марфе-посаднице», пейзаж острова Борнгольм и т. п.<sup>7</sup> Автор-рассказчик неоднократно прерывает свое повествование, чтобы напомнить об истинности того, о чем он рассказывает: «Вы читаете не роман, а быль...» (I, 761); «...я не лжец и не выдумал на него ни слова, ни дела...» (I, 756); «... пишу не роман, а печальную быль» (I, 619).

Мировоззрение, основанное на эмоциональных началах, на глубоком сочувствии внутренней жизни окружающих людей, породило тот угол зрения, под которым ведут свое повествование фиктивные рассказчики Карамзина. Их субъективное отношение к событиям находит поддержку в соответствующих по смыслу вставках от лица автора-рассказчика. То и дело Карамзин обращается непосредственно к своим читателям, число которых, по крайней мере в эпоху «Московского журнала», едва ли превышало три сотни. Он начинает интимный разговор с читателем, рассчитывая на его понимание и сочувствие, стремясь тронуть его сердце и не допустить, чтобы читателем овладела скука.

Карамзин решительно отклоняет псевдоантичные исторические романы. По его убеждению, герои древности, вызванные из

<sup>6</sup> Ср.: Н. Rothe. N. M. Karamzins europäische Reise..., S. 196f.

<sup>7</sup> M. Østerby. Die Insel Bornholm bei N. M. Karamzin. Dichtung und Wirklichkeit. In: Studien zur russischen Literatur des 18. Jhs. Hrsg. von Grasshoff und U. Lehmann, Bd. IV. Berlin, 1970, SS. 429—437.

небытия писателями-«классиками», вынуждены играть лишь «прекрасную кукольную комедию», где «один встает из гроба в длинной римской тоге, с седою головою; другой в коротенькой гишпанской епанче...» (I, 755). Не удовлетворяют его и устаревшие авантюрные романы Федора Эмина (I, 778). Карамзинская ирония распространяется также и на таких последовательных носителей идей Просвещения, как Спиноза, Гоббс или Гельвеций (I, 768). Предпочтение перед всеми авторами отдается Лоуренсу Стерну, его стилю, чуждому догм и разрушающему старые каноны, его гуманизму и чувствительности, которая была близка Карамзину, воспитанному в воззрениях масонства на чувство и разум.<sup>8</sup> «Стерн несравненный! — восклицает Карамзин. — В каком ученом университете научился ты столь нежно чувствовать? Какая риторика открыла тебе тайну двумя словами потрясать тончайшие фибры сердец наших? Какой музыкант так искусно звуками струн повелевает, как ты повелеваешь нашими чувствами!» (II, 117).

Стерн, которого Гете считал «прекраснейшим умом из всех, когда-либо существовавших», и в заслугу которому он вменял освобождение человеческого духа от филистерства и педантизма, стал для Карамзина во многих отношениях образцом и источником настроений. «Сентиментальное путешествие» он советовал читать и перечитывать (I, 510). Своеобразный сугубо индивидуальный стиль Стерна, заставляющего своих героев плыть, подобно марионеткам, в руках капризного мастера, притягивает Карамзина сильнее, чем даже сочинения Ж.-Ж. Руссо, «Вертер» или английские, французские и немецкие книги, разумеется, отлично ему известные. Успешно примененные в «Тристраме Шенди» приемы замедления и запутывания действия, вовлечение читателя в непосредственный разговор с автором, неожиданные отступления и авторские размышления<sup>9</sup> породили близкие или аналогичные стилистические приемы Карамзина. Особенно это заметно в повести «Рыцарь нашего времени». Здесь, кроме многочисленных напоминающих Стерна отступлений, влияние этого писателя видно, например, в названии главы IV, «которая написана только для пятой» (I, 761) и т. д.

Будучи выдающимся стилистом, создателем новых норм русской литературной речи, Карамзин внес существенный вклад в формирование современного языка русской литературы. Это произошло вопреки всем несовершенствам карамзинского «реализма», несмотря на известную ограниченность в выборе героев и преувеличенную чувствительность. Карамзин освободил рус-

---

<sup>8</sup> См.: Н. Д. Кочеткова. Идеино-литературные позиции масонов 80-х—90-х годов XVIII века и Н. М. Карамзин, стр. 176—196.

<sup>9</sup> Ср.: В. Шкловский. Пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна. В кн.: В. Шкловский. О теории прозы. М., 1929, стр. 177—204.

скую литературу от тисков языковых и жанровых норм классицизма и открыл для нее мир человеческих чувств и страстей. Перед русской литературой распахнулись совершенно новые горизонты. Подтвердим это единственным примером, а именно сравнением повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» с другим произведением на подобный же сюжет — с «Повестью о Фроле Скобееве», созданной в последнем десятилетии XVII в.

В обеих повестях идет речь о похищении дочери богатого и сановного боярина, предпринятом человеком, которому закрыт доступ в общество, окружающее его возлюбленную. В том и другом случае похищение совершается не без помощи няньки боярышни. В «Повести о Фроле Скобееве» несомненно присутствуют характерные черты плутовского романа: неимущий герой, пробавляющийся разными темными делами, составляет хитроумный план обольщения и похищения боярской дочери, чтобы всеми правдами и неправдами получить доступ к богатствам ее отца. Он подкупает няньку и в женской одежде проникает в дом боярина, затем увозит девицу и тайно венчается с ней. Стараясь смирить гнев ее родителей, он прибегает к новым хитростям, выдумывает, что молодая жена заболела и т. п. В конце концов решительный и честолюбивый ловчак торжествует победу над сословными привилегиями и предрассудками, обращая их в свою пользу, и добивается беззаботной жизни уважаемого всеми вельдья трехсот крепостных душ.

Сюжет плутовского романа претерпевает под пером Карамзина основательные изменения. Подробнейшие описания переживаний и страстей влюбленной пары, размышления автора-рассказчика о могуществе любви, о женском сердце, о любовных радостях и печалях придают повести «Наталья, боярская дочь» специфический сентиментальный характер.

Неизвестный автор «Повести о Фроле Скобееве» уже пытался, правда, придать своему произведению больше достоверности, использовав подлинное историческое имя — боярина Ордын-Нащокина. С помощью многочисленных авторских вставок Карамзин, со своей стороны, добивается, чтобы непредубежденный читатель принял историю, якобы переданную «прапрабабкой» автора, за истинное происшествие.<sup>10</sup> Точно так же, как в конце повести «Бедная Лиза», замшелый могильный камень с полустертой надписью должен здесь служить документальным свидетельством того, что все рассказанное произошло в действительности. Обращаясь к читателю, автор-рассказчик поясняет, что он хотел бы избежать романтических фантазий и преувеличений, ибо в этом случае он «удалился бы от исторической истины» (I, 644). Сомнений в правдивости рассказа быть не должно:

---

<sup>10</sup> Об исторической основе и прототипах повести см.: P. Brang. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, S. 153.



«Я рассказываю, как происходило самое дело: не сомневайтесь в истине...» (I, 634). Иллюзия достоверности достигается также вполне реальным описанием Москвы, реальным местом расположения убежища влюбленных при слиянии рек Свияги и Москвы и введением в повествование персонажа с именем, которое известно в русской истории. Это — боярин Матвеев, советчик царя и, согласно утверждению автора повести, тесть главного героя. Однако явно фольклорные мотивы, романтический пейзаж и стилизация речи то и дело разрушают иллюзию.<sup>11</sup>

Развитие любовного чувства Натальи и ее поклонника изображено Карамзиным с такой психологической достоверностью, какая не знакома, разумеется, плутовскому роману. Героиня Карамзина не может быть игрушкой честолюбивых замыслов своего возлюбленного. Медленно, шаг за шагом подводит ее автор к глубокому душевному потрясению: семнадцатилетняя боярская дочь впервые обращает внимание на взаимоотношения в природе существ разного пола, приходит душевная зрелость и вместе с ней любовная тоска. Автор-рассказчик еще раз напоминает о причинах переворота, происходящего в сердце Натальи: «... может быть, и читатели не знают, что за беда случилась вдруг с нашею героинею, чего она искала глазами в горнице, отчего вздыхала, плакала, грустила... С небесного лазоревго свода... влетела в Натальино нежное сердце *потребность любить, любить, любить!!!*» (I, 630).

Лишь после этого героиня замечает в церкви «прекрасного молодого человека», которого ей назначила судьба. При взгляде на него Наталью пронизывает дрожь и сердце говорит ей: «Вот он!..» (I, 632). Несмотря на сентиментальность, сцена первой встречи влюбленных, их свидание, устроенное нянькой, и последующие события свидетельствуют о том, что Карамзин превосходно знал женскую психологию (внезапное смятение героини, ее согласие на побег с молодым человеком, ее беспомощность в руках похитителя). В повести можно, впрочем, различить следы литературной традиции, например восходящее к классицизму дидактическое противопоставление добродетели и чувства, когда Наталья колеблется между любовью к отцу и внезапной склонностью к своему похитителю, или заимствованный оттуда же способ ведения диалогов, или такие «немецкие» детали, как коленопреклонение героя перед женщиной, обращение к возлюбленному «друг» и т. п.

В отличие от героинь плутовского романа нянька боярышни сначала не играет активной роли в развитии любовной интриги. Наталья «мамка» лишь постепенно догадывается о ее чувствах. Только заботясь о счастье своей воспитанницы, она идет на то,

---

<sup>11</sup> О работе Карамзина над текстом повести см.: В. В. Виноградов. О стиле Карамзина и его развитии, стр. 241—253.

чтобы устроить — при определенных условиях — первое свидание. Затем уже, подкупленная возлюбленным Натальи, она всеми силами содействует бегству и непредвиденно оказывается в одних санях с беглецами. В доме похитителя ее охватывает страх за Наталью при виде вооруженной челяди. Карамзин придал этой фигуре, таким образом, живые, человеческие черты, совершенно чуждые жадной сводне, выведенной в «Повести о Фроле Скобееве».

Сцена тайного венчания, совершаемого все понимающим стариком-священником в полночь в заброшенной деревянной церкви, носит вполне романтический характер. Почти наверное Пушкин развил в своей «Метели» именно этот впечатляющий мотив. Карамзин сознательно противопоставляет русский романтический пейзаж, идеализированные патриархальные нравы XVI столетия космополитизму века Просвещения, галломании, заимствованным из-за границы обычаям царского двора и верхушки общества. В замечаниях от автора писатель задел и светские клубы, и вольтеровские кресла, и английскую моду, и т. д. Не преминул Карамзин похвалить старинную набожность (I, 628). Официальная свадьба, устроенная в той же церкви с согласия отца Натальи, должна как бы закрепить тайно заключенный брак и способствовать счастью героини.

Не ловкое использование родительских чувств, а храброе участие в защите столицы отечества от нападения литовцев и поляков возвращает несправедливо оклеветанному Богуславскому милость царя и приносит прощение тестя.

Чувствительные любовные сцены, романтические картины природы, изображение обычаев предков и военных эпизодов из русской истории увлекли современного Карамзину читателя, так как находились в соответствии с господствующими эстетическими и нравственными представлениями и возбуждали в читателе патристическую гордость. Просчеты Карамзина в описаниях жизни древнерусского боярства сегодня ясно ощущаются нами. Конечно, не все эти довольно условные «реалии», а в первую очередь тончайшие зарисовки психологии любви во всех ее стадиях — от неясного томления до страданий и полного счастья — позволили этой повести сохранить до настоящего времени свою художественную ценность. Непреходящая заслуга Карамзина состоит в верном и глубоком изображении человеческого чувства средствами общепонятного и живого литературного языка.

Пушкин и Лермонтов, затем Достоевский, Лев Толстой и Чехов продолжили начатый Карамзиным ряд великих мастеров изображения жизни человеческой души, вовлекая в поле зрения русской литературы все общественные слои и классы.

*(Перевод Р. Ю. Данилевского)*

Н. В. Измайлов

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОКТАВЫ

Октава — восьмистишная строфа, возникшая в Италии в эпоху Возрождения, — появилась в русской поэзии сравнительно поздно — в конце второго десятилетия XIX в., в творчестве Жуковского. Но, как известно, октавы восприняты были им не из их первоисточника, но из лирического творчества Гете: вступление к поэме (или «Старинной повести») Жуковского «Двенадцать спящих дев» («Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»), написанное октавами в начале 1817 г., представляет собою перевод посвящения I части «Фауста».<sup>1</sup>

Несколько позднее, в 1820—1821 гг., опытом Жуковского воспользовался Пушкин для медитативной элегии — воспоминания о Тавриде:

Кто видел край, где роскошью природы  
Оживлены дубравы и луга...

Но эта элегия, недоработанная поэтом, была напечатана только в 1841 г., и до начала 1820-х годов русская форма октавы была представлена в печати лишь элегиями Жуковского. Новая обстановка сложилась в 1822 г. с выступлением П. А. Катенина.

В XIV номере «Сына Отечества» 1822 г. (часть 76, стр. 303—309) Катенин напечатал «Письмо к издателю» о принципах перевода поэм Тасса и Ариоста на русский язык, т. е. о возможности русской октавы, соответствующей итальянской. Письмо вызвало горячую и длительную полемику на страницах того же журнала, в которой приняли участие О. М. Сомов, А. А. Бестужев и сам издатель журнала Н. И. Греч.<sup>2</sup> Поводом для письма Катенина

<sup>1</sup> См.: В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 106—109, 141. — Такое же, воспринятое от Гете, применение октавы к медитативной лирике Жуковский представил в двух элегиях 1819 г.: «На кончину е. в. королевы Виртембергской» и «Цвет завета».

<sup>2</sup> Полемика эта, шедшая как по поводу перевода итальянских эпиков, так и по поводу некоторых положений книги Греча «Опыт краткой истории

послужило сообщение Греча в его «Опыте краткой истории русской литературы» об окончании перевода в стихах «Освобожденного Иерусалима», выполненного А. Ф. Мерзляковым. Отрывки этого перевода, печатавшиеся в 1808 г. в «Вестнике Европы», были известны Катенину, так же как и отрывки, переведенные Батюшковым (1808—1809). Тот и другой переводили поэму Тассо александрийскими стихами. Против этих-то переводов выступил Катенин, доказывая, что александрийский стих имеет «неизбежный порою: однообразие». «В переводе, — продолжает он, — неудобство сего размера еще разительнее. У великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить не вредя духу сочинения; связь их неразрывна, и искажение одного необходимо ведет за собою утрату другого». «Знаменитейшие из эпиков новых, Ариост, Камюэнс, Тасс, писали октавами; сей размер находили они приличнейшим содержанию их поэм, понятиям времени, слуху читателей <...> лучшие их октавы составляют сами по себе нечто целое, имеют определенное начало и конец». «Язык наш, — заключает критик, — гибок и богат: почему бы не испытать его в новом роде, в котором он может добыть новые красоты?».

Поставив этот вопрос, Катенин, с характерным для него стремлением к экспериментированию и новаторству, строит теоретическую схему русской октавы, отличной от октав Жуковского. «Правило сочетания рифм женских с мужскими <т. е. недопустимость в классической русской просодии соседства двух стихов одинакового — женского или мужского — окончания, но разной рифмовки> не позволяет нам, — говорит Катенин, — присвоить себе без перемены италийскую октаву <в которой почти все стихи имеют женские окончания и чередования с мужскими, как правило, быть не может>. Например: если первый стих получит женское окончание, третий и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сделаются мужскими, а последние, седьмой и осьмой, опять женскими, так, что другую октаву придется начать стихом мужским и продолжать в совершенно противном порядке, от чего каждая будет разнствовать с предыдущею и последующею». Как видно, Катенин дает здесь ту формулу октавы, которая впоследствии станет обязательной для подавляющего большинства произведений русской поэзии XIX в., написанных этою строфою: I АbАbАbСС, II аВаВаVcc, III АбАбАбСС,

---

русской литературы», в нашем литературоведении до сих пор еще недостаточно полно освещена. См. в кн.: Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 120—124; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, стр. 153—154 (прим. 22), а также 333—337; Б. Томашевский. Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.—Л., 1956, стр. 489—490, прим. 139; примечания Г. В. Ермаковой-Бытнер в кн.: П. А. Катенин. Избранные произведения. М.—Л., 1965, стр. 677—678 и 682—683.

и так далее. Но сам Катенин, противореча себе, тут же усомнился в реальности такой схемы и в возможности ее осуществления. «Не менее того <т. е. чередования окончаний> затруднительно, — продолжает он, — приискивать беспрестанно по три рифмы: в сем отношении язык русский слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом». И он предлагает иную систему октавы, более легкую и более соответствующую, по его мнению, свойствам русского языка и требованиям русской просодии: «... все сии неудобства исчезнут, если мы захотим употребить октаву, похожую на итальянскую в том, что составляет ее сущность, и вкупе приноровленную к правилам нашего стихосложения. Она, по моему мнению, должна состоять из осьми пятистопных ямбов <...>; цезуру на четвертом слоге полагаю я в сем размере необходимою: без нее стих делается вялым и сбивается на прозу; сочетание же рифм будет следующее: первая и третья женские, вторая и четвертая мужские, пятая и шестая женские, седьмая и осьмая мужские», т. е. по формуле: *AbAbCCdd* и так далее, без построфного чередования окончаний. Для пояснения своей мысли Катенин приводит переведенные им «некоторые из известнейших октав Тассова „Освобожденного Иерусалима“, начиная с 1-й октавы 1-й песни:

*Canto l'armi pietose e'l sapitano C. I, ott I.*  
Святую брань и подвиг воеводы  
Пою, кем гроб освобожден Христа.  
Вотще ему противились народы  
И адовы подвинулись врата.  
Велик его сей подвиг был священный,  
Велик и труд, героем понесенный;  
Но Бог ему покровом был, и сам  
Вновь собрал рать к Готфреда знаменам.<sup>3</sup>

«Письмо» Катенина к издателю «Сына Отечества» вызвало возражения Ореста Сомова в «Письме», напечатанном в № XVI того же журнала (часть 77, стр. 65—75). Сомов оспаривал утверждение Катенина о том, что в переводах поэтических произведений нужно сохранять размер подлинника, как мнение «несправедливое и вовсе недоказательное»: размер связан со свойствами каждого языка, октава свойственна языку итальянскому; «какая необходимость переводчику-стихотворцу стеснять себя сею формою, столь затруднительною, столь противною свободному стихосложению в языке, обильном окончаниями, слоудоударениями, и до бесконечности разнообразным словами всяких мер, от односложных до самых многосложных? — Таков язык Рос-

<sup>3</sup> См.: П. А. Катенин. Избранные произведения. Ред. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л., 1965, стр. 162—164 (в исправленной редакции) и 682. — Другой опыт перевода октав из «Бешеного Роланда» («Orlando furioso») Ариосто, выполненный тогда же (1822), но напечатанный лишь в 1832 г., — см. там же, стр. 128—129.

сийский...». При этом Сомов указывал на октавы Жуковского в элегии «На смерть королевы Виртембергской», которые «более подходят к октаве итальянских стихотворцев, нежели предлагаемые г. Катениным», несмотря на столкновение двух женских рифм в конце и в начале соседних октав, что, «кажется, не могло сделать никакой неприятности для слуха».

В «Ответе» на это письмо Сомова Катенин («Сын Отечества», 1822, № XVII, стр. 121—125) по поводу указания Сомова на элегию Жуковского отвечал: «Слова нет, что она <октава Жуковского> ближе моей к итальянской, но я предлагал написать не одну, и так надлежало бы критику выставить в пример не одну, а хоть начало другой, и доказать, буде можно, что слух не оскорбится, когда после двух женских стихов встретит третий, женский же, на другую рифму».

Спор продолжался «Ответом на ответ г. Катенину» Сомова («Сын Отечества», 1822, № XIX, стр. 207—214), где он вновь утверждал, что «октава для сего рода стихотворений <т. е. для эпопеи> в русском языке тесна и неприлична» и что «слух не оскорбляется стечением нескольких женских рифм, особливо когда две из них оканчивают предыдущую, а другие две начинают следующую строфу или октаву и потому совершенно разделены между собою». В том же номере (стр. 216) вмешался в спор и Греч, иронически указывая на «экзаметры Тредьяковского и октавы некоторых других стихотворцев». Катенин тотчас понял намек и в «Ответе двоим» (Гречу и Сомову — «Сын Отечества», 1822, часть 78, № XXI, стр. 32) выразил свою обиду на то, что Греч «искусно сблизил <его> с Тредьяковским», на что Греч возразил: «Г. Катенин напрасно говорит, будто я сблизил его с Тредьяковским: я говорил об октавах наших поэтов; его же стихи (в 14 кн. С. О.) не октавы, а могут разве назваться *суррогатами* октав, так как свекла была суррогатом сахару...» (там же, стр. 34).

На этом закончился спор, о чем и объявил Греч, ссылаясь на желание обеих сторон — и Катенина, и Сомова — в XXII номере своего журнала (стр. 96). Последнее слово осталось за противниками Катенина и его октав — Сомовым и Гречем.

Вопрос о русских октавах, об их применении в переводах итальянских эпиков был надолго снят: теоретические эксперименты Катенина, не поддержанные его творческой практикой, не вошли в жизнь и были, казалось, прочно забыты. В 1828 г. вышел перевод «Освобожденного Иерусалима», выполненный А. Ф. Мерзляковым в александрийских двустопных, против чего так решительно в «Сыне Отечества» выступал Катенин. В том же году С. Е. Раич издал и свой перевод «Освобожденного Иерусалима» стихом «Двенадцати спящих дев» (сочетанием 4- и 3-стопных ямбов с перекрестной рифмовкой), что еще более отдалялось от требований Катенина.

Сам Пушкин, внимательно следивший из Кишинева за спорами 1822 г. в «Сыне Отечества»,<sup>4</sup> тремя годами позднее сделал вольный перевод тринадцати октав (100—112) из XXIII песни «Orlando furioso» не в октавах, а в строфах неравной величины из 4-стопных ямбов с вольной рифмовкой.

Вообще же в русской поэзии 20-х годов XIX в. октавы встречаются чрезвычайно редко, а если встречаются, то в большинстве следуют образцам Жуковского в его элегиях 1817—1819 гг.

Но в октябре 1830 г., в уединении «болдинской осени», Пушкин вновь обращается к октаве и пишет ею свой «Домик в Коломне». Замысел подобного рода «шутливой» повести в стихах возник, по-видимому, еще в конце 1829 г., когда Пушкин набросал две октавы (вторая незаконченная), задуманные, вероятно, как полемическое вступление к повести:

Пока меня без милости бранят  
За цель моих стихов — иль за бесцелье...

Акад., т. V, стр. 371.

Это вступление было оставлено, вероятно, по тактическим соображениям: оно могло подать повод к журнальным обвинениям Пушкина в отсутствии патриотизма, а возможно, играли здесь роль и цензурные опасения. Через год, вновь взявшись за повесть в октавах, Пушкин написал «Домик в Коломне», сочетающий в себе шутливо-бытовой сюжет с автобиографическими реминисценциями и с полемическими рассуждениями и выпадами литературно-теоретического содержания.

Форма повести — пятистопный ямб в октавах, — ее характер и построение были подсказаны Пушкину английскими образцами — октавами Байрона в поэме «Дон-Жуан» и шутливой повести «Беппо», а в еще большей степени, как показало исследование Н. В. Яковлева, — поэмами в октавах Барри Корнуолла: «Диего де Монтилла. Испанская повесть», «Гигес» и другими.<sup>5</sup> Но здесь возникают некоторые вопросы: во-первых, в английской октаве, при строгом чередовании, как и в итальянской, рифмующих стихов чередование мужских и женских окончаний совершенно не соблюдается, так же как и количество стоп в стихе. Образцом для октав Пушкина октавы Байрона и Барри

---

<sup>4</sup> См. в письмах Пушкина 1822 г. — Акад., т. XIII, стр. 37, 40, 41. Письмо, в котором Пушкин, по словам Катенина, «некогда осуди (<л> <его> за очень умеренную полемику против Сомова и Греча...», до нас не дошло (см.: Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. Литературное наследство, т. 16—18, 1934, стр. 638; примечание Ю. Г. Оксмана, стр. 651).

<sup>5</sup> См.: Н. В. Яковлев. Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль). Пушкин и его современники, вып. XXVIII, 1917, стр. 5—28. — Приводимые Н. В. Яковлевым рассуждения Барри Корнуолла о богатых возможностях октав, но и о трудностях их создания близко совпадают с рассуждениями Пушкина в первых строфах «Домика в Коломне».

Корнуолла, следовательно, не могли служить. Во-вторых, неясно, против кого или чего могли быть направлены, в 1830 г., полемические рассуждения и даже выпады Пушкина, открывающие его повесть, касающиеся проблемы русских октав, трудности работы над ними, нахождения тройных созвучий при «бедности» рифм в русском языке, цезуры и пр.

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно, как нам представляется, вернуться к рассуждениям и опытам Катенина 1822 г.

Почему Пушкин, осенью 1830 г. (а может быть, и в конце 1829), мог обратиться к забытому спору в «Сыне Отечества», — об этом никаких данных, насколько известно, не имеется. Но Катенин был одним из главных вкладчиков в «Литературную газету», и его «Размышления и разборы» касались, хотя и вскользь, итальянской октавы.<sup>6</sup> О русской октаве Катенин в своих «Размышлениях...» не писал, но, как бы то ни было, его прошлые статьи могли вспоминаться в кругу «Литературной газеты», в частности и Пушкиным (сам Катенин жил в 1830 г. в своей деревне Шаеве Костромской губернии). Нельзя, однако, не обратить внимание на заявление Пушкина в первой же строфе «Домика в Коломне»: «Я хотел Давным-давно принятъся за октаву». Если это — признание реального факта, то обращение Пушкина к октаве не будет столь неожиданным, а интерес его к творчеству и к теоретическим опытам Катенина объясняет, как кажется, его обращение именно к Катенину как теоретику октавы.

Катенин, как мы видели, построил две схемы русской октавы: одну, которую он считал соответствующей правилам русской просодии в смысле обязательного построфного чередования мужских и женских тройных созвучий с заключительным двустижием, — но от этой схемы он отказался из-за трудности «приискивать беспрестанно по три рифмы», — и другую, облегченную, без тройных рифм и без чередования строф, осуществленную им в нескольких октавах из «Освобожденного Иерусалима». Пушкин, создавая «Домик в Коломне», выбрал первую, наиболее трудную и отвергнутую Катениным форму,<sup>7</sup> и об этом заявил в самом начале своей поэмы:

А в самом деле: я бы совладел  
С тройным созвучием. Пушусь на славу!  
Ведь рифмы запросто со мной живут;  
Две придут сами, третью приведут.

Утверждение Катенина о том, что «затруднительно приискивать беспрестанно по три рифмы», потому что «в сем отношении язык

<sup>6</sup> Литературная газета, 1830, т. II, № 41, 20 июля, стр. 39—40. — Размышления и разборы. Статья V, 7. О поэзии итальянской (продолжение).

<sup>7</sup> По формуле: I. aBaBaBcc, II. AbAbAbCC и т. д.



русский слишком беден», таким образом, иронически опровергается Пушкиным. И далее, в строфах II—III, идет рассуждение о «бедности» русских рифм и о необходимости разрешить поэту глагольные рифмы, которыми «гнушаются» современные авторы:

... уж и так мы голы.

Отныне в рифмы буду брать глаголы.

Но, заявив о том, что он допускает глагольные рифмы и не будет «их надменно браковать, А подбирать союзы да наречья», Пушкин практически этим почти не пользуется: на 120 рифм поэмы (80 тройных и 40 двойных) приходится всего 22 полностью глагольных (14 тройных и 8 двойных); наречия дают 15 рифм (в большинстве неполных, т. е. в сочетании с другими словами).<sup>8</sup> Вся поэма доказывает, что для ее автора нет затруднений в подборе рифм, — и утверждение Катенина падает само собою.

Продолжая свое рассуждение, Катенин заявлял: «...цезуру на четвертом слоге полагаю я в сем размере <т. е. в пятистопном ямбе> необходимою: без нее стих делается вялым и сбивается на прѣзу». Пушкин как будто вполне соглашается с ним:

Признаться вам, я в пятистопной строчке  
Люблю цезуру на второй стопе.  
Иначе стих то в яме, то на кочке...

(строфа VI). Но это заявление тут же нарушается: в этой самой октаве три бесцезурных стиха (1-й, 4-й и 8-й), а всего в поэме на 320 стихов<sup>9</sup> в окончательном тексте приходится 154 бесцезурных: известно (по наблюдениям Б. В. Томашевского),<sup>10</sup> что именно в творчестве 1830 г., в «Домике в Коломне» и в «маленьких трагедиях», Пушкин отказался от обязательной цезуры в пятистопном ямбе, которую он соблюдал в «Борисе Годунове» и других произведениях до середины 20-х годов.

Октавы «Домика в Коломне» представляют образец правильного построфного чередования мужских и женских окончаний стихов, — что, как мы видели, Катенин считал настолько затруднительным, что предложил иную систему, которую Греч назвал «суррогатами октав». Пушкин же считал чередование мужских и женских октав настолько обязательным, что, допустив ошибку (?) в XXXVI строфе своей повести, где семь стихов вместо восьми (не хватает третьего мужского стиха), он и последнее двустипшие октавы, которое должно было быть женским, сделал

<sup>8</sup> Союзы не применяются Пушкиным в качестве рифм ни в одном случае.

<sup>9</sup> Собственно — 319; см. ниже.

<sup>10</sup> См. работу Б. В. Томашевского «Пятистопный ямб Пушкина» в его же книге «О стихе» (Л., 1929, стр. 159, 231—249).

мужским — и соответственно изменил порядок остальных четырех стрóf «Домика в Коломне».<sup>11</sup>

Таким образом, Пушкин во вступительных октавах своей «шуточной» повести последовательно отвергает все теоретические положения, выдвинутые Катениным, отвергает и практически предложенную им систему октав, но применяет ту систему, которую тот «забраковал» как неосуществимую.<sup>12</sup>

Характерно при этом, что, сокращая вступительные литературно-полемические строфы «Домика в Коломне» при подготовке его к изданию в конце 1832 г., Пушкин вычеркнул все те октавы, где речь шла о журнальных спорах 1830 г. (XI—XVIII «третьего слоя» — Акад. V, стр. 378—381), рассуждения об александрийском стихе (VIII—XII «второго слоя» — там же, стр. 375—377), сравнение октавы с Ширванским полком, способное вызвать цензурные затруднения (IV «второго слоя»), наконец, напоминание о «поэтах Юга» и вторичное заявление о трудности октав: «Октавы трудны (взяв уловку лисью...», — желая избежать повторений (V и VII «второго слоя» — там же, стр. 374—375). Но он сохранил все строфы, посвященные обоснованию октавы с ее трудностями (I—VII печатного текста), т. е. все те, в которых можно видеть спор его с Катениным. Этот спор был решен развитием русской поэзии в пользу Пушкина.<sup>13</sup>

Правда, Катенин еще до появления в печати, в феврале 1833 г., «Домика в Коломне» стал писать большую поэму-сказку «Княжна Милуша», применив к ней те самые октавы, заменяющие якобы итальянские, которые он предложил в 1822 г., — те, которые в своей «шутливой» повести отверг Пушкин. «Сказка» Катенина, напечатанная в 1834 г., содержала в четырех песнях 288 этих однообразных октав, вернее, восьмистиший. «Княжна

---

<sup>11</sup> За отсутствием черновой рукописи трудно судить о происхождении этой ошибки. Можно предполагать, что поэт сознательно сократил октаву на один стих, чтобы выразить быструю последовательность событий.

<sup>12</sup> В примечаниях к переводу Катенина отрывка из «Бешеного Роланда» Г. В. Ермакова-Битнер пишет: «На сторону Катенина в вопросе об октаве встал впоследствии Пушкин. В „Домике в Коломне“ и „Осени“ он применил катенинский вариант октавы» (П. А. Катенин. Избранные произведения. М.—Л., 1965, стр. 678). Это замечание представляет собой явное недоразумение. Не вполне точно и примечание Е. Г. Эткинда к переводам Катенина октавой (Мастера русского художественного перевода, кн. II, 1968, стр. 364).

<sup>13</sup> О пушкинской октаве см. в исследовании Б. В. Томашевского «Строфика Пушкина» в сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II, М.—Л., 1958, стр. 94—96; и Каталог строфических форм Пушкина, — там же, стр. 161, II, №№ 81—83. Перепечатано (без каталога) в кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 268—271. См. также книги: Б. В. Томашевский 1) О стихе. Л., 1929, стр. 143—147, 154—160; 2) Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, стр. 455—457.

Милуша» вызвала относительно сочувственные рецензии,<sup>14</sup> но не оставила следов в дальнейшем развитии русской поэзии.<sup>15</sup>

Между тем сам Пушкин еще раз «принялся за октаву» в стихотворении «Осень», написанном в 1833 г., но опубликованном лишь в посмертном издании (т. IX, 1841). В этом медитативном «отрывке» он прибегнул к иному размеру — шестистопному ямбу вместо пятистопного при сохранении порядка рифм и чередования окончаний от октавы к октаве. Такая необычная форма была ему, очевидно, наиболее подходящей для выражения его настроений и размышлений, вызванных осенней природой и разрешающихся «лирическим волнением» в творчестве.

Но судьба «Домика в Коломне», не замеченного и не оцененного сначала ни критикой, ни читателями, стала исключительно важной в истории русской поэзии, притом не только в широкой сфере ее жанра и предметов изображения — как один из зачинов «натуральной школы» 40-х годов, но и в более узкой, формальной сфере — как образец, от которого идут многочисленные повести в стихах и стихотворения, написанные октавой в конце 30—70-х годов XIX века.<sup>16</sup> Так входит октава в широкое русло русской классической поэзии.

---

<sup>14</sup> В «Библиотеке для чтения» (1834, № 6, отд. VI, стр. 3) и в «Молве» (1834, № 14, стр. 218—219). В последней критик отзываясь с похвалой об октавах, оригинальная форма которых «принадлежит собственно Катенину». «Справедливость требует сказать, — пишет далее критик, — что эта форма кажется более свойственной нашему языку, чем все бывшие доселе опыты октав». В этих словах, возможно, содержится намек на изданный годом раньше «Домик в Коломне».

<sup>15</sup> К началу 30-х годов относится и попытка С. П. Шевырева реформировать октаву, а вместе с нею и всю русскую просодию, в статье, написанной в 1830 г. в Италии и напечатанной в «Телескопе» (1831, ч. III, № 11, стр. 265—299; № 12, стр. 466—491) под заглавием «О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение»; к статье приложен перевод седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» (там же, № 12, стр. 491—497; № 24, стр. 461—481). Перевод напечатан Шевыревым вторично в «Московском наблюдателе» (1835, ч. III, июль, кн. 1, стр. 11—35; кн. II, стр. 159—196) с кратким предисловием (стр. 5—10), объясняющим «необходимость переворота в нашем стихотворном языке» и направленным против поэтической системы Пушкина. Просодические опыты Шевырева были высмеяны Белинским, сначала — в краткой рецензии (Сочинения, Акад., т. I, стр. 328), потом — в статье «О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя“» (т. II, стр. 144—148); они не оказали никакого влияния на развитие русского стиха и были тотчас забыты. Ср.: С. П. Шевырев. Стихотворения. Вступ. статья ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939, стр. XXV, XXVII—XXXI.

<sup>16</sup> См.: Б. В. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы). В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, стр. 297—305; то же в кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. М.—Л., 1961, стр. 393—404. — Многие из повестей и стихотворений в октавах, идущие от «Домика в Коломне», упрощают строфику Пушкина, не соблюдая построфного чередования мужских и женских окончаний в стихах, но это не меняет существа процесса.

## ПУШКИН И ТРАДИЦИЯ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ XVIII ВЕКА

«Молодой Пушкин (до конца десятых годов) и Пушкин половины двадцатых годов писали на разных языках»,<sup>1</sup> — так характеризует В. В. Виноградов различие стихотворной речи поэта на разных этапах его творческого пути. Автор имеет здесь в виду систему поэтических образов, перифраз, метафор и других художественных приемов стихотворной речи, унаследованную Пушкиным от предшествующей поэтической традиции, которую он впоследствии творчески преодолевает. Отход Пушкина в зрелые годы его творчества от предшествующей традиции стихотворной речи проявляется также и не менее ярко в преодолении им специфических языковых ее условностей, в отказе от целого ряда типичных для нее языковых явлений и приемов их использования, которые были свойственны поэзии конца XVIII—начала XIX в. и восприняты им от своих учителей и предшественников.

С. И. Бернштейн в статье «О методологическом значении фонетического изучения рифм (к вопросу о пушкинской орфоэпии)», указав характерные фонетические черты в языке Пушкина ранней поры, отмечает, что «Пушкину удалось в определенный момент своей поэтической эволюции, приблизительно в 1817 г., с окончанием лицейского периода, резко изменить систему поэтического произношения в сторону сближения его с разговорной речью...».<sup>2</sup> С этим выводом согласуются наблюдения Г. О. Винокура, который по поводу приведенного утверждения С. И. Бернштейна замечает следующее: «Нельзя не отметить поразительного совпадения этих наблюдений с теми, которые изложены выше по поводу усеченных форм прилагательных и причастий и окончания -ья в род. ед. прилагательных и местоимений ж. р. Во всех этих случаях наблюдаем одну и ту же картину: резкий перелом в отношении к традиционным условностям стихотворного языка старшей поры, происшедший около 1817 г.».<sup>3</sup>

Одной из причин этого резкого перелома Г. О. Винокур справедливо считает преодоление Пушкиным в зрелый период его творчества традиции «поэтических вольностей», допускавшей в стихотворную речь несвойственные живому языку архаичные элементы в качестве удобных версификационных вариантов, поз-

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 8.

<sup>2</sup> Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.—Пгр., 1923, стр. 342.

<sup>3</sup> Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина. В сб.: Пушкин родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, стр. 52. См. также книгу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория», в которой автор к этому же периоду относит исчезновение ряда характерных для юного Пушкина неточных рифм (Пб., 1923, стр. 136).

волявших поэтам справляться с трудностями стихосложения. Возникнув из потребностей неопытного стихотворства и получив свое обоснование в трудах теоретиков русской поэзии XVIII в.,<sup>4</sup> практика применения архаических элементов в качестве версификационных вариантов становится впоследствии традицией, «и если, например, — как отмечает Г. О. Винокур, — Державин, Батюшков или Пушкин пользуются еще вольностями, то, конечно, не потому, что они иначе не справились бы с техническими затруднениями стихосложения, а просто потому, что традиция им это разрешала».<sup>5</sup> Зависимость Пушкина от этой традиции в ранний период его творчества (примерно до 1822 г., но особенно заметная в лицейский период) и преодоление ее в последующие годы ярко проявляется также и в употреблении лексического материала, в первую очередь так называемой высокой лексики. Рассмотрим некоторые факты из многих, которые можно было бы здесь привести.

Использование стилистически высоких элементов для целей стихосложения имело одним из своих следствий образование стандартно рифмующих пар, свободно употребляемых в стихотворной речи как в произведениях высокого жанра, так и за его пределами. Теоретики и практики русского стихотворства второй половины XVIII в. и позже не раз указывали на эту черту. У поэта-сатирика А. Нахимова читаем:

В творениях его у ног *Екатерины*  
Цветут для рифмы райски *криньы*,  
А где стоит великий *Петр*,  
Там поневоле дует *ветр*.<sup>6</sup>

Одной из таких шаблонно-рифмующих пар была пара *нощи* (*полнощи*, *полунощи*) — *рощи*. Она встречается у разных поэтов в произведениях разного стилистического тона. К ней неоднократно прибегал Сумароков даже в притчах (см. «Осел и хозяин», «Соловей и кукушка», «Голубь и голубка» и др.), употребляли ее в своих эгегических стихотворениях Муравьев («Ночь»), Капнист («На смерть Юлии»), Каменев («Вечер 14 июля 1801 года»), Бобров («Ночь») и многие другие, в том числе и близкие предшественники Пушкина: Карамзин («К соловью»), Дмитриев («К Г. Р. Державину»), Жуковский («К Батюшкову»), Батюшков

<sup>4</sup> Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. М.—Л., 1935 (Библиотека поэта); Кантемир. Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских. В кн.: Антиох Кантемир. Собрание стихотворений. Л., 1956. См. также: Краткая русская просодия, или правила, как писать русские стихи. Изданы для воспитанников Благородного Университетского пансиона. М., 1798 г. (написана В. С. Подшиваловым).

<sup>5</sup> Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. стихотворном языке Пушкина, стр. 504—505.

<sup>6</sup> Сочинения Нахимова. СПб., 1849, стр. 96. (Здесь и далее в стихах курсив и разрядка мон, — И. И.).

(«Вечер», «Н. И. Гнедичу», «Воспоминание»). Важно при этом подчеркнуть, что в одном и том же стихотворении, если оно не имело специальной стилистической установки на особую приподнятость речи, а принадлежало по своему стилистическому колориту к произведениям средним или сниженным по стилю, высокий элемент *нощь* встречается только в рифме (изредка также и с другими словами: *тощи*, *мощи*), а в середине стиха, как правило, выступает его нейтральный синоним *ночь*. Достаточно сослаться на указанные выше стихотворения Боброва, Каменева, Батюшкова, в которых наблюдается чередование этих синонимов: *нощь* — в рифме, *ночь* вне ее. Например, в упомянутом стихотворении Каменева:

Вчера с друзьями я ходил  
В тени сосновой темной рощи,  
Прохладной ожидая *нощи*.

И там же далее: «Как *ночь* разверзнет мрачны недры... Во мраке *ночи* веет ветр...».<sup>7</sup>

Употребление синонимов, высокого и нейтрального, в приведенном и других подобных текстах свидетельствует о том, что первый из них — *нощь* является версификационно обусловленным, он выполняет техническую функцию, хотя неизбежно вносит в текст присущий ему высокий стилистический оттенок. Второй синоним — *ночь* в этом отношении независим. По условиям стихосложения здесь мог быть как тот, так и другой синоним.

Обращаясь к творчеству Пушкина, мы видим, что употребление стилистически высокого синонима *нощь* (*полнощь*) сосредоточено в его стихах, относящихся к раннему периоду, причем он встречается почти исключительно в рифме (с *рощи*). Следуя традиции, Пушкин употреблял его в этой рифмующей паре не только в произведениях высокого стилистического тона, таких как «Воспоминания в Царском селе», «Кольна», но также и в произведениях, не имеющих высокой стилистической окраски, — «Блаженство», «Мечтатель», «Руслан и Людмила», в которых одновременно вне рифмы употребляется нейтральный синоним *ночь* (*полночь*). Например, в стихотворении «Мечтатель»:

Молчит певца вешних дней  
В пустыне темной рощи,  
Стада почилы средь полей,  
И тих полет *полнощи*.

И тут же: «С волшебной *ночи* темнотой...». То же и в «Руслане и Людмиле»: единственный случай употребления *нощь* — в рифме (II, 385), в середине же стиха при возможном выборе любого синонима — только нейтральный (I, 215; IV, 273, 281 и др.).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Поэты начала XIX века. Л., 1961 («Библиотека поэта»), стр. 207—209.

<sup>8</sup> Здесь и далее стихи Пушкина приводятся по академическому семнадцатитомному собранию сочинений (М.—Л., 1937—1959).

В этих случаях версификационная функция высокого элемента является основной, традиционно используемой поэтом. Стилистическая же функция его проявляется здесь как неизбежное следствие такого использования. В других случаях обе функции, техническая и стилистическая, как бы сливаются воедино. Когда Пушкин в «Воспоминаниях о Царском селе» употребляет ту же пару *нощи* — *рощи*:

Навис покров угрюмой *нощи*  
На своде дремлющих небес;  
В безмолвной тишине почил дол и *рощи*:  
В седом тумане дальний лес,

то стилистически высокий вариант, проявляя здесь свою версификационную, техническую функцию, в тоже время соответствует общему стилистическому тону стихотворения в целом и определенной стилистической установке автора.

Любопытно отметить при этом, что стилистическая окраска синонима *нощи* в этой шаблонной паре была, по-видимому, для поэта настолько мало значима, что он мог под влиянием, вероятно, другой такой же очень распространенной стандартной пары *ночи* — *очи* вместо *нощи* написать иногда *ночи*, хотя и произносил *нощи*, рифмуя с *рощи*. Таким образом, стилистический нюанс этого варианта оказывался скрытым за внешним, орфографическим обликом слова. Мы встречаемся с этим и в стилистически несколько сниженном стихотворении «Городок» (стих 245), в одной из копий которого рукой, по-видимому, современника поэта эта описка исправлена на *нощи*, и в элегическом стихотворении «К Делии» (в одной из копий есть такое же исправление), и даже в рукописи стихотворения одического стиля «Воспоминания в Царском селе», преподнесенной Державину, который собственноручно внес в нее соответствующую поправку.<sup>9</sup>

Стилистическая установка поэта наглядно обнаруживается тогда, когда на выбор синонима не влияют версификационные условия. Поэтому можно считать, что в стихотворении «Наполеон на Эльбе» высокий элемент *полнощь*, употребленный вне рифмы только этот единственный раз, обнаруживает намерение автора и основная функция варианта — стилистическая. Здесь она представлена, так сказать, в чистом виде:

*Полнощи* царь молодой! — ты двигнул ополченья,  
И гибель вслед пошла кровавым знаменам.

Однако в данном случае стилистически высокий элемент *полнощи* выступает в ином значении, чем во всех остальных указанных случаях, в которых он так же, как и *нощь*, обозначал опре-

<sup>9</sup> Сведения о поправках в указанных стихотворениях взяты из неизданных комментариев М. А. Цявловского к лицейским стихам Пушкина, предоставленных мне в гранках Т. Г. Цявловской.

деленную часть суток. *Полночь* имеет здесь значение «север, северная страна», значение, которое в поэзии того времени, в частности и у молодого Пушкина (до 1822 г.), могло быть выражено также и нейтральным синонимом *полночь* (см., например, «Руслан и Людмила», I, 258),<sup>10</sup> однако в данном случае Пушкин предпочел именно этот стилистически окрашенный вариант, более соответствующий жанру стихотворения в целом и сочетанию *царь полнощи*, в которое он входит.

Во всем последующем творчестве поэта мы встречаемся с этим высоким вариантом всего лишь один раз и только именно в этом метафорическом значении в стихотворении 1824 г. «Недвижный страж дремал на царственном пороге»:

Во цвете здравия и мужества и мощи,  
Владыке *полунощи*  
Владыка запада, грозящий, предстоял.

Важно отметить при этом, что в стихах, написанных после 1821 г., Пушкин ни разу не употребил нейтрального *полночь* в метафорическом значении (север, северная страна), как это он делал раньше. Таким образом, выбор высокого варианта в этом случае был продиктован семантикой слова в составе перифразы *владыка полунощи*. Можно сказать поэтому, что не рифма определяла здесь выбор синонима, а, наоборот, выбор синонима определил соответствующую рифму.

И в то же время высокое звучание *полунощи* при наличии в этом стихотворении и других подобных стилистических элементов (*здравие*, *десница* и др.) отвечало общему стилю этого произведения, которое, как отмечает Б. В. Томашевский, «написано непривычными для Пушкина и уже несколько архаичными одическими строфами».<sup>11</sup>

Стилистически же окрашенные элементы *нощь* и *полнощь* в прямом значении определенных временных отрезков, употреблявшиеся в раннем творчестве поэта в стандартно-рифмующей паре, в его зрелом творчестве вообще отсутствуют.

В это время Пушкин избегает традиционного применения высоких архаизмов, подчиненного технике стихосложения и стиранию смысловые различия синонимов, но не отказывается от них вообще. Напротив, учитывая индивидуальные семантические отличия высоких элементов, он возводит их в ранг художественно-образительных средств, подчиненных выполнению конкретных художественных заданий. Он извлекает из запасников общелитературного языка своего времени даже такие лексические архаизмы, которые отсутствуют в его ранних стихах, хотя соответ-

<sup>10</sup> Другие примеры — см.: Словарь языка Пушкина. Т. I—IV. М., 1956—1961, т. III, стр. 506.

<sup>11</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, ч. I, М., 1956, стр. 661.



ствующие нейтральные синонимы в них употребляются. Таковы, например, высокие элементы *блато* («Медный всадник»), *млат* («Полтава»), *праг* («Сто лет минуло, как Тевтон») и некоторые другие.

Различие в употреблении высоких стилистически окрашенных элементов в разные периоды творчества Пушкина заметно проявляется также в синонимической паре *пиит* — *поэт*. В ранних (собственно лицейских) стихах Пушкина употребление этих синонимов в подавляющем большинстве случаев обусловлено рифмой и не связано ни с жанром данного произведения, ни тем более с каким-либо специальным художественным заданием. *Пиит* обычно рифмуется с формой третьего лица глагола (*спит, томит, воспарит* и т. п.), с соответствующими формами существительных (*пиита* — *Демокрита, пиит* — *Аонид* и т. п.); *поэт* — с формами других существительных (*поэт* — *кабинет, поэту* — *рассвету, поэты* — *клеветы* и т. п.), причем в одном и том же стихотворении могут присутствовать оба синонима, каждый со своими рифмами (см., например, «Тень Фон-Визина»). В не обусловленном рифмой положении, как правило, употребляется нейтральный синоним *поэт* (см., например, «Городок»: *Поэт в поэтах первый...* и др.) и только один раз — *пиит* в «Воспоминаниях в Царском селе» (О естли б Аполлон *пиитов* дар чудесный Влиял мне ныне в грудь!), где его стилистическая функция очевидна.

Употребление тех же синонимов в последующем творчестве Пушкина совсем иное. Оно свидетельствует об употреблении высокого синонима в тех случаях, когда он соответствует определенному художественному замыслу поэта и может быть поэтом индивидуально стилистически мотивирован. Достаточно указать, с одной стороны, на стихотворения «Мордвинову», «Памятник», на «Бориса Годунова» (Краков, Дом Вишневецкого), в которых *пиит* служит одним из средств воссоздания стиля определенного поэтического жанра или речевой манеры определенной эпохи или среды. С другой стороны — на «Евгения Онегина» (Какой-нибудь *пиит* армейский Здесь подмахнет стишок злодейский — гл. 4, стр. XXIX), в котором *пиит* применяется шутливо-иронически, или на пародийное его использование в «Оде Его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», в которой с той же целью употребляется также и другой высокий синоним *пиита*.

Та же тенденция наблюдается при анализе синонимической пары *шелом* — *шлем* (в данном случае высоким является исконно русский вариант), элементы которой чередуются соответственно стихотворному размеру даже в одном и том же произведении независимо от его жанра (например: «По камням *шелом* покатился» и тут же: «И латы недвижны, и *шлем* не стучит» — «Сраженный рыцарь», см. также «Гавриилиада» и др.). В дальнейшем Пушкин употребляет высокий синоним только один раз в «Сказке о золотом петушке», где он выполняет роль народнопоэтического

элемента и где нейтральный синоним отсутствует (Перед ним его два сына Без шоломов и без лат Оба мертвые лежат).

Под пером Пушкина, достигшего расцвета своего творчества, высокие элементы как бы освобождаются от пут стихотворной техники, раскрываются во всем многообразии своих смысловых значений и стилистических оттенков. «Беспринципно» рассеянные вследствие их традиционного технического использования в ранних стихах поэта, они выполняют теперь различные художественные задачи и концентрируются в пределах тех произведений и контекстов, которые в соответствии с этими задачами требуют стилистически высокого словесного оформления.

М. С. Альтман

### ЧИТАЯ ПУШКИНА

Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки.  
(А. Пушкин).

### Сцена у памятника

Марья Ивановна Миронова, узнав, что ее жених Гринев несправедливо осужден, едет в Царское Село хлопотать за него. Там она останавливается у племянницы придворного истопника, Анны Власьевны. На следующий день после своего приезда Марья Ивановна на ранней утренней прогулке в царскосельском саду встречает даму с собачкой. Они разговорились, и Марья Ивановна рассказала даме о цели своего приезда и показала ей прошение на имя государыни. Дама говорит, что она бывает при дворе, и обещает ей помочь. И, действительно, очень скоро за Марьей Ивановной прибывает придворная карета, и ее отвезят во дворец. Там Марья Ивановна в государыне «узнала... ту даму, с которой так откровенно изъяснялась она» в саду, сидя с ней у памятника в честь побед Румянцева.

«Узнала...», но я полагаю, что Марья Ивановна уже с первого момента встречи с дамой, прогуливавшейся в царскосельском саду, догадалась, что это — государыня: ведь накануне Анна Власьева ей рассказала со всеми подробностями, «в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофе, прогуливалась» (курсив мой, — М. А.). И этот рассказ Анны Власьевны, считает нужным сообщить Пушкин, «Марья Ивановна слушала со вниманием».

Именно поэтому, учитывая возможность встречи с государыней, Марья Ивановна отправилась в сад как раз в то время, когда там обычно прогуливалась государыня. И именно поэтому

она захватила с собой заготовленное ею прошение государыне: кто же рано утром, отправляясь по-домашнему одетой на прогулку, берет с собой прошение?

Но почему же, спрашивается, Марья Ивановна, внимательно рассмотрев незнакомую даму «с ног до головы» и догадавшись, как я полагаю, что перед ней государыня, сочла нужным свою догадку скрыть? Да потому, что иначе между ними не могла бы состояться такая непринужденная и «частная» беседа. Кроме того, такое поведение соответствует характеру Марьи Ивановны, которая «в высшей степени была одарена скромностью и сдержанностью». Ведь, отправляясь в Петербург, Марья Ивановна даже и от отца своего жениха скрывает, что едет к самой государыне, а говорит, что «едет искать покровительства и помощи у сильных людей». И о своей встрече с дамой в саду Марья Ивановна (впрочем, по указанию самой дамы) ничего не сообщает Анне Власьевне. Кроме того, скромная сдержанность Марьи Ивановны и то, что она обратилась к незнакомке не как к императрице, а просто как к человеку, в котором «все... невольно привлекало сердце и внушало доверенность», конечно, должны были импонировать императрице, любившей обольщать умы и сердца. Да, поведение Марьи Ивановны весьма понравилось государыне, и об этом свидетельствует собственноручное письмо императрицы к ее свекру, в котором она воздает «похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова».

### Троекуров и Орлов

Действие романа «Дубровский», в его окончательной редакции, происходит в начале XIX в.: в IX главе романа упоминается умерший в 1812 г. генерал Кульнев. Но по первоначальному замыслу действие романа было приурочено ко второй половине XVIII в. Об этом, между прочим, свидетельствует то, что вместо фразы в окончательном тексте: «Обстоятельства разлучили их [Троекурова и Дубровского] надолго», — вначале было: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник Дашковой, пошел в гору».

Упоминание о 1762 г. означает, что карьера Троекурова расцвела в связи с вступлением на престол Екатерины II. Это обстоятельство, возможно, проливает свет и на фамилию — Троекуров, намекающую на Орлова: «кура» ассоциируется с «орлом», а «трое» в связи, быть может, с тем, что возвеличенных Екатериной II братьев Орловых было трое.

Внимания заслуживает и указание Пушкина, что у Троекурова была «необыкновенная сила физических способностей». О чем говорит это указание? И зачем Пушкин счел нужным его сделать? Полагаю, что и это намек на Орловых, о которых Пушкин в своих «Заметках о Шванвиче» пишет, что «народ их

знал за силачей». Напомним еще, что одним из братьев Орловых, Алексеем, как фигурой любопытной для романиста, Пушкин интересовался и даже одно время собирался включить его в действие «Капитанской дочки».

Добавим еще, что в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина прототипом Двоекурова был, кроме Шувалова, еще и Орлов.<sup>1</sup>

## Античные реминисценции

### Из Геродота

Читал я где-то,  
Что царь однажды воинам своим  
Велел снести земли по горсти в кучу.  
И гордый холм возвысился — и царь  
Мог с вышины с весельем озирать  
И дол, покрытый белыми шатрами,  
И море, где бежали корабли.

«Скуп. рыцарь», сц. II.

«Читал я где-то...». Не у Геродота ли, в «Истории» (IV, 92) которого рассказывается, что персидский царь Дарий отдал приказание, чтобы каждый воин, проходя мимо указанного места, положил по камню. Воины исполнили это приказание, и возникла огромная груда камней. Из этой-то геродотовской груды и вырос пушкинский «гордый холм».

### Из Платона

Моцарт говорит о Сальери:

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! Но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предалось бы вольному искусству.

«Моцарт и Сальери», сц. II.

Это совершенно соответствует рассказу Платона: «Когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогда живших людей от наслаждения пришли в такое состояние, что все время пели, пренебрегали пищей и питьем и незаметно для себя умерли».<sup>2</sup>

Показательно, впрочем, не только то, что Моцарт говорит о Сальери, но и то, что Сальери говорит о Моцарте:

Что пользы, если Моцарт будет жив  
Наследника нам не оставит он.

<sup>1</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин, Избр. соч., I, 1923, стр. 492. Прим. А. Амфитеатрова.

<sup>2</sup> Платон. Федр, 259 С. — Сочинения Платона в французском переводе имелись в личной библиотеке Пушкина.

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!

Там же, сщ. I.

И этим словам Пушкина мы имеем соответствие в словах, но уже не Платона, а Гете, который, как нам об этом сообщает Эккерман, сказал: «Демоны, чтобы подразнить человечество и посмеяться над ним, выдвигают отдельные личности, которые столь привлекательны, что всякий стремится сравниться с ними, и так велики, что никто до них не может достигнуть... Так демонами выдвинут Моцарт, как нечто недостижимое в музыке».<sup>3</sup>

Приводя эту цитату, я, разумеется, не хочу сказать, что ею в какой-либо степени «навевана» мысль Пушкина. Нет, это просто литературная параллель, но какая примечательная! И как знаменателен этот переклик гениев: и Гете и Пушкин об одном и том же лице и в одном и том же году, друг от друга совершенно независимо, высказываются столь сходно.

#### Из Афинейя

В компилятивном сборнике «Пирующие софисты» древнегреческого писателя Афинейя (III в.) имеется забавный рассказ о том, как врач царя Филиппа Македонского Менекрат возомнил себя богом. Филипп, узнав об этом, пригласил Менекрата на пир, окружил его божескими почестями, но не предложил ему никакой пищи, так как боги де в ней не нуждаются. Менекрат ушел с пира в крайнем негодовании.<sup>4</sup> Не этот ли рассказ вспомнился Пушкину, когда он вложил в уста Моцарта и Сальери следующие реплики:

Сальери

Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.

Моцарт

Ба! право? Может быть...  
Но божество мое проголодалось.

«Моцарт и Сальери», сщ. I.

Сопоставление стихов Пушкина с рассказом из сборника Афинейя тем более оправдано, что сборник этот на французском языке имелся в библиотеке Пушкина и из него Пушкин заимствовал и перевел несколько стихотворений. В литературе о Пуш-

<sup>3</sup> И. Эккерман. Разговоры с Гете. Запись от 6 декабря 1830 г.

<sup>4</sup> Афинейя. Пирующие софисты, VIII, 28. — Этот же рассказ имеется и в «Пестрых рассказах» Элиана.

кине уже отмечен ряд текстов из сборника Афиней, использованных Пушкиным.<sup>5</sup> К этим текстам следует добавить еще отмеченный рассказ о Менекрате.

### Реминисценции из „Дон Кихота“ Сервантеса

Странствуя в поисках подвигов по Андалузии, Дон Кихот и Санчо Панса попадают к разбойникам, которые их начисто обобрали. Но атаман разбойников Роке, тронутый мудростью и одновременно безумием Дон Кихота, велит отдать ему и его оруженосцу все у них забранное, а затем осведомляется у Санчо, вернули ли им все вещи. Санчо отвечает, что вернули, но не сполна: недостает трех косынок. На это один из разбойников восклицает: «Что ты там мелешь? Эти косынки у меня, и вся-то цена им три реала» («Дон Кихот», ч. II, гл. 60).

Эта сцена живо напоминает сцену из «Капитанской дочки» (гл. IX), где слуга Гринева Савельич подает Пугачеву реестрик, в котором перечислены забранные у них пугачевцами халаты, штаны, рубахи и пр., и Пугачев на него крикнул: «Как ты смел лезть ко мне с такими пустяками? Глупый старик! Их обокрали: экая беда!».

А прощаясь с Дон Кихотом, Роке вручает Санчо десять эскудо. Это соответствует тому, что, когда Гринев и Савельич покидают мятежников, Пугачев посылает им вдогонку шубу и полтину денег. И еще одна черта, общая у Роке и у Пугачева. Роке «проводил ночи вдали от своих, в каких-то тайниках и убежищах, никому из разбойников не известных, так как многочисленные приказы барселонского вице-короля с объявлением награды за голову Роке вызывали в нем постоянные страхи и тревогу, и он ни на кого не смел положиться, опасаясь, что даже его собственные люди убьют его или выдадут» (там же, ч. I, гл. 61). И в таком же страхе пребывает постоянно и Пугачев: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают... Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моей головою» («Капитанская дочка», гл. XI).

И не только пребывание Дон Кихота у разбойников, но и его столкновение с эрмандадой нашло у Пушкина некоторое отражение, однако уже не в «Капитанской дочке», а в «Борисе Годунове».<sup>6</sup> Однажды Дон Кихот столкнулся с партией арестованных преступников, принял их в своем безумии за безвинно страждущих и самовольно освободил. За это был издан приказ об аресте Дон Кихота. Разыскивая его, стрелки эрмандады сталкиваются

<sup>5</sup> См.: Г. Г. Гельд. Пушкин и Афиней. В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXI. Л., 1927, стр. 15—18.

<sup>6</sup> Эрмандада (или германдада) — особый охранный корпус, учрежденный в XII в. для борьбы сперва с бесчинствующими феодалами, а затем вообще с преступниками и разбойниками.

с ним в корчме так же, как царские стражники наталкиваются на Григория Отрепьева в корчме на литовской границе. И у Пушкина, как и у Сервантеса, «преступник» в корчме опознается по приметам, указанным в приказе об его аресте. Стрелок эрмандады не шибко грамотен и читает приказ по складам. И у Пушкина после Григория, нарочито перевирающего приказ, его читает, также по складам, малограмотный монах Варлаам. У Сервантеса чтение приказа происходит в присутствии священника, у Пушкина — в присутствии двух монахов. Даже и то, что Дон Кихот говорит о стрелках эрмандады, что они не охраняют людей от разбойников, а сами «грабители на больших дорогах», находит соответствие в «Борисе Годунове» в реплике хозяйки корчмы о пограничных приставах, от которых «только и толку, что притесняют прохожих».

И стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» не без некоторой связи с упоминанием Дон Кихота о доблестном рыцаре Амадисе Галльском, который, навлекши на себя немилость своей дамы, принял имя Бельтенеброс (Мрачный красавец) и удалился на Пенья Побре (Бедная скала) и долгий срок там оставался в уединении (там же, ч. I, гл. 25). Не этому ли рыцарю подобен живший одиноко, как в заключении, в своем дальнем замке «бедный рыцарь» Пушкина?

Но почему он «бедный»? Материально он не беден: у него есть замок. И духовно он не беден, этот рыцарь, «духом смелый и прямой». Видимо, эпитет «бедный» указывает на его горестную судьбу, на добровольное отшельничество, сходное с тем, на которое себя обрек рыцарь Амадис, удалившись на Бедный утес. Да и другой эпитет пушкинского рыцаря — сумрачный («с виду сумрачен и бледен») — подобен имени Бельтенеброс — Мрачный красавец. И живет пушкинский рыцарь, одержимый уму непостижным виденьем, так же уединенно, как и Амадис, сложивший о себе стихи:

Я жил отвержен, над стремниной Бедной,  
Где всех восторгов скорбная могила.

«Дон Кихот», I сонет,  
перед прологом.

От этой-то топонимики — Бедная скала, Бедная стремнина — не эпитет, а имя пушкинского рыцаря. Он не бедный рыцарь, а рыцарь Бедный.

### Цветовые эпитеты

Белые руки палача

Описывая в «Полтаве» казнь Кочубея, Пушкин несколько строк уделяет и палачу (в цитатах здесь и далее курсив мой, — М. А.):

... веселится  
Палач и алчно жертвы ждет:  
то в руки белые берет,  
Играючи, топор...

Сказано по-пушкински предельно кратко, но с какой выразительностью! Как страшны эти белые руки, которые вот-вот обгалятся алой кровью, и как выразительно, что палач топор берет не просто, а «играючи» и при этом «веселится»...

Не этими ли строками Пушкина вдохновился Лермонтов, описывая в «Песне о купце Калашникове» палача:

По высокому месту лобному  
В рубахе красной, с яркой запонкой,  
С белым топором наостренным,  
*Руки голые* потираючи,  
Палач весело похаживает...  
Удалого бойца дожидается.

В лермонтовском описании мы имеем все элементы, и той же художественной выразительностью пушкинского описания: веселье палача, его игра топором, ожидание жертвы и упоминание о руках палача — у Пушкина — *белых*, у Лермонтова — *голых*, что в данном контексте, конечно, идентично.

Да и стиль обоих описаний (с просторечными деепричастиями — «играючи», «потираючи») сходный: не лирический не эпический, а лирико-эпический, можно сказать, народно-былинный.

#### Белый и черный

Пушкин любил контрасты белого и черного и в прямом и в переносном значении этих слов. В «Послании цензору» он пишет:

Ты *черным* белое по прихсти зовешь...

Также и в стихотворении «В тревоге пестрой и бесплодной...»:

И шутки злости самой *черной*  
Писала прямо *набело*.<sup>7</sup>

Эти же контрасты белого и черного, уже в прямом смысле этих слов, часто встречаются у Пушкина в пейзажах и портретных описаниях:

«Свинцовые волны грустно *чернели* в однообразных берегах, покрытых *белым* снегом» («Капитанская дочка»);

«Он [импровизатор-итальянец] был в *черном* с ног до головы... голая шея своею *белизною* ярко отделялась от густой и *черной* бороды» («Египетские ночи»);

Вы *черные* волосы на мрамор *бледный*  
Рассыплете...

«Каменный гость».

<sup>7</sup> Ср. также в письме к В. А. Жуковскому от 30 апреля 1825 г.: «По-сылаю тебе *черновое* самому *Белому*», т. е. царю.



Особенно интересно у Пушкина фольклорное использование этих цветов: в применении к сказочной царевне — «белолица, черноброва» («Сказка о мертвой царевне»), к деревенской девушке — «черноокая белянка» («Евгений Онегин», V, 38). В народнопоэтическом стиле и описание девушки в «Домике в Коломне»: «Глаза и брови темные, как ночь, сама бела... как голубица».

Сочетание белого, бледного лица с черными, темными глазами или бровями — в стиле народного представления о красоте и выглядит привлекательно. Напротив, черное лицо с белыми глазами — сочетание пугающее. Так, в «Пире во время чумы» Луиза со страхом вспоминает: «Ужасный демон приснился мне: весь черный, белоглазый». Сон Луизы связан с ассоциацией «черт» и «черный»: во сне Луизы «демон» — образ *черной* чумы, ср. также «*черный* сатана» в поэме Пушкина «Монах». Таков же и контраст белого и черного в Отрывке Пушкина «Как жениться задумал царский арап...», где мы читаем: «Выбрал арап себе сударушку, *черный* ворон *белую* лебедушку».

Эта антитеза характеризует суеверные представления некоторых персонажей из произведений Пушкина, но, конечно, отнюдь не его самого, потомка «арапа». В «Арапе Петра Великого» Пушкин рассказывает, что на черного Ибрагима «не одна красавица заглядывалась... с чувством более лестным, нежели простое любопытство». А полюбившая «арапа» графиня Д. «стала находить что-то приятное в этой курчавой голове, *чернеющей* посреди *напудренных* париков ее гостиной».

Здесь, кстати, напомним, что раздумья арапа Ибрагима о любви «белой женщины» к нему, «черному», могли быть и раздумьями его потомка, автора «Арапа Петра Великого». В «Египетских ночах» итальянский поэт-импровизатор, вспоминая Отелло, спрашивает:

Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,

и дает на этот вопрос великолепный ответ:

Затем, что ветру и орлу,  
И сердцу девы нет закона...

Золотой и голубой

В Дориде нравятся и локоны златые,  
И бледное лицо, и очи голубые.

«Дорида».

Первоначально у Пушкина вместо Дориды было имя Лида. И Дорида и Лида были во время Пушкина (и до, и после него) равно приняты как условные имена в поэзии. У Пушкина есть еще одно стихотворение, связанное с этим именем («Дориде»),

и это же имя бегло упоминается («ветренная Дорида») в эпилоге «Руслана и Людмилы».

Однако Лида встречается у Пушкина чаще, чем Дорида: с этим именем связаны у него стихотворения: «Послание к Лиде», «Письмо к Лиде», «К молодой вдове» («Лида, друг мой неизменный...»), «Платоническая любовь» («Я знаю, Лидинька, мой друг...») и строки в 5-й песне «Руслана и Людмилы» («Я помню Лиды сон лукавый...»).

Почему же в приведенном стихотворении Пушкин отказался от первоначального, более ему привычного имени Лида и заменил его Доридой? Полагаю, что в соответствии со своими ономастическими приемами для Пушкина не без некоторого значения были и *золотые* локоны той, кому его стихотворение было посвящено. *Золотые* локоны не только к лицу, но и к имени «Дорида», имени, которое восходит к французским *or* («золото») и *dozer* («золотить»)<sup>8</sup>.

Но поэту «в Дориде нравятся» не только ее золотые локоны, но и голубые глаза. И тут вспоминается портрет Ольги Лариной:

Глаза, как небо голубые,  
Улыбка, локоны льняные  
...  
Все в Ольге... но любой роман  
Возьмите, и найдете, верно,  
Ее портрет: он очень мил;  
Я прежде сам его любил,  
Но надоед он мне безмерно.

«Евгений Онегин», II, 23.

У Ольги, как мы видим, того же цвета глаза, что и у Дориды, да и почти того же цвета волосы.<sup>9</sup> Напомним еще, что эта Дорида, одноименница Ольги Лариной, та самая Ольга Массон, к которой относится стихотворение «Ольга, крестница Киприды...».

Почему же при одинаковом цвете волос и глаз лицо одной Ольги (Массон) Пушкину нравится, а лицо другой Ольги (Лариной) не нравится? Именно из-за цвета лица: у Ольги-Дориды «бледное лицо», а Ольга Ларина лицом «кругла, красна, как эта глупая луна». Этим-то луноподобием или, говоря «высоким» стилем, лунным ликом своим Ольга могла пленить романтика Ленского, чья «песнь» была сама «как луна» («Евгений Онегин», II, 10), но уж никак не Пушкина, который ей предпочитает «бледную», как и Дорида, Татьяну.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Аналогичным присмом наименования пользуется Пушкин и в стихотворении «Фавн и пастушка», где пастушка Лида уподобляется лилее.

<sup>9</sup> Льняной цвет настолько близок к золотому, что у Батюшкова, например, эти два цвета слились в один, и в «Послании к Тургеневу» он пишет: «Кудри льняно-золотые».

<sup>10</sup> С эпитетом «бледная» Татьяна в «Евгении Онегине» упоминается неоднократно: III, 20 и 36; IV, 11; VII, 46; VIII, 40.

Правда, здоровье и красота у Пушкина ассоциируются с алым, красным, румяным цветом лица, но, согласно народно-этическим представлениям, только в фольклорных жанрах.<sup>11</sup> В других случаях этим цветом лица Пушкин наделяет людей ему неприятных. Так, об Александре I он пишет: «Ты румян, как маков цвет», — и противопоставляет ему себя, «бледного» («Ты и я»); о «бальном диктаторе» Пушкин насмешливо говорит: «Румян, как вербный херувим» («Евгений Онегин», VIII, 26); презираемого им «критика» (Булгарина) он называет «румяным» («Румяный критик мой...») и т. п.

Сочетание золотых волос с голубыми глазами уже стало к тому времени, когда Пушкин живописал портрет Ольги, стандартом. И не только в романах («любой роман возьмите...»), но и в лирической, современной Пушкину, поэзии. Напомню, например, стихи из сонета Дельвига 1820 г.:

Златых кудрей приятная небрежность  
Небесных глаз мечтательный привет.<sup>12</sup>

И у Батюшкова:

Я помню очи голубые,  
Я помню локоны златые.  
«Мой генй».

И кудри золотые,  
И очи голубые.  
«Мои пенаты».

Об этих стихах Батюшкова К. Пигарев замечает: «Эти строки отнюдь не свидетельствуют о том, что словесная портретная живопись сделала под пером Батюшкова заметный шаг вперед по сравнению с Державиним. Голубые глаза, золотые волосы — это издавна распространенные общие признаки женской красоты, которые не вызывают представления о чем-то неповторимо индивидуальном».<sup>13</sup>

Батюшкова, своего старшего современника и в некоторой степени даже учителя в поэзии, Пушкин очень ценил и не только внимательно читал его стихи, но и вдумчиво их критиковал.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Показателен в этом отношении разговор о молодом Берестове между «барышней» Лизой Муромской и ее служанкой:

- Правда ли, что он так хорош собой?
- Удивительно хорош... *румянец* во всю щеку.
- Право? А я так думала, что у него лицо *бледное*.

«Барышня-крестьянка».

<sup>12</sup> «Небесные глаза» — это, конечно, голубые: ведь и о глазах Ольги Лариной Пушкин пишет: «глаза, как небо, голубые».

<sup>13</sup> К. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966, стр. 218.

<sup>14</sup> См. «Заметки на полях 2-й части „Опытов в стихах и прозе“ К. Н. Батюшкова»: в них Пушкин, строка за строкой, критически разбирает стихи Батюшкова и снабжает их очень интересными примечаниями.

Поэтому совпадение описания Дориды и Ольги у Пушкина с приведенными описаниями у Батюшкова, конечно, не случайное, но в стихах о Дориде Пушкин влечение Батюшкова к сочетанию золотого и голубого цветов еще разделяет, а в стихах об Ольге Лариной («Я прежде сам его любил, Но надоел он мне безмерно») это сочетание Пушкину уже представляется тривиальным.

Б. Г. Реи з о в

## ВОСПОМИНАНИЕ ИЗ АНДРЕ ШЕНЬЕ У ПУШКИНА

Возникший на горизонте французской литературы в 1819 г., Андре Шенье был предметом размышлений и споров в течение многих лет. Это был «классик», подражавший древним и создавший жанр антологических стихотворений, элегик, словно предсказавший развитие элегии в период Империи, первый «романтик», открывший эпоху в истории новой европейской поэзии. В 1820-е годы это была самая бесспорная поэтическая величина, внушавшая уважение самым различным политическим и литературным кругам Франции и Европы.

Интерес Пушкина к Шенье прошел несколько этапов. Вначале французский поэт увлек его главным образом своими элегиями, так же, как элегики наполеоновской поры. Тогда он, не смущаясь, утверждал, что «любовь одна — веселье жизни холодной», и считал себя, вместе с другими, «наследником Тибулла и Парни». В стихотворении «Андрей Шенье» (первая половина 1825 г.), которое в издании 1826 г. тоже попало в отдел «элегий», образ поэта словно двойится. Это несомненно элегический поэт, «верный любви, стихам и тишине». Но он «кинулся туда, где ужас роковой», и на его лире зазвенела медная струна:

Ты не поник главой послушной  
Перед позором наших лет;  
Ты презрел мощного злодея;  
Твой светоч, грозно пламенея,  
Жестоким блеском озарил  
Совет правителей бесславных;  
Твой бич достигнул их, казнил  
Сих палачей самодержавных...

«Благородный след» «того возвышенного галла» наконец открыт. Образ Шенье получает новое содержание, и это свидетельствует, что Пушкин ищет темы, более глубокие и емкие, и что счастливая или несчастливая любовь, господствовавшая в юношеской лирике, не может поглотить все его художественные интересы и творческий пыл.

«Вы, я думаю, знаете, что почти все антологические стихотворения Пушкина переведены из А. Шенье?» — писал, с некото-

рым преувеличением, И. С. Тургенев П. В. Анненкову в 1853 г.<sup>1</sup> Но вместе с антологическими стихотворениями, открывшими «объективную» манеру лирики Пушкина, он не перестает интересоваться и его элегиями, теперь уже не столько любовными, сколько философскими.

В 1828 г. (дата цензурной рукописи) он пишет стихотворение «Каков я прежде был, таков и ныне я», указывая в эпитафии источник этой первой строки: «Tel j'étais autrefois et tel je suis ensoye».<sup>2</sup>

Говорили, что Пушкин заимствовал у Шенье этот первый стих только для того, чтобы скрыть автобиографический смысл своего стихотворения.<sup>3</sup> Однако если даже это стихотворение и включает в себе что-либо автобиографическое, то оно имеет столь общий характер, что едва ли поэту нужно было это скрывать. С другой стороны, стихотворение Пушкина связано с «фрагментом» Шенье не только одной этой строкой, как утверждают комментаторы.<sup>4</sup>

В обоих произведениях развивается одна и та же мысль. Шенье, растратившего все свои деньги, прогоняет неумолимая Фанни, он идет домой и находит счастье в занятиях философией. Но если опять появятся деньги, поэт забудет вместе с философией и старые обиды, примет на себя все вины и будет искать примирения с Фанни.

Та же тема — в 37-й элегии Шенье: «Я свободен. Камилла в моих глазах — ничто... Но эта свобода вскоре будет утрачена. Я знаю себя. Я всегда свободен, и всегда раб. Для меня быть свободным значит менять оковы. Сколько есть на свете блистательных красавиц, столько же и предметов моей бродячей любви».<sup>5</sup>

А вот «ответ» Пушкина:

... Вы знаете, друзья,  
Могу ль на красоту взирать без умиления...  
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?  
Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,  
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой,  
А не исправленный стократною обидой  
Я новым идолам несю мои мольбы...

Во «Фрагменте» речь идет об одной единственной Фанни, в 37-й элегии число «идолов» или «предметов бродячей любви»

<sup>1</sup> 2 февраля 1853 г.: И. С. Тургенев. Письма, т. II, М.—Л., 1961, стр. 121.

<sup>2</sup> В издании сочинений Шенье, которым пользовался Пушкин, это стихотворение помещено в разделе «Fragments»: Poésies d'André Chénier. Paris, 1820, p. 187.

<sup>3</sup> См. комментарий в кн.: А. С. Пушкин, Полное собр. соч. в шести томах под ред. М. А. Цявловского, т. I, 1936, стр. 764.

<sup>4</sup> См. там же.

<sup>5</sup> Aux deux frères rudaïne. Poésies d'André Chénier, p. 182.

не определено. Возможно, что стихотворение Пушкина было откликом на оба стихотворения Шенье, сохранившихся в его поэтической памяти.<sup>6</sup>

Но следует отметить, что первая строка «Фрагмента» не является находкой Андре Шенье. Он вспомнил шуточную поэму английского поэта Метью Прайора (Prier, 1664—1721), дипломата и прославленного поэта, неоднократно издававшегося в Англии. Во Франции его переводил аббат Иар в огромном труде под названием «Образ английской поэзии».<sup>7</sup> В поэме «Городская и полевая мышь» («The Town and Country Mouse»), написанной Прайором вместе с его покровителем Монтегю с целью пародировать поэму Драйдена «Лань и Пантера» («The Hind and the Panther»), есть известный стих:

Such was J — such, by nature, still J am.

Шенье, бывший секретарем французского посольства в Лондоне в течение трех лет, мог прочесть эту фразу на английском языке или в переводе и использовать ее в совсем другом, не комическом, а лирическом плане. Объяснить иначе такое близкое сходство едва ли возможно, хотя мысль эта часто встречается в литературе XVII в., очевидно в связи с физицизмом, получившим тогда такое мощное развитие.<sup>8</sup> Встречается она почти в той же форме и в «Двенадцатой ночи» Шекспира.<sup>9</sup>

Как бы то ни было, но стихотворение Пушкина несомненно связано с «Фрагментом» Шенье.

Не прошла бесследно для Пушкина и самая известная элегия Шенье, напечатанная в издании Латуша под № XXXIII.

Впервые она была опубликована Шатобрианом в 1802 г. в «Гении Христианства».<sup>10</sup> Это прославило ее тогда же во всей Европе. Стендаль, читавший «Гений Христианства» вскоре после его появления в печати, был восхищен этой элегией и переписал в письме к сестре, чтобы она тоже могла насладиться поэзией, показавшейся в то время художественным открове-

<sup>6</sup> Героиня «Фрагмента» Шенье в издании Латуша носит имя Фанни. В других изданиях восстановлено имя «Лаура» (или «Лора»), так же как число стихотворных строк уменьшено с тридцати шести до двадцати. Вопросы текстологии нас здесь не могут интересовать, так как ни с какими другими текстами, кроме напечатанного Латушем, Пушкин не был знаком.

<sup>7</sup> Antoine Yart. *Ideé de la poésie anglaise*. 1749—1756, 8 vls.

<sup>8</sup> Ср., например, басни Лафонтена «Le loup devenu berger» (Livre III, fable 3), «Le cheval et le loup» (Livre V, fable 8) и «Le loup et le renard» (Livre XII, fable 2), а также слова Филинта в «Мизантропе» Мольера (Д. I, сц. 1). — За эти справки приношу благодарность М. В. Разумовской.

<sup>9</sup> Alas! our frailty is the cause, not we!  
For such as we are made of, such we be.

Act II, Sc. 2.

<sup>10</sup> Génie du christianisme, Partie II, livre 3, ch. VI, note XV.

нием.<sup>11</sup> Часто приводили эту элегию по «Гению Христианства». Уже по изданию Латуша ее цитировали братья Гюго в «Conservateur littéraire» в декабре 1819 г.<sup>12</sup>

Вот эта элегия в том виде, в каком ее мог прочитать Пушкин:

Souvent, las d'être esclave et de boire la lie  
De ce calice amer que l'on nomme la vie,  
Las du mépris des sots qui suit la pauvreté,  
Je regarde la tombe, asile souhaité;  
Je souris à la mort volontaire et prochaine;  
Je me prie, en pleurant, d'oser rompre ma chaîne,  
Le fer libérateur qui percerait mon sein  
Déjà frappe mes yeux et frémit sous ma main,  
Et puis mon coeur s'écoute et s'ouvre à la faiblesse;  
Mes parents, mes amis, l'avenir, ma jeunesse,  
Mes écrits imparfaits; car, à ses propres yeux  
L'homme sait se cacher d'un voile spécieux.  
A quelque noir destin qu'elle soit asservie,  
D'une étreinte invincible il embrasse la vie;  
Et va chercher bien loin, plutôt que de mourir,  
Quelque prétexte ami, de vivre et de souffrir.  
Il a souffert, il souffre: aveugle d'espérance,  
Il se traîne au tombeau de souffrance en souffrance;  
Et la mort, de nos maux ce remède si doux,  
Lui semble un nouveau mal, le plus cruel de tous.<sup>13</sup>

Это проблема самоубийства, уже привлекавшая к себе внимание в конце XVIII в. — стоит вспомнить «Страдания юного Вертера» Гете и «Последние письма Якопо Ортиса» Уго Фосколо. Она встречается и в других произведениях Шенье.<sup>14</sup>

Проблема самоубийства оказалась достаточно острой в конце 1820-х и в начале 1830-х годов, так как случаи самоубийств сильно участились. После Реставрации самоубийство стали объяснять причинами общественными. Ламенне объяснял его политической свободой, расторгшей связи человека с богом и вызвавшей пагубную пресыщенность.<sup>15</sup> Самоубийство Оже, непременно секретаря Французской академии, пресса рассматривала как результат болезненных процессов в психологии современ-

<sup>11</sup> Письмо к Полине Бейль от 1 января 1803 г.: Stendhal. Correspondance, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1968, p. 40. — Стендаль вспоминал эту элегию и в своей книге «О любви» (1822). См.: Stendhal. De l'Amour, éd Champion, 1926, t. I, p. 184.

<sup>12</sup> Conservateur littéraire, pp. J. Marsan, t. I, partie I, pp. 25—26.

<sup>13</sup> Poésies d'André Chénier, p. 169.

Souvent le malheureux songe à quitter la vie,  
L'espérance crédule à vivre le convie.

Ib., p. 113.

<sup>14</sup> Ср., например, начало тринадцатой элегии. Ib., p. 113.

<sup>15</sup> F. Lamennais. Sur le suicide. Conservateur, t. V, 1819, p. 57—62.

ного человека.<sup>16</sup> Поль-Луи Курье считал, что частые самоубийства вызываются чувством личного достоинства и любовью к собственности, характерными для современного «свободного» человека и отличающими его от феодального раба.<sup>17</sup> Стендаль полагал, что это результат «обманутого честолюбия».<sup>18</sup> В сборнике стихов Сент-Бева «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» размышления героя о самоубийстве произвели впечатление на Пушкина, рецензировавшего этот сборник в «Литературной газете».<sup>19</sup> Другое стихотворение сборника Пушкин счел достойным «стать наряду с лучшими произведениями Андрея Шенье».<sup>20</sup> В России проблема самоубийства существовала и в 1820-е годы, хотя количество самоубийств по сравнению с западными государствами было ничтожно.

В своей элегии Шенье говорит о «горькой чаше, называемой жизнью», мечтает о смерти, которая могла бы его спасти от страданий, и убеждает себя, что нужно покончить с собой. Но затем он вспоминает о родных, друзьях, о будущем, о своей молодости, о своих незаконченных произведениях. Он цепляется за жизнь, как бы ни была жестока его участь, и пользуется любым предложением, «чтобы жить и страдать». Шенье называет это слабостью.

Восьмым сентября 1830 г. датирована «Элегия» Пушкина, напечатанная через четыре года.<sup>21</sup> Она очень напоминает «Элегию» Шенье. Мысль в ней идет как будто тем же путем: мучительное воспоминание о прошлом, предчувствие будущих бед:

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.  
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.

Казалось бы, исход из такого состояния духа — тот самый, который прельщал самоубийцу эпохи и тех, кто размышлял о самоубийстве в ученых трактатах. Эта мысль, очевидно, посещает и Пушкина, потому что во второй половине элегии он, так же как Шенье, отбрасывает эту мысль:

Но не хочу, о други, умирать.

<sup>16</sup> Journal des Débats, 8 января 1829 г.; Moniteur, 9 января 1829 г.

<sup>17</sup> Paul-Louis Courier. Gazette de village (1823). Oeuvres, 1861, p. 211—212.

<sup>18</sup> Статья от 12 февраля 1823 г. Courrier anglais, éd. «Le Divan», t. I, 1935, p. 89.

<sup>19</sup> Ch. Saint-Beuve. Vies, poésies et pensées de Joseph Delorme, 1829, Рецензия в «Литературной газете» от 5 июля 1831 г., № 32. См.: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. V, 1936, стр. 51.

<sup>20</sup> Там же, стр. 54. — С «Жозефом Делормом» Пушкин познакомился еще в начале 1830 г., не позже начала мая, что явствует из письма к Е. М. Хитрово, датированного 19—24 мая 1830 г. См. там же, т. V, стр. 219.

<sup>21</sup> Библиотека для чтения, 5 июня 1834, т. VI.



Он надеется на то, что в жизни его ожидают не только «труд и горе»:

И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и треволненья.

И одно из этих наслаждений будет радость творчества («Порой опять гармонией упьюсь») — так же как и для Шенье, говорящего о своих незаконченных или не доведенных до совершенства произведениях.

Если учесть внимание, какое уделял Пушкин французскому поэту, роль, какую Шенье сыграл в истории его поэтической и идейной эволюции, воспоминания о нем во многих стихах на протяжении многих лет, можно предположить, что «Элегия» Пушкина генетически связана с «Элегией» Шенье.

Но какая огромная, принципиальная разница между ними в художественном и философском отношении!

Шенье страдает от необходимости трудиться — очевидно, в своей должности секретаря посольства — и от разлуки с парижскими друзьями и привычным образом жизни, от презрения глупцов и «бедности».

У Пушкина «печаль минувших дней» связана, очевидно, с бесплодно проведенной юностью. «Безумных лет угасшее веселье» само по себе свидетельствует о том, что веселье это не достойно сожалений, и поэт огорчен не тем, что он его утратил, а тем, что когда-то был ему чрезмерно предан. Это — недовольство собой, может быть, тайные угрызения, в то время так часто встречавшиеся в литературе и в общественном сознании.

Для Шенье могила — «желанное прибежище». Он уверен, что разумно было бы покончить с собой, чтобы избежать горестей в дальнейшем, потому что ничего другого он в жизни не найдет. Он упрекает себя, как и всех людей вообще, в том, что из слабости воли не может заставить себя сделать это.

У Пушкина нечто прямо противоположное: его не пугает до бесчувствия и отчаяния «грядущего волнуемое море»; несмотря ни на что, он не хочет умирать и не ищет самоубийства: он хочет жить. Для этого ему не нужно искать предлогов, он знает, что жизнь таит в себе не только горе, но и наслаждения, и для него это ничуть не иллюзия.

У Шенье человек, который не может наложить на себя руки, — просто трус, он вопреки разуму хочет «жить и страдать», он ослепляет себя надеждой, и смерть, столь сладостное избавление, кажется ему, ослепленному, из всех зол самым жестоким.

Пушкин хочет жить, «чтоб мыслить и страдать». Как понять эти изумительные слова? Дает ли мысль счастье, окупающее всякие беды жизни? Или она сама причиняет то высокое страдание, о котором и не догадывается безмозглый весельчак? Рассматривает ли Пушкин мысль как долг, как миссию, кото-

рую человек должен выполнять ценою страданий? Очевидно, есть здесь и этот оттенок нравственной обязанности, исполнение которой приносит вместе со страданием высокое наслаждение.

Затем Пушкин как будто возвращается к утешительному гедонизму:

Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь,  
И, может быть, — на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Но тот, кто упивается гармонией и обливаётся слезами над вымыслом, не похож на того, кто ищет счастья в вине.

Любовь, «прощальная улыбка» которой озаряет «печальный закат», — совсем не та любовь, которую когда-то поэт искал среди пиров и «дев веселья». Это не наслаждение в прямом и «реальном», физическом смысле слова. Это нечто другое и большее: скорее, награда за прожитую жизнь, благодарность судьбы за нерастраченное зря духовное богатство.

Так, как будто оставаясь в рамках гедонизма, Пушкин преодолевает гедонизм старого, гельвецианского толка, от которого не мог уйти в своих юношеских произведениях. Гедонизм Гельвеция и многих других сенсуалистов и утилитаристов XVIII в. низводил каждый поступок к расчету на немедленно следующую за ним чувственную награду, на которой и строил свою этику. В «Элегии» Шенье тщетно было бы искать того психологического и вместе с тем философского выхода в нравственную проблематику большого плана, который открыл для себя Пушкин. Шенье не нашел в жизни наслаждений и ценностей, ради которых стоило бы жить, — вероятно, потому, что его гедонизм в своей философской основе был сенсуалистичен и не мог оторваться от физического ощущения. В этом гедонизме не было идеи долга, нравственной ответственности, а потому «жить» для Шенье значило только «страдать». Заменяв эту формулу другой, своей, — «жить» значит «мыслить и страдать», Пушкин пришел к открытию, к которому стремился девятнадцатый век.

Вероятно, так понимал (или ощущал) пушкинскую «Элегию» каждый внимательно читавший ее русский читатель. Сравнивая ее с французским прототипом, можно заметить удивительную разницу в отношении к жизни и ее нравственному содержанию между французским элегиком конца XVIII в. и русским поэтом 1820-х—1830-х годов.

Едва ли можно было бы предположить, что Пушкин вступил в сознательную или осознанную им самим полемику со своим любимым Андреем Шенье. Но если он вдохновился знаменитой элегией, то прежде всего потому, что воспринял ее совсем в другом плане, вложив в ту же тему свою собственную философскую и творческую мысль.

ЦВЕТЫ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

В стихотворении «Красавице, которая нюхала табак» (1814) юный Пушкин исчерпал значительную долю наиболее часто встречающихся в его поэзии цветов:

Возможно ль? Вместо роз, амуром насажденных,  
(Тюльпанов, гордо наклоненных),  
Душистых ландышей, ясминов и лилей. . .  
Ты любишь обонять не утренний цветок,  
А вредню траву зелену. . .

Природа этих образов, очевидно, литературна: «розы» не столько «насаждены амуром», сколько пересажены с работок французской поэзии.

Ни в стихах Пушкина, ни в его прозе, ни даже в письмах нет ничего, что говорило бы о специальной любви его к цветам. Можно, не руководствуясь лексическим перечнем, догадываться, что Пушкин, разумеется, любовался цветами, но это не пристрастие «цветолюбца». И дети бывали для Пушкина привлекательны, но сказать, что любовь к детям была его характерной чертой, было бы неправдой.

Цветы были для Пушкина равноправным поэтическим материалом, он никогда не писал о них риторических стихотворений, нигде не отразил в своем творчестве этой традиции европейской и восточной поэзии.

Тем более он не подходил к цветам и как исследователь природы, его — гуманиста, филолога, историка — занимали человек и его судьбы. Никаких наблюдений вроде гетовских Пушкин не вел.

Слово «цветы» (pluralis) встречается у Пушкина множество раз. Но у этих «цветов» нет, как правило, конкретного индивидуального содержания. Когда Пушкин говорит:

Цветы последние милей  
Роскошных первоцветов полей. . . —

1825

он даже не стремится к объективной верности: весенние полевые цветы, особенно нашей средней полосы, не роскошны. Общее противопоставление, за которым чувствуется глубокое человеческое содержание, целиком подчиняет себе образ.

И в единственном числе слово «цветок» не наполняется конкретным содержанием:

Цветок засохший, безуханный,  
Забывтый в книге, вижу я. . .

«Цветок», 1828.

Обобщенность могла происходить и оттого, что Пушкин едва ли интересовался сортами цветов, особенно полевых, и просто мало их знал.

В «Послании к Юдину» (1815) с описанием идиллического жителя в Захарьине (у поэта — Захарово) есть такие строки:

...Туда зарею поспеваю  
С смиренным заступом в руках,  
Тюльпан и розу поливаю,  
И счастлив в утренних трудах...

Не так легко представить себе шестнадцатилетнего Пушкина с «заступом» и лейкой. Тут все стилизация, и это заставляет вносить существенные поправки в правдоподобие «Послания». Скучность упоминания о цветах в захаровском саду особенно бросается в глаза, если сравнить строку, где упоминаются «тюльпан» и «роза», с несколькими стихами, чуть ниже, где поэт, почти подержавински, говорит о сельском столе, накрытом самим «вельем»:

...Хлеб-соль на чистом покрывале;  
Дымятся щи; вино в бокале;  
И щука в скатерти лежит...

В применении к цветам описательные средства Пушкина становятся чрезвычайно скупы. Эпитетов, относящихся к запаху цветов, у Пушкина, можно сказать, нет вовсе: «душистые ландыши» в упомянутом стихотворении «Красавице, которая нюхала табак» едва ли не единственный пример. Скупы у Пушкина и цветовые определения. Это можно отнести на долю общей «графичности» его стиля. Однако, когда дело идет о лесах, да еще в любимую осеннюю пору, «гравюра» как бы раскрашивается:

...В багрец и золото одетые леса...

Отношение Пушкина к цветам как поэтическому материалу не может быть оторвано от общего развития вкуса в России того времени, и не только в России. Изменение вкуса явственно намечается в посленаполеоновскую эпоху и приобретает устойчивые формы в 30—40-х годах. В живописи его характеризует Карл Брюллов.

Черты нового вкуса и соответственно новой поэтики проявляются уже у Лермонтова. Пусть многие его стихи почти повторяют Пушкина, в его поэзии чувственный мир приобретает новые эстетические качества. Сравним:

У Пушкина (об Ольге)

...В глазах родителей она  
Цвела, как ландыш потаенный,  
Незнаемый в траве глухой  
Ни человеком, ни пчелой...

«Потаенность», «скрытность» ландыша в «траве глухой» больше говорят о воспитании Ольги, чем о самом ландыше.

У Лермонтова «ландыш» не таков:

... Когда росой обрызганный, душистый,  
Румяным вечером иль в утра час золотой  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой...

1837.

Все стихотворение устремлено к концовке, заключающей основную мысль, но каждая строфа, хоть и подчиненная основной мысли, дает простор богатому изображению природы.

Перейдем к наблюдениям позитивного характера.

У Пушкина в стихах и прозе встречается не менее пятнадцати названий цветов, — среди них уже упоминавшийся «ландыш», — из которых семь по одному разу, а именно: «дурман», «подснежник», «ясмин» (жасмин), «заря» (духовитое растение семейства зонтичных), «белена» (в «Сказке о рыбаке и рыбке»), «ромашка» (как лекарство). Несколько раз упоминается Пушкиным «повилика», но, судя по применению названия, поэт объединял под этим словом какие-то разные вьющиеся растения, которых, видимо, сам не различал; определить их по пушкинскому тексту не представляется возможным.

Переходим к цветам, применение названий которых Пушкиным непосредственно относится к его поэтике.

Я имею в виду группу цветов, которые можно назвать «классическими». Я не решился бы назвать их «литературными»: они проникли на страницы Пушкина лишь в некоторой мере из книг, но гораздо больше из многообразной эстетической, религиозной и бытовой культуры. В эту группу входят четыре вида, освященные все же в первую очередь мировой поэтической традицией: «роза», «лилия» («лилея»), «мак» и отчасти «фиалка». Прямое причисление «фиалки» к этой группе сомнительно, — «фиалка» обычно служила символом девической невинности, скромности, беспомощности и вызывала сентиментальные эмоции.

Чаще всего упоминается Пушкиным «роза», — чаще, чем все другие цветы, вместе взятые. Каждому памятна «роза» пятнадцатилетнего поэта:

Где наша роза?  
Друзья мои!..

Впоследствии «роза» сопровождала Пушкина во всем его творчестве. Каковы же аспекты и функции «царицы цветов» в его поэтике?

Прежде всего следует отметить, что «роза», просто как цветок, как предмет непосредственного восприятия, у Пушкина почти не встречается, что мы покажем ниже.

«Розы», без метафорического смысла, реальные (но не реалистические), присутствуют уже в описании садов Черномора. Один раз это розовые цветущие кусты.

... Повсюду роз живые ветви  
Цветут и дышат по тропам...

В другой раз «неведомая сила» осторожно опускает Людмилу на ложе —

... Сквозь фициам вечерних роз...

Менее литературны «розы» «Бахчисарайского фонтана». Пушкин вспоминает былое «дремлющего в забвении» ханского дворца:

... Еще донны дышет нега  
В пустых покоях и садах;  
Играют волны, рдеют розы...

И несколько строками ниже:

... Дыханье роз, фонтанов шум  
Влекли к невольному забвенью...

Третье место в «Бахчисарайском фонтане», где упоминается «роза», полностью литературно:

... И с милой розой неразлучны,  
Во мраке соловьи поют...

Эта реминисценция классической Персии живо напоминает стихотворение —

... В безмолвии садов, весной, во тьме ночей  
Поет над розою влюбленный соловей;  
Но роза милая не чувствует, не внемлет...

«Соловей и роза», 1827.

Обращает на себя внимание повторенный в обоих случаях эпитет «милая».

Один лишь раз в творчестве Пушкина встречаем мы розы конкретные, жизненные, индивидуализованные вдобавок указанием их числа:

... Фонтан любви, фонтан живой,  
Принес я в дар тебе две розы...

«Фонтану бахчисарайского дворца», 1824.

Поэта занимает, однако, больше действие, самый жест принесения роз к фонтану, их посвящение его «поэтическим слезам», порождающим ряд элегических раздумий. Действенность, драматургичность творчества Пушкина, видимо, не позволяла ему медлить на пассивной прелести цветов, как таковых. Прибавим, что

эти две дарственные, или жертвенные, розы даны Пушкиным в свойственной ему графической манере: Пушкин доверял воображению своих читателей и предоставлял им свободу в выборе цветовых решений. Двумя розами, положенными на мрамор «фонтана слез», мы исчерпываем всю наличность живых, не «литературных» роз в его творчестве.

Существенней то, что «роза» служит Пушкину во многих поэтических приемах, прежде всего в многочисленных «сравнениях». Так, в «Бахчисарайском фонтане» читаем:

... Но тот блаженной, о Зарема,  
Кто, мир и негу возлюбя,  
Как розу, в тишине гарема  
Лелеет, милая, тебя...

Сравнения с розой не только теперь кажутся устарелыми, но и в начале XIX в. не могли производить впечатления новизны, чего от них и не требовали.

Пушкин несомненно любил сравнения этого рода и, видимо, не ощущал их как поэтические клише. Сравнение с розой оставалось для него полноценным всю жизнь. Во всяком случае, в таком зрелом произведении, как «Медный всадник», Пушкин продолжал говорить:

... Девичьи лица ярче роз...

Девушка и ее красота постоянно вызывают у Пушкина образ «розы». Он прибегает к своему любимому сравнению не только в стихах. Так, в «Арапе Петра Великого» сказано: «Две юные красавицы, высокие, стройные, свежие, как розы, стояли за нею...».

Пушкин вообще не боялся общепринятых сравнений. Благодаря их распространенности и вместе с тем эстетической убедительности он, видимо, воспринимал их как законный и естественный элемент стиля, утвержденный традицией, теряющейся в веках, — поэтому их лишь условно можно причислить к литературным клише, обычно применяемым без внутреннего оправдания.

Обращает на себя внимание система сравнений в начале «Полтавы». Утверждение, что «В Полтаве нет Красавицы Марии равной», сперва подкрепляется тем, что

... Она свежа, как вешний цвет,  
Взлезающий в тени дубравной...

Это уже знакомый нам обезличенный цветок. Далее следует сравнение ее стана с «тополем киевских высот», ее движений — с «ходом» лебедя и бегом лани и т. д. Вряд ли можно сомневаться в том, что Пушкин сознательно построил целый ряд родственных

параллельных сравнений, даже особо подчеркнул их обычность, но его эстетическая задача остается все же неясной. Примечательно, что заключительный член ряда повторяет привычное сравнение:

... Ее уста, как роза, рдеют...

Метафорически образ «розы» применяется Пушкиным во множестве близких друг другу случаев. Иногда «роза» лишь определение внешнего качества, — таковы «розы пламенных ланит» в 1-й главе «Онегина». Порою «роза» возникает как обозначение душевных состояний или жизненных обстоятельств:

... Доселе в резвости беспечной  
Брели по розам дни мои...

«Послание к Юдину». 1815.

Или:

... Уснув меж розами, на тернах я проснулся...

«Шихову», 1817—1829.

Или, наконец:

... Судите же, какие розы  
Нам заготовит Гименей...

Подобных приемов много, особенно в лицевых стихах.

Даже в письме (к Н. И. Кривцову, 1831) Пушкин прибегает к той же метафоре, настолько она уже не казалась ему стилистическим приемом: «Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей».

В некоторых случаях «роза» обнаруживает у Пушкина свои античные корни:

... Кто на снегах возрастил феокритовы нежные розы?..

1829.

Неудивительно, что восходящая к античности «роза» подчас соседствует в стихах Пушкина с «лавром», столь же склонным стать метафорой и столь же оправданным поэтической традицией. Пушкин сетовал, что Денис Давыдов отвернулся от поэзии: покинул «лавр» и «розы» («Недавно я в часы свободы», 1822).

Много раз встречается у Пушкина уподобление женщин «розам». Так, в «Путешествии в Арзрум» сказано, что жена Осман-паши показалась ему «розою любви». К этой группе метафор относится всем памятный образ из «Пира во время чумы»:

... И девы-розы пьем дыханье, —  
Быть может — полное чумы...

Из группы «классических» цветов остаются еще «мак» и «лилия». «Мак» Пушкина неизменно мифологичен. Нигде поэт



не упоминает о «маке» как о цветниковом или полевом, тем более огородном растении. При каждом упоминании «мака» Пушкиным перед нами встают тени Овидия или Горация. «Мак» Пушкина всегда символ сна, дремоты, например:

... И в час безмолвной ночи,  
Когда ленивый мак  
Покроет томны очи...

«Городок», 1815.

Или:

... Так в зимний вечер сладкий сон  
Приходит к мирной сени,  
Венчаный маком, и склонен  
На посох томной лени...

«Мечтатель», 1815.

Классицизм «лилии» как символа гордой и чистой красоты более обязан Библии, чем античности. Но применение образа лилии близко в поэзии Пушкина к применению образов «розы» и «мака».

Так, в сравнении:

... С пятнадцатой весной,  
Как лилия с зарею,  
Красавица цветет...

«Фавн и пастушка»,  
1813—1817.

Или обобщенно:

... На ложе маков и лилей...

«Мое завещание  
друзьям», 1815.

«Роза» вместе с «лилией», но, разумеется, без лавра служат Пушкину и для некоторых эротических намеков («Я один в беседе с нею», «Гавриилиада»).

Нетрудно заметить, что образы цветов встречаются у Пушкина преимущественно в лицейский период, в связи с увлечением французской и античной поэзией. Но отношение к ним как материалу и в дальнейшем по существу не меняется. Они остаются почти без исключения вне описательного реализма и обогащают собою разнообразные приемы сравнения и иносказания.

После Пушкина в русскую поэзию войдут, и довольно широко, цветы «реалистические», сохраняя лишь в некоторой доле те функции, которые были характерны для него и его плеяды. Эти «реалистические» цветы встретим — мы при различном коэффициенте дарования — у Тютчева, Алексея Толстого, Майкова и многих других. Классическая пушкинская «роза» мелькнет еще в поэзии Фета, чтобы на рубеже XX столетия расцвести вновь и по-новому в поэзии русского символизма.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СИНТАКСИЧЕСКИМ СТРОЕМ  
РОМАНА „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“

(О смене временных планов и средствах его  
выражения в пушкинских описаниях)

Как неоднократно отмечалось, Пушкин «особенно остро и отчетливо переживает время — реальное и историческое. Чувство времени является преобладающим. Бег времени интенсивно ощущается всем существом поэта».<sup>1</sup> Поэтому и «описания» у Пушкина не бывают статичны. Для описательных контекстов и в лирике Пушкина, и в романе «Евгений Онегин» характерна смена временных планов, осуществляемая переходом от одних форм времени в сказуемых, живописующих прошлое, к другим, изображающим настоящее в его непосредственном течении или в его широком охвате в направлении из прошлого в будущее. В этот широкий план настоящего входят не только формы настоящего времени, но и форма прошедшего совершенного с перфектным значением. И именно эти последние формы сообщают временному плану настоящего его динамичность. «Настоящее время, — писал В. В. Виноградов в одной из своих работ, — лишено движения. Лишь в синтагматике речевого процесса, в смене глагольных форм, в их движущейся веренице настоящее время приобретает динамическое значение». И в противоположность настоящему времени форма прошедшего времени совершенного вида как бы внутри себя содержит кинетическую энергию. «Ведь представление результата действия в связи с идеей самого процесса уже само по себе заключает обращенность к предшествующему и направленность к последующему: результат в прошедшем времени совершенного вида мыслится динамически как отправной пункт для нового действия».<sup>2</sup>

В настоящей заметке мы ставим себе задачей раскрыть смену временных планов в отдельных строфах романа «Евгений Онегин», имеющих описательный характер.

В VII строфе седьмой главы дается описание могилы Ленского:

На ветви сосны преклоненной,  
Бывало, ранний ветерок  
Над этой урною смиренной  
Качал таинственный венок.  
Бывало, в поздние досуги  
Сюда ходили две подружки,

<sup>1</sup> Гл. Глебов. Философия природы в теоретических высказываниях и в творческой практике Пушкина. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 2, М.—Л., стр. 198.

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 2, М.—Л., стр. 135—136.

И на могиле при луне,  
Обнявшись, плакали оне.  
Но ныне... памятник упылый  
Забит. К нему привычный след  
Заглох. Венка на ветви нет;  
Один, под ним, седой и хилый  
Пастух по-прежнему поет  
И обувь бедную плетет.

В этой строфе, построенной вполне симметрически (по формуле  $4 + 2 + (3 + 3)$ ),<sup>3</sup> резко противопоставлены друг другу два временных плана — план уже отдалившегося прошлого (на что указывает частица «бывало») и план переживаемого поэтом настоящего («ныне»). Это противопоставление подчеркнуто союзом «но» и отмечено в беловом автографе разделительной чертой в конце второго четверостишия. Временной план прошлого выражен «имперфектными» формами прошедшего несовершенного (качал, ходили, плакали). Временной план «настоящего» устанавливается причастной и глагольной формами с перфектным значением (забыт, заглох), выделенными стиховым переносом типа *tejet* и начальной позицией в строке, а также значением настоящего времени в сказуемых двух последующих предложений (нет, поет, плетет). При этом примечателен постепенный переход от причастной формы «забыт», фиксирующей в настоящем прошлое как состояние, к глагольной форме прошедшего совершенного, в которой прошлое присутствует в настоящем как его результат («заглох»), и уже после этого к глагольным формам настоящего времени для обозначения побочного действия, которое воспринимается как деталь описания.

Несколько иной характер получает смена временных планов в I строфе пятой главы романа, в которой синтаксически не ограничено ни одно четверостишие. Вся эта строфа с глубоким стиховым переносом в начале V строки представляет собой очень тесное сложное синтаксическое единство. Привожу ее в пунктуации белового автографа, дающей несколько иную синтаксическую конфигурацию строфы по сравнению с канонизированным печатным текстом:

В тот год осенняя погода  
Стояла долго на дворе.  
Зимы ждала, ждала природа —  
Снег выпал только в январе:  
На третье в ночь. Проснувшись рано,  
В окно увидела Татьяна  
Поутру побелевший двор,  
Куртины, кровли и забор,  
На стеклах легкие узоры  
Деревья в зимнем серебре  
Сорок веселых на дворе

<sup>3</sup> Н. С. Поспелов. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960, стр. 89.

И мягко усталые горы  
Зимы блистательным ковром.  
Все ярко, все бело кругом.

Формы с имперфектным значением в сказуемых не выходят в этой строфе за границы трех начальных строк. Основной временной план строфы дается глагольными формами перфектного значения (выпал, увидела), указывающими на самый переход от осени (в прошлом) к зиме (в настоящем). Строфа завершается однострочной концовкой («Все ярко, все бело кругом»), в которой зима изображается как уже наступившее настоящее.

Примечательны случаи, когда Пушкин в работе над строфой вносит в нее усложнение ее временного плана, что мы наблюдаем в I строфе седьмой главы и XXXIX строфе восьмой главы романа.

Первое четверостишие I строфы седьмой главы представляет собою в общем временном плане строфы «перфектное» вступление, в котором прошлое воспринимается в его результате, который оно имеет в уже наступившем настоящем:

Гонимы вешними лучами  
С окрестных гор уже снега  
Сбежали мутными ручьями  
На потопленные луга.

Вся последующая часть строфы дана во временном плане настоящего, выраженного глагольными формами настоящего времени, и только в последней строке временной план сдвигается, и глагол-сказуемое, временное значение которого подчеркнуто частицей «уж», дается в перфектном значении:

Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года;  
Синея блещут небеса.  
Еще прозрачные, леса  
Как будто пухом зеленеют.  
Пчела за данью полевой  
Летит из кельи восковой.  
Долины сохнут и пестреют;  
Стада шумят, и соловей  
Уж пел в безмолвии ночей.

Примечательно, что в первоначальном черновом варианте в последней строке строфы стояла форма настоящего времени:

Поет в безмолвии ночей.

Замену формы настоящего времени формой перфектного значения (на это значение указывает и частица уж) следует, по видимому, объяснить стремлением поэта подчеркнуть концовочный характер последней строки, объединив ее в более широком плане, чем значение настоящего времени, с перфектным значением сказуемого в первом четверостишии строфы.

В тех случаях, когда пушкинские описания представляются нам одноплановыми, не указывающими на смену временных планов, это следует считать иллюзией, потому что в таких случаях не принимается в расчет весь контекст, в котором мы находим это описание. Таково, например, знаменитое, вошедшее во все хрестоматии описание осени в XL строфе четвертой главы «Евгения Онегина». Но в контексте романа оно неотделимо от описания зимы в следующей XLI строфе, да и в составе XL строфы оно неотделимо от краткой характеристики «северного лета» в первом четверостишии этой строфы. Приведем весь этот описательный комплекс в целом:

Но наше северное лето,  
Карикатура южных зим,  
Мелькнет и нет: известно это,  
Хоть мы признаться не хотим.

Характеристика северного лета в начальном четверостишии строфы образует первый временной план этого сложного описания русской природы, в котором временным значением сказуемого «мелькнет и нет» (самим сочетанием будущего совершенного в значении прошедшего и отрицательным «нет» в настоящем) прекрасно выражена вся мимолетность северного лета. Этому временному плану «неустойчивого» настоящего противопоставлено в основном составе строфы (на что указывает и разделительная черта в белом автографе) имперфектное значение форм прошедшего несовершенного с тем особым оттенком, на которое указывает троекратное употребление частицы «уж», подчеркивающей наступление действий, обозначенных глагольными формами прошедшего несовершенного:

Уж небо осенью дышало,  
Уж реже солнышко блистало,  
Короче становился день,  
Лесов таинственная сень  
С печальным шумом обнажалась,  
Ложился на поля туман,  
Гусей крикливых караван  
Тянулся к югу: приближалась  
Довольно скучная пора;  
Стоял ноябрь уж у двора.

Следующая XLI строфа этого описательного комплекса представляет собою его третий временной план, данный в формах настоящего времени с значением «наступающего» настоящего. В этом временном плане находит себе место и перфектное значение прошедшего совершенного в глаголе «умолк»:

Встает заря во мгле холодной;  
На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его почуя, конь дорожный  
Храпит — и путник осторожный

Несется в гору во весь дух;  
На утренней заре пастух  
Не гонит уж коров из хлева,  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок;  
В избушке распевая, дева  
Прядет, и зимних друг ночей,  
Трещит лучинка перед ней.

Сложный временной комплекс XIV главы завершается начальными стихами XLII строфы:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей. . . —

указывающими формами «раскрытого» настоящего с частицей «уж» на наступление зимы.

Описание уже наступившей зимы мы находим в XXX строфе седьмой главы романа. Это описание начинается в предшествующей XXIX строфе. Построенная асимметрически, она делится пополам резким переходом от описания прощальных прогулок Татьяны к краткому описанию осени. В черновом автографе граница между этими двумя частями строфы отмечена тройной разделительной чертой, а в беловом автографе союз «и», начинавший 8-й стих строфы, заменен союзом «но», подчеркивавшим резкость перехода от одной половины строфы к другой ее половине:

Ее прогулки длятся доле.  
Теперь то холмик, то ручей  
Останавлиют поневоле  
Татьяну прелестью своей.  
Она, как с давними друзьями,  
С своими рощами, лугами  
Еще беседовать спешит  
Но лето быстрое летит.  
Настала осень золотая.  
Природа трепетна, бледна,  
Как жертва, пышно убрана. . .  
Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл — и вот сама  
Идет волшебница зима.

В первой половине этой строфы временной план строится формами настоящего времени в узком значении отдельных действий. Во второй половине строфы временной план настоящего носит широкий устойчивый характер; здесь предложения со значением настоящего времени глагольные и именные (природа трепетна, бледна) перемежаются с предложениями, в которых сказуемые выражены формами перфектного значения — глагольными (настала, дохнул, завыл) и причастными (убрана). Последняя строчка:

Идет волшебница зима —

с глаголом в значении настоящего нераскрытого служит переходом к следующей, XXX строфе. Эта строфа в соответствии с ее

метрическим членением делится на две неравные части. Первые два четверостишия дают картины зимы во временном плане широкого настоящего с глаголами сказуемыми перфектного значения, а вторая ее часть (в формах настоящего времени) изображает душевное состояние героини романа:

Пришла, рассыпалась; клоками  
Повисла на суках дубов;  
Легла волнистыми коврами  
Среди полей, вокруг холмов;  
Брега с недвижною рекою  
Сравняла пухлой пеленою;  
Блеснул мороз. И рады мы  
Проказам матушки зимы.  
Не радо ей лишь сердце Тани.  
Нейдет она зиму встречать,  
Морозной пылью подышать  
И первым снегом с кровли бани  
Умыть лицо, плеча и грудь:  
Татьяне страшен зимний путь.

Перфектные формы сказуемых в первой части строфы подчеркнуты начальной позицией в строках. Последнее предложение этой части с именным сказуемым (рады) в значении настоящего времени является переходом ко второй части строфы. Последняя строка строфы указывает на содержание следующих строф.

Сделанные нами беглые и неполные наблюдения над синтаксическим строем пушкинских описаний в романе «Евгений Онегин» позволяют нам еще раз подчеркнуть динамизм творчества Пушкина и дают, как нам кажется, возможность убедиться в том, что описания у Пушкина в «Онегине» никогда или почти никогда не замыкаются в узкие границы одного временного плана, а почти всегда дают картину природы и жизни в их переходе от прошлого к настоящему, в их внутреннем движении, в смене временных планов в соответствии с движением и жизнью того, что в них отражается.

И. Л. Андроников

## ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ ЛЕРМОНТОВА

### I

Для лирической поэзии Лермонтова, — мне уже приходилось писать об этом, — характерна устно-разговорная интонация:<sup>1</sup> иные из его стихотворений напоминают реплику в споре, другие —

<sup>1</sup> Ираклий Андроников. Несколько слов о поэзии Лермонтова. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Лирика. М., 1963, стр. 9—10.

ответ на вопрос, заданный во время какого-то разговора. Или несогласие с кем-то. Или, такие как «Последнее новоселье», — страстную полемическую речь. Стилистические оттенки и даже точное понимание смысла стихотворения зависят в таких случаях не только от прямого значения слов и от синтаксических конструкций, но в большей мере и от авторской интонации. Я не ставлю перед собой цели обследовать в этой статье всю лирику Лермонтова — приведу только несколько характерных примеров. Начну с первой строки знаменитого стихотворения «Родина»:

Люблю отчизну я, но странною любовью.<sup>2</sup>

Воспринимая три первые слова как некое постулативное утверждение, казалось бы не требующее доказательств или опровержений, мы с некоторым затруднением связываем с ними ограничивающие их смысл следующие три слова:

но странною любовью.

Было бы более понятно, если б конструкция содержала в себе сообщение об этой «странной» любви без противительного *но*. Между тем некоторая необычность предложенной поэтом конструкции побуждает чтеца декларативно, с ударением на слове «отчизна» заявить:

Люблю отчизну я...

А затем, с интонацией некоторого удивления, словно бы Лермонтов и сам не вполне понимает причину этой «странности», как бы «пожав плечами», произнести:

но странною любовью...

Эта интонация недоумения сохраняется при чтении и следующих строк:

Не победит ее рассудок мой.  
Ни слава, купленная кровью,  
Ни полный гордого доверия покой,  
Ни темной старины заветные преданья  
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.<sup>3</sup>

Между тем, если представить себе, что первая строка содержит не заявление, а ответ собеседнику, — интонация сразу меняется. Поэтому вспомним, в какой атмосфере эти стихи возникли.

Тысяча восемьсот сороковой и сорок первый года. Петербург. В кругу молодежи, в котором вращается Лермонтов, идут споры об исторических судьбах России, обсуждаются ее военные успехи, неизбежность издревле установленного порядка, реформы

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. 2, М.—Л., 1954, стр. 77. Далее дается ссылка на это издание.

<sup>3</sup> Т. 2, стр. 77.



Петра, повернувшие Россию на путь европейского просвещения. Последним противопоставляется любезный сердцу тех, кто при-  
мыкает к кругам зарождающегося славянофильства, патриархаль-  
ный уклад древней Руси. Нет, Лермонтов отрицает эти нацио-  
нальные символы, не они олицетворяют в его глазах величие  
России. Кто-то замечает ему: «Да ты, Лермонтов, не любишь  
отчизну!» Он возражает:

*Люблю отчизну я, но странною любовью.  
Не победит ее рассудок мой...*

Интонационный акцент падает не на «отчизну», а на «люблю». «Странность» же этой любви объясняется не несоответствием той, о которой твердят поэту. Далее следует отрицание неприемлемых для него символов патриотизма. Отличие лермонтовской любви в том, что это любовь к родине не за что-то конкретное, а любовь сердечная, безотчетная. А, главное, любовь к другой России, к России крестьянской, которой оппоненты поэта не знают.

Это, на мой взгляд, абсолютно верное объяснение ситуации, в которой возникла «Родина», предложенное Эммой Герштейн в ее книге «Судьба Лермонтова»,<sup>4</sup> осмысляет идеологические предпосылки и некоторые стилистические особенности стихотворения, но тем самым и его интонацию.

На память приходит начало другого лирического стихотворения:

*Мне грустно, потому что я тебя люблю...  
И знаю: молодость цветущую твою  
Не пощадит молвы коварное гоненье...*<sup>5</sup>

Его читают обычно, выделяя интонацией второе слово:

*Мне грустно, потому что я тебя люблю...*

К тому же этот акцент узаконен знаменитым романсом Даргомыжского. Утверждается грустное состояние, между тем как поэт отвечает на вопрос, ему заданный: «Отчего вы сделались печальны?» или: «Отчего вы грустны?» — на вопрос о причине грусти. И Лермонтов не случайно выносит этот вопрос в заглавие: «Отчего».

Что поэту грустно — собеседница уже знает. Но следует объяснение причин этой грусти. На него-то логический акцент и должен упасть:

*Мне грустно, потому что я тебя люблю  
И знаю: молодость цветущую твою  
Не пощадит молвы коварное гоненье...  
.....  
Мне грустно... потому, что весело тебе.*

<sup>4</sup> Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. М., 1964, стр. 278—284.

<sup>5</sup> Т. 2, стр. 158.

Интонация этой последней строки зеркально отражает интонацию первой. А это значит, что читать нужно объясняя, почему грустно, а не констатируя состояние грусти: произносить с интонацией ответа на заданный поэту вопрос.

Еще пример стихотворения, возникшего вследствие разговора, которое и воспринимать надобно как бы в контексте этого разговора, а, следовательно, соотносить с ним и интонацию, не только произнося стихи вслух, но и «воображая» интонацию при молчаливом чтении — «глазами». Это — стихотворение, записанное в альбом Софьи Николаевны Карамзиной. Оно воспринимается как реплика в споре. Из текста выясняются и содержание самого спора, и позиция Лермонтова. Кто-то в салоне Карамзиных горячо защищал романтическое направление в поэзии. Очевидно, этот взгляд разделяла и Софья Карамзина. Первая строка посвящения и особенно союз «и» превращают стихотворение в продолжение того разговора и раскрывают его предысторию. На них строится вся интонация этого веселого и серьезного посвящения.

Любил и я в былые годы,  
В невинности души моей,  
И бури шумные природы,  
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной  
Я скоро таинство постиг  
И мне наскучил их бессвязный  
И оглушающий язык.

Люблю я больше год от году,  
Желаньям мирным дав простор,  
Поутру ясную погоду,  
Под вечер тихий разговор.

Люблю я парадоксы ваши,  
И ха-ха-ха и хи-хи-хи,  
Смирновой штучку, фарсу Саша  
И Ишки Мятлева стихи.<sup>6</sup>

Важнейшая поэтическая декларация воплощена в стихах, поразительных по своей интимной разговорности, по шутливому ироническому тону.

Что в русской поэзии для усиления отрицания «не» часто используется частица «нет» — «нет, не» — общеизвестно. «Нет, не тебя так пылко я люблю» (Лермонтов), «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (Пушкин).

Это «нет» — не возражение кому-то, это прием риторический ради утверждения чувства к другому лицу в первом случае, прелести иных наслаждений во втором. Однако стихотворение Лермонтова, которое начинается отрицанием сходства с Байроном,

<sup>6</sup> Там же, стр. 188.

предполагает, что этому предшествовало сравнение поэта с британским гением, независимо от того, принадлежало ли это сравнение кому-то из окружающих или это ответ Лермонтова на собственные о себе мысли. Несомненно одно: первое четверостишие требует не риторической, не утвердительной, а иной интонации. Тем самым должно быть отвергнуто чтение, которое можно было бы приблизительно передать так:

Нет, я не Байрон, я другой  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром, странник,  
Но только с русской душой

Мне представляется, что эти строки должны читаться как возражение:

Нет, я не Байрон, я другой  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русской душой.<sup>7</sup>

## 2

Разговорность поэтических интонаций у Лермонтова обращает внимание уже в его ранних, причем в сугубо романтических стихах:

Я не достоин, может быть,  
Твоей любви: не мне судить;  
Но ты обманом наградила  
Мои надежды и мечты,  
И я всегда скажу, что ты  
Несправедливо поступила, —

начинает поэт обращение к Н. И., 1831 г.<sup>8</sup>

Вся конструкция фразы — это «может быть», эти переносы — готовность согласиться с ней, что он ее недостоин, и одновременно упрек, потому что она была с ним неискренней и обманула его, сообщает стиху абсолютную естественность живой устной речи.

Воспоминание о прежних днях вызывает другую лексику. Появляются слова из обихода романтической поэзии: «нежные уста», «прощальный поцелуй», «зной», «жажда».

В те дни, когда любим тобой,  
Я мог доволен быть судьбой,  
Прощальный поцелуй однажды  
Я сорвал с нежных уст твоих;  
Но в зной, среди степей сухих,  
Не утоляет капля жажды.

<sup>7</sup> Там же, стр. 33.

<sup>8</sup> Т. 1, стр. 209—210.

И снова интонация бытовая:

Дай бог, чтоб ты нашла опять,  
Что не боялась потерять.

И опять вслед за нею — напряженные патетические строки:

Но... женщина забыть не может  
Того, кто так любил, как я;  
И в час блаженнейший тебя  
Воспоминание встревожит!  
Тебя раскаянье кольнет,  
Когда с насмешкой проклянет  
Ничтожный мир мое названье!  
И побоишься защитить,  
Чтобы в преступном состраданье  
Вновь обвиняемой не быть!

«Вновь...». Но ведь в тексте стихотворения нет ни слова о том, что кто-то обвинял ее — обманувшую — в «преступном состраданье» к поэту. Концовка напоминает, что речь идет о событиях, известных лишь им двоим, что это монолог, обращенный лишь к ней, не предназначенный для читателя. А благодаря этому с новой остротой воспринимается его интимно разговорный стиль.

Так, в результате чередования повседневных интонаций с романтическим словарем рождается своеобразный и прочный сплав устно-разговорной и книжной речи. Это новый элемент, который семнадцатилетний Лермонтов вносит в русскую поэзию 30-х годов.

Примеров, подобных этому, можно привести значительное количество.

«Стихотворная речь пушкинской эпохи, — пишет академик В. В. Виноградов в исследовании «Стиль прозы Лермонтова», — достигла гораздо большего сближения с живой устной речью, чем язык прозы. И Лермонтов, — продолжает он, — перенес эти достижения стихового языка в область художественной прозы».<sup>9</sup> Но при этом хочется подчеркнуть: академик В. В. Виноградов имеет в виду, что переносит-то Лермонтов в область художественной прозы достижения своего стихового языка, языка, как мы видели, насыщенного и лексикой, и синтаксическими конструкциями живой устной речи, и повседневными бытовыми интонациями, которые звучат у него в лирике даже в ранних романтических монологах.

### 3

Нет! Разговорные интонации сочетаются у Лермонтова не только с романтической лексикой. Он стремится к острым сравнениям, к антитезам, к заостренным афоризмам в стиле Ларошфуко. Уже в пятнадцать лет он развивает в стихах глубокие мысли

<sup>9</sup> В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, М., 1941, стр. 624.

и доводит их до обобщений, выраженных с афористической краткостью. При этом органически включает в них распространенные слова, разговорные обращения, такие как, скажем, «поверь»

*Поверь, великое земное  
Различно с мыслями людей.  
Сверши с успехом дело злое —  
Велик; не удалось — злодей, —*

пишет Лермонтов в начале 1830 г., подтверждая эту формулу напоминанием о судьбе Наполеона:

*Среди дружин необозримых  
Был чуть не бог Наполеон;  
Разбитый же в снегах родимых  
Безумцем порицаем он . . .<sup>10</sup>*

А начинается стихотворение опять же с характерной бытовой «московской» интонации — подтверждения-согласия: «не говори» — в адрес того, кто увидел в творениях молодого поэта обращение к высоким предметам:

*Не говори: одним высоким  
Я на земле воспламенен,  
К нему лишь с чувством я глубоким  
Бужу забытой лиры звон. . .<sup>11</sup>*

Эти «не говори», «поверь», «оставь», «послушай», «знай» — эти элементы живой устной речи, разговорные интонации, разговорные обороты в стихах, обращенных к друзьям и к тем, кто вдохновляли его на лирические признания, — в стихах к Д., С. С. . . ой, к Су. . . , к Н. Ф. И., к В. Ш., к П—ну, к Д. . . ву, Л. Г. . . ой и к тем, чьи имена совсем скрыты от нас («К\*», «К\*\*\*») сообщают юношеским стихам Лермонтова совершенно особый характер. Это — не обычные для поэзии 20—30-х годов «послания», это разговоры, которые поэт ведет на бумаге:

*Ты позабыла: я свободы  
Для заблужденья не отдам. . .  
Такой души ты знала ль цену?  
Ты знала — я тебя не знал!<sup>12</sup> —*

обращается он в 1832 г. к той, которая отвергла его чувство, не поняла его высокой души.

Через три года синтез этих устно-разговорных элементов, романтической лексики и афористической сгущенности стиховой речи позволит Лермонтову создать одно из величайших творений русской драматургии — трагедию «Маскарад».

<sup>10</sup> Т. 1, стр. 75.

<sup>11</sup> Там же, стр. 75.

<sup>12</sup> Т. 2, стр. 21—22.

„ДНЕВНОЙ МЕСЯЦ“ У ТЮТЧЕВА И ЛОНГФЕЛЛО

В стихотворениях Ф. И. Тютчева уже давно обратил на себя особое внимание поэтизированный образ бледного дневного месяца (луны), своеобразно противопоставленный традиционному в поэзии всех времен и народов сияющему ночному светилу. Этот образ встречается в лирике Тютчева то там, то здесь, на протяжении нескольких десятилетий, в различных лексических и стилистических вариантах, но чаще всего в указанном контрастном противоположении. Напомним, например, два недатированных отрывка, создание которых относят обычно к началу 30-х годов, в которых ярко запечатлен указанный образ. В стихотворении «Ты знал его в кругу большого света»:

... На месяц взглянь: весь день как облак тощий,  
Он в небесах едва не изнемог.  
Настала ночь и, светозарный бог,  
Сияет он над усыпленной рощей<sup>1</sup>

или в другом стихотворении («В толпе людей, в нескромном шуме дня»):

Смотри, как днем туманисто бело  
Чуть брезжит в небе месяц светозарный...  
Наступит ночь, и в чистое стекло  
Вольет елей душистый и янтарный...<sup>2</sup>

«Замечательно, — утверждает Л. В. Пумпянский, — что и в гораздо более поздних стихах 60-х годов Тютчев продолжает говорить о луне не в тот час, к которому приучила нас литературная традиция, не о луне ночью, а о гораздо более интимном, конфликтном и трудно-уловимом событии в истории дня, о встрече луны с уже родившимся днем:

В тот час, как с неба месяц сходит  
В холодной, ранней полумгле.

Еще более интимный момент этого конфликта схвачен в «Декабрьском утре» (1859):

Не движется ночная тень.  
Высоко в небе месяц светит,  
Царит себе и не заметит,  
Что уж родился новый день».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ф. И. Тютчев. Лирика. Издание подготовил К. В. Пигарев, М., 1965, т. 1, стр. 27.

<sup>2</sup> Там же, стр. 28.

<sup>3</sup> Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева, В сб.: Уралия. Тютчевский альманах, 1803—1928. Л., 1928, стр. 17.

Устойчивость и повторяемость образа «дневного месяца» у Тютчева позволили Л. В. Пумпянскому, говоря о целом «цикле» или «гнезде» стихотворений, разросшемся в его поэзии вокруг этого излюбленного им противоположения («луны ночью и той же луны, еле заметной на небесном своде днем»), утверждать, что этот образ отличается самобытностью и глубокой оригинальностью в творческом сознании Тютчева.<sup>4</sup> Между тем другие исследователи ранее указывали на то едва ли, по их мнению, случайное сходство, которое этот «тютчевский» образ имеет с весьма близким к нему образом утренней луны в одном прозаическом отрывке у Генриха Гейне.

В III части «Путевых картин» Гейне («Reisebilder»), в которой описано путешествие из Мюнхена до Генуи, начало 31-й главы читается так:

«Я за русских, — сказал я на поле битвы при Маренго и вышел на несколько минут из кареты, чтобы предаться утреннему молитвенному созерцанию. Слово из-под триумфальной арки, образованной исполинскими грядями облаков, восходило солнце, — победоносно, радостно, уверенно, обещая прекрасный день. Но я чувствовал себя как бедный месяц, еще бледневший в небе. Он совершил свой одинокий путь в глухой ночи, когда счастье спало и бодрствовали только призраки, совы и грешники; а теперь, когда народился юный день, в ликующих лучах, среди мерцающей утренней зари, теперь он должен уйти — еще один скорбный взгляд в сторону великого мирового светила, и он исчез как благовонный туман. . .»<sup>5</sup>

Сходство центрального образа этой живописной картины — ночного светила, угасающего в ярких победных лучах восходящего солнца, — с образами «дневного месяца» в цитированных выше стихотворениях Тютчева не подлежит сомнению. На каком, однако, основании исследователи Тютчева уже уверенно говорят теперь,

---

<sup>4</sup> Л. В. Пумпянский (там же, стр. 18) с полным правом присоединял к этому «циклу» еще одно стихотворение Тютчева, в котором идет речь не о месяце, а о звезде, светящей днем, и где вопрос о нравственной оценке всего этого конфликта решается в обратную сторону:

Душа хотела б быть звездой,  
Но не тогда, как с неба полуночи  
Син светила, как живые очи  
Глядят на сонный мир земной, —  
Но днем, когда, сокрытые как дымом  
Палящих солнечных лучей,  
Они, как божества, горят светлей  
В эфире чистом и незримом.

См.: Ф. Тютчев, Лирика, т. 1, стр. 79. — Стоит отметить, что это стихотворение — единственное из его ранних произведений, упоминающихся выше, поддающееся относительно точной датировке. Оно напечатано в пушкинском «Современнике» (т. III, 1836) и написано не позже апреля этого года.

<sup>5</sup> Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IV, М.—Л., 1935, стр. 342.

что во всех тех случаях, когда он в своих стихах пользовался образом «дневного месяца», он находился под непосредственным воздействием указанного отрывка из «Путевых картин»? Следует признать, что некоторые основания для такого утверждения, действительно, существуют.

Биографы Г. Гейне давно уже подчеркнули личное знакомство и частые встречи Тютчева и Гейне в конце 20-х годов, в Мюнхене, до отъезда немецкого поэта в Италию, где он писал свои «Путевые картины». Но и до этого времени Тютчев уже перевел ряд стихотворений Гейне и знал первую и вторую части «Путевых картин», вышедших в свет в мае 1826 г. и в апреле 1827 г.<sup>6</sup> Дружеские отношения Тютчева и Гейне установились в начале 1828 г. и прервались лишь летом этого года после отъезда Гейне из Мюнхена. Своего «лучшего друга Тютчева» Гейне упомянул в письме из Мюнхена от 1 апреля 1828 г. и сам писал Тютчеву в Мюнхен из Флоренции 1 октября того же года; эта их близость, как известно, подкрепляется целым рядом других эпистолярных и мемуарных свидетельств.<sup>7</sup> Г. Чулков привел интересное свидетельство И. С. Гагарина, утверждавшего даже, что будто бы в 1828 г. Тютчев и его жена именно в обществе Гейне совершили путешествие по Тиролю и северной Италии: «Я уверен, во всяком случае, — прибавлял Гагарин, — что они ехали вместе до Иннсбрука. Рассказ об этом путешествии можно найти в „Путевых картинах“ (Гейне). Тютчевы здесь не названы, и воображение Гейне украсило его рассказ многими фантазиями, но в своей основе он достоверен».<sup>8</sup> Хотя эта воображаемая поездка в действительности, вероятно, никогда не была совершена (допустить ее мешают хронологические соображения), но приятель Тютчева И. С. Гагарин был все же хорошо осведомлен относительно интеллектуальной близости, возникшей в 1828 г. между немецким и русским поэтами. Все это безусловно свидетельствует, что Тютчев не мог пройти мимо третьей части «Путевых картин» Гейне, вышедшей в свет в конце 1829 г.

Г. Чулков и Ю. Тынянов почти одновременно обратили внимание на тридцатую главу этой части «Путевых картин», заполненную весьма своеобразными и неожиданными в устах Гейне политическими рассуждениями о России и о ее будущем, давно казавшимися загадочными исследователям Гейне, и предположили, что эта глава написана под влиянием бесед Гейне с Тютчевым. Прочитав несколько отрывков из этой главы, Г. Чулков заметил, что в ней «слышится голос Тютчева. Здесь та же риторическая идеализация исторической России и ее международной мис-

<sup>6</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, М., 1962, стр. 59.

<sup>7</sup> Там же, стр. 60—63; ср.: Русский архив, 1875, кн. I, стр. 128; 1903, кн. II, стр. 491.

<sup>8</sup> Г. Чулков. Тютчев и Гейне. «Искусство», 1923, № 1, стр. 362—364.



сии. Мнение, парадоксальное в устах Гейне, совершенно естественно в устах Тютчева. И странно было бы предположить обратное влияние». <sup>9</sup> Ю. Н. Тынянов, обращая внимание на те же рассуждения, писал со своей стороны: «В этом, приводящем в удивление Штротдмана, Гирта и др., построении, Гейне, по-видимому, превратил тютчевскую схему России по закону своего творчества в поэтически оправданное слияние противоречий». <sup>10</sup>

Мнение о зависимости нескольких страниц тридцатой главы «Путевых картин» от тютчевских суждений о России встречено было недоверчиво рядом исследователей и вызвало возражения, заслуживающие внимания. <sup>11</sup> Тем большей неожиданностью явилось открытие среди рукописей Тютчева и черновых отрывков, оказавшихся опытами стихотворных переложений начала тридцать первой главы «Путевых картин» Гейне, именно того самого места, которое уже было приведено нами выше в качестве параллели к тютчевским стихотворениям о «дневном месяце». Таким образом, создавалось действительно парадоксальное положение: если тридцатая глава «Путевых картин» приписывалась воздействию Тютчева на Гейне, то непосредственно следовавшая за нею тридцать

<sup>9</sup> Там же, стр. 364.

<sup>10</sup> Ю. Тынянов. Тютчев и Гейне. «Книга и революция», 1922, № 4 (16), стр. 13—16; перепеч. в кн.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, Л., 1929, стр. 389.

<sup>11</sup> Д. Стремоухов находил эти гипотезы Г. Чулкова и Ю. Тынянова «не лишенными вероятности» (См.: D. Strémoukhoff. La poésie et l'idéologie de Tiouttchev. Publ. de la faculté de lettres de l'Université de Strasbourg fasc. 70; Paris, 1957, pp. 111—112); Д. Чижевскому, напротив, они показались «сомнительными» (D. Čiževskij. Literarische Lesefrüchte. 4. Tjutcevs «Из края в край». Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. VIII, 1931, H. 1—2, S. 51). Определенное отрицательное суждение высказал К. Пигарев («Жизнь и творчество Тютчева», стр. 61), писавший: «В рассуждениях Гейне, действительно, можно обнаружить соответствие тютчевским мыслям, но мыслям, высказанным значительно позднее — в его политических статьях сороковых годов. Среди произведений Тютчева раннего времени нет ни одного, где были бы высказаны подобные мысли, да и вообще до сороковых годов Тютчев ни разу не излагал своих взглядов на Россию с такой полнотой, с какой это сделал Гейне в цитированной главе „Путевых картин“. Служит ли это основанием к тому, чтобы допустить в данном случае обратное воздействие — не Тютчева на Гейне, а Гейне на Тютчева? Едва ли, хотя некоторые высказывания, близкие к тем, которые содержатся в „Путевых картинах“, обнаруживаются и в других произведениях Гейне, в частности, предшествующих его знакомству с Тютчевым». — Со своей стороны заметим, что речь в данном случае не обязательно должна была бы идти о высказываниях Тютчева, закрепленных на бумаге в его прозаических или поэтических произведениях, но об устных беседах с Гейне (хотя Д. Стремоухов не без оснований указал в качестве параллели к Гейне стихотворение Тютчева 1828—1829 гг. «Олегов щит», в котором в связи с русско-турецкой войной проглядывает идея славянского мессианизма). С другой стороны, Россия и ее будущее служили предметом бесед Гейне с другим русским дипломатом — кн. П. Б. Козловским, с которым он был близок еще до знакомства с Тютчевым (см.: Г. Струве. Русский европеец. Материалы для биографии и характеристики кн. П. Б. Козловского. Сан-Франциско, 1950, стр. 121—124).

первая глава тех же «Reisebilder», как оказывалось, привлекла к себе внимание Тютчева-переводчика!<sup>12</sup>

Хотя три новонайденных отрывка Тютчева<sup>13</sup> представляют собою переложение белыми стихами прозаического текста Гейне, но они довольно близки к немецкому подлиннику, с тем лишь отличием, что в своих черновых набросках Тютчев нарушает последовательный ход мысли и развитие соответствующей ему картины у Гейне.<sup>14</sup> Приведем это переложение Тютчева в интересующей нас части (стихи 27—50 из общего количества 60 стихотворных строк) в том виде, в каком оно напечатано К. В. Пигаревым в его последнем издании стихотворений Тютчева:

- 27 Младого солнца свежее бессмертье  
Не оживит сердец изнеможенных,  
Ланит потухших снова не зажжет! -  
30 Мы скроемся пред ним, как бледный месяц!

Так думал я и вышел из повозки  
И с утренней усердною молитвой  
Ступил на прах, бессмертьем освященный! ..  
Как под высоким триумфальным сводом

- 35 Громадных облаков всходило солнце,  
Победоносно, смело и светло,  
Прекрасный день природе возвещая.  
Но мне при виде сем так грустно было,

- Как месяцу, еще заметной тенью  
40 Бледневшему на небе. — Бедный месяц!  
В глухую полночь, одиноко, сиро,  
Он совершил свой горемычный путь,

---

<sup>12</sup> «Таким образом, — замечает по этому поводу А. Бем, — мы можем здесь говорить о взаимном влиянии» (Also können wir hier einer wechselseitigen Einfluß sprechen). См.: А. В е м. F. I. Tutčev und die deutsche Literatur. «Germanoslavica», 1933, Jhg. III, № 3—4, S. 386.

<sup>13</sup> Первоначально эти отрывки были опубликованы по рукописям семейного архива Тютчева в кн. «Новые стихотворения Тютчева» (М., 1926), в отделе «Fragmenta et Dubia» (стр. 90—92). Указание на их литературный источник и сопоставление с ним см. в статье К. В. Пигарева: «Новооткрытые тексты Тютчева» (в сб. «Звенья», т. II, М., 1933, стр. 273—275).

<sup>14</sup> К. В. Пигарев утверждает, что, нарушая последовательность перелагаемого текста Гейне, Тютчев делает это сознательно, будто бы «желая придать большую цельность приведенному им отрывку» (см.: Тютчев, Лирика, т. II, стр. 349—350). С этим можно спорить. «Цельность оригинала в его стихотворной обработке пропадает, поскольку публикуемый отрывок представляет собою искусственную сводку трех черновых отрывков в одно целое, приспособленное к пониманию стихотворения как переложения текста Гейне. Немецкому тексту, как отмечает К. В. Пигарев, полностью соответствовал бы следующий порядок стихотворных строк: стихи 31—50, 1—30, 51—61, как оно и на самом деле печаталось в некоторых изданиях Тютчева (например, в издании «Academia», т. II, М.—Л., 1934, стр. 257—259 и в большой серии «Библиотеки поэта», Л., 1939, стр. 197—198). В предлагаемой им сводке цельность несколько нарушается потому, что интересующий нас образ — потухающего под солнечными лучами месяца — появляется дважды (стихи 27—30 и 45—50), что Тютчев несомненно не допустил бы, если бы стихи были отделаны окончательно.

Когда весь мир дремал, — и пировали  
Одни лишь совы, призраки, разбой;  
45 И днесь пред юным днем грядущим в славе,  
С звучащими веселием лучами

И пурпурной разлитую зарей,  
Он прочь бежит... еще одно воззренье  
На пышное всемирное светило —  
50 И с легким паром с неба улетит,<sup>15</sup>

и т. д.

Было бы трудно и бесполезно отрицать текстовую близость приведенных черновиков набросков Тютчева и начала 31-й главы «Путевых картин» Гейне: сходство их бросается в глаза. Однако, с моей точки зрения, отсюда вовсе не следует, что сделанный Тютчевым опыт стихотворного переложения немецкого прозаического текста Г. Гейне может служить доказательством того, что текст Гейне — единственный источник образа «дневного месяца», где бы он потом ни появлялся в стихотворениях Тютчева. Между тем именно такое мнение прочно утвердилось в последнее время в исследованиях о русском поэте.

Сошлемся, например, на статью А. Крендля «Этюды о Гейне в России», в которой есть специальный раздел, озаглавленный «Символ луны» (Das Mondsymbol); автор утверждает здесь, что если у нас нет достаточных оснований возводить 30-ю главу «Путевых картин» к воздействию Тютчева на Гейне, то обратное влияние Гейне на Тютчева, благодаря новонайденному тютчевскому переводу 31-й главы, устанавливается прочно и незыблемо. «В двух собственных стихотворениях («В толпе людей...», «Ты зрел его в кругу большого света...») Тютчев обращается к сравнению с дневным месяцем, которое он нашел у Гейне, — пишет по этому поводу А. Крендль. — Так как оба стихотворения возникли в то же время, что и его перевод 31-й главы, то эта зависимость устанавливается безукоризненно». К тому же источнику, т. е. к 31-й главе «Путевых картин», возводит А. Крендль также стихотворение Тютчева «Душа хотела б быть звездой» — на том основании, что «его возникновение относится к тому же времени, когда Тютчев сделал свой перевод».<sup>16</sup> Это же предпо-

<sup>15</sup> Ф. И. Тютчев. 1) Стихотворения. Письма. Ред. К. Пигарев. М., 1957, стр. 328—329 (в отделе «Переводы и переложения»); 2) Лирика. ч. II, стр. 85—87 и 287.

<sup>16</sup> A. Krendl. Studien über Heine in Russland. Zeitschrift für slavische Philologie (Heidelberg), 1956, Bd. XXIV, Heft 2, S. 316. — На самом деле датировка всех упомянутых стихотворений Тютчева основывалась главным образом на том, что 31-я глава «Reisebilder» появилась в декабре 1829 г.; даже упомянутое стихотворное переложение начала этой главы не датировано. В своем издании «Стихотворений» Тютчева (М., 1957) К. Пигарев заметил об этом переводе: «Внешний вид автографа (бумага с водяным знаком «1827», почерк) дает основание относить перевод к концу 1829—1830 гг.» (стр. 549); о стихотворениях «В толпе людей», «Ты зрел его» в том же издании «Стихотворений» говорится: «Образ месяца днем в этом и следующем стихотворениях, по-видимому, подсказан „Путевыми картинами“ Гейне,

жение мы находим и в книге о Тютчеве К. В. Пигарева, писавшего о 31-й главе «Путевых картин» Гейне: «В этой главе образ месяца, бледнеющего на небе при солнечном восходе, настолько поразило поэтическое соображение Тютчева, что дважды, в своеобразном творческом переосмыслении, возник под его пером в одновременно написанных стихотворениях: „В толпе людей, в нескромном шуме дня..“ и „Ты знал его в кругу большого света..“».<sup>17</sup>

При подобном истолковании происхождения образа «дневного месяца» в поэзии Тютчева, однако, возникают, помимо хронологических, также многие другие затруднения. Остается, например, неясным, с какой целью Тютчев переключался в стихи прозаической текст Гейне и что явилось непосредственным поводом для этой творческой работы. В поэтической практике 20—30-х годов подобные превращения прозаических произведений в стихотворные встречались нередко, в частности у Жуковского. В качестве любопытной аналогии к стихотворной переработке Тютчевым отрывка из «Путевых картин». К. В. Пигарев привел другой случай подобной же операции Тютчева над прозаическим фрагментом того же Гейне. Читая вышедшую в 1832 г. книгу публицистических очерков Гейне о Франции («Französische Zustände»), Тютчев встретил здесь фразу о Наполеоне («в голове которого гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце вились змеи расчета»); двойная метафора этой краткой характеристики легла в основу, вероятно, тогда же написанного Тютчевым восьмистишия о Наполеоне («Два демона ему служили»).<sup>18</sup> Это простейший случай непосредственного заимствования поэтом понравившейся ему метафоры для собственных творческих целей, при этом случай, при котором не имеет значения, из какого произведения — прозаического или поэтического. — оно сделано. Стихотворная переработка отрывка из «Путевых картин» являет случай — более сложный — заимствования метафоры «месяц-поэт», словесно очень распространенной, передача которой средствами поэзии требовала значительных лексических и стилистических преобразований. Кроме того, — и это, пожалуй, еще существеннее, — остается совершенно неясным, был ли действительно решающим для выбора предназначенного к переработке прозаического текста встреченный

---

что дает основание относить оба стихотворения к концу 1829—1830 гг.» (стр. 502). Что касается стихотворения «Душа хотела б быть звездой», — то оно единственное из упомянутых, увидевшее свет в III т. пушкинского «Современника» 1836 г., но датируется оно «предположительно концом двадцатых годов» (стр. 503). Легко заметить, насколько шаткой и призрачной является аргументация А. Кренделя: заимствование Тютчевым образа дневного месяца доказывается хронологическими совпадениями, в то время как сами эти «совпадения» доказываются... «заимствованием» Тютчева. «Позднее, — замечает тут же А. Крендель, — Тютчев никогда более не возвращался к сходному образу», что, как мы уже видели, также неверно.

<sup>17</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 63.

<sup>18</sup> Там же.

в нем Тютчевым образ «бедного месяца», кончающего свой «горемычный путь» пред «юным днем». Ведь и этот образ получает — даже в переработке Тютчева — сугубо политическое применение и, с точки зрения некоторых исследователей, для общей направленности отрывка имеет лишь случайное, второстепенное значение. В. В. Гиппиус, например, считал, что отрывок из «Путевых картин», переложный Тютчевым в русские стихи, представляет собою монолог ратника свободы, восторженный привет «прекрасному дню» грядущего, когда

... Свободы солнце  
Живей и ярче будет греть, чем ныне  
Аристократия светил ночных!  
И расцветет счастливейшее племя.<sup>19</sup>

Все это стихотворное переложение в целом действительно подходит на образец русской гражданской лирики 20-х годов; поэт, сравнивший себя с умирающим месяцем, говорит в заключение:

Поэзия душе моей была  
Младенчески божественной игрушкой  
И суд чужой меня тревожил мало.  
Но меч, друзья, на гроб мой положите!  
Я воин был! Я ратник был свободы...

Как, в сущности, далек этот гейневский метафорический месяц от того ночного, «изнемогающего» утром светила,<sup>20</sup> которое мы встречаем в пейзажной и натурфилософской лирике Тютчева!

<sup>19</sup> В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, стр. 204. — Б. Бухштаб в своей статье о Тютчеве (в его кн. «Русские поэты», Л., 1970, стр. 22) считает это «стихотворное переложение» из Гейне «показательным» для «тютчевского вольномыслия 20-х годов», но не упоминает присутствующий в нем образ «утреннего месяца».

<sup>20</sup> В поэтической лексике Тютчева метафорическое представление «изнеможения» было одним из излюбленных. См., например, в позднем стихотворении о радуге («Как неожиданно и ярко... 1865):

Она полнеба обхватила  
И в высоте изнемогла.

Тютчев, Лирика,  
т. I, стр. 204.

или в раннем («Как сладко дремлет сад темнозеленый», прежде называвшемся «Ночные голоса», 1836):

На мир дневной спустилася завеса,  
Изнемогло движенье, труд уснул...

I. 74

или в том же традиционном для Тютчева прогнвоположении ночи младому дню:

Ночь, ночь, о где твои покровы,  
Твой тихий сумрак и роса...  
Как грустно полусонной тенью,  
С изнеможением в кости  
Навстречу солнцу и движенью  
За новым племенем брести

«Как птичка раннего зарей»,  
1836, I, 65.

Догадка исследователей о заимствовании Тютчевым образа «дневной луны» у Гейне основывалась в первую очередь на необычайности и якобы особой оригинальности этого образа и его поэтических применений; при этом речь шла исключительно о творчестве Тютчева, усвоившего этот образ даже не из поэтического, а из прозаического источника. Между тем этот образ не один раз встречается как в современной Тютчеву русской, так и в мировой поэзии.

Приведем, например, стихотворные строки В. К. Кюхельбекера «Зоровавель» (1831), в особенности интересные для нас тем, что их никак нельзя объяснить воздействием на автора какого-либо известного и Тютчеву источника; поэма создана Кюхельбекером в сибирской ссылке и напечатана без его имени в 1836 г. Как и Тютчев, Кюхельбекер пользуется образом утренней луны, бледнеющей при солнечном восходе, для весьма изысканного сравнения: подобно тому как мы отвращаем усталый слух от яркого слова, некогда пленявшего и улаждавшего, но теперь ставшего бледным и непривлекательным, так и луна оставляет нас равнодушными и незаинтересованными в лучах восходящего дневного светила. Хотя в этом сравнении поэт прибегает к переводу слуховых ощущений в зрительные, на что ему дают право применяемые им здесь метафорические выражения синэстетического характера, но даваемая им картина очень живописна и несомненно близка к сходным тютчевским по своему существу, уступая им лишь по своей стилистической выразительности:

... в серебряной одежде  
Сияет ночью луна;  
Но мир золотое дня светило  
Слепящим блеском озарило —  
Лишается красы она,  
И вот как серый дым, бледна,  
И носится в полях лазури,  
Как туча, легкий мячик бури.<sup>21</sup>

Мы можем указать также на стихотворение современника Тютчева, американского поэта-романтика Лонгфелло (Longfellow, Henry Wadsworth, 1807—1882), построенное на том же, что и у Тютчева, противопоставлении «луны днем» и «луны ночью» («Дневной свет и лунный свет»):

Daylight and moonlight

In broad daylight, and at noon,  
Yesterday I saw the moon  
Sailing high, but faint and white  
As a schoolboy's paper kite.

---

<sup>21</sup> В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения в двух томах, ред. Н. В. Королевой, т. 1, М.—Л., 1967, стр. 496.

In broad daylight, yesterday,  
I read a Poet's mystic lay,  
And it seemed to me at most  
As a phantom, or a ghost.

But at length the feverish day  
Like a passion died away  
And the night, serene and still,  
Veil on village, vale and hill.

Then the moon in all her pride,  
Like a spirit glorified,  
Filled and overflowed the night  
With revelations of her light.

And the poet's song again  
Passed like music through my brain;  
Night interpreted to me  
All its grace and mystery.<sup>22</sup>

Приведенное стихотворение Лонгфелло — позднее. Оно входит в цикл «Перелетные птицы» (*Birds of passage*), написанный им в 1858 г. Однако по своему умонастроению и поэтическим интонациям это размышление о дневном и лунном свете напоминает ранние лирические циклы Лонгфелло, например «Ночные голоса» (1838), с центральным для этого цикла «Гимном ночи» (1835). И там и тут мы находим у Лонгфелло поэтизацию таинственных «ночных» чувств, вызывающих подъем творческих сил, прилив вдохновения, фантазии, в противовес светливому трезвому, «прозаическому» дню, когда истинная поэзия меркнет и теряет свое очарование. Этот круг мыслей и ощущений — сугубо романтический и был навеян поэту главным образом немецкой литературой во время его длительного пребывания в Европе в 20—30-е годы.

Как известно, всю вторую половину 20-х годов (с весны 1826 г. по осень 1829 г.) Лонгфелло провел в Западной Европе. Перед возвращением на родину он особенно задержался в Германии,

---

<sup>22</sup> H. W. Longfellow. *Poems and Ballads*, s. a., p. 438. — Стихотворение существует также и в русском стихотворном переводе (см.: Г. Лонгфелло. *Избранное*. М., 1958, стр. 272. «Дневной свет и свет лунный», перев. Л. В. Хвостенко), но так как этот перевод является очень вольным и дает лишь общее представление о подлиннике, приведу дословный перевод оригинала: «Вчера средь бела дня и в полдень я видел луну, плывущую высоко, но тусклую и белую, как бумажный змей школьника. || Вчера, средь бела дня, в полдень я читал мистическую балладу поэта, и она казалась мне не больше чем призраком или привидением. || Наконец лихорадочный день кончился, как вспышка страсти, и ночь, ясная и безмолвная, опустилась на деревню, долину и холмы. || Тогда луна во всей своей гордыне подобно прославленному духу наполнила и затопила ночь таинствами своего света. || Также и песня поэта прошла, подобно музыке, сквозь мой мозг; ночь истолковала мне все ее очарование и таинственность».

затем снова побывал в этой стране в 1836 и 1842 гг. В качестве преподавателя Бодойнского колледжа (близ Портленда), а затем и Гарвардского университета Лонгфелло стал одним из виднейших в Америке тех лет популяризаторов немецкой литературы и отдал дань увлечению ею в своем собственном творчестве — поэтическом и прозаическом. Это увлечение широко отражено в его «Гиперионе» (*Hyperion. A Romance*, N. Y., 1839), где дана серия картин из немецкой жизни и очерков о немецких писателях. С особым вниманием Лонгфелло изучал Гете, Шиллера, Жан-Поль Рихтера, немецких романтиков; он читал о них лекции, переводил их произведения, составлял их антологии<sup>23</sup> и т. д.

Все это дает основания предположить, что стихотворение «Дневной и лунный свет» восходит к «ночной теме» в немецкой литературной традиции,<sup>24</sup> где в конце XVIII и в первые десятилетия XIX в. она прошла длинную и своеобразную эволюцию. От сентиментально-набожного созерцания звездного неба у Клопштока путь шел к меланхолическим пейзажам развалин в призрачном лунном свете, развившимся в немецкой поэзии под воздействием «оссианизма» и «Ночных дум» Юнга, далее — к восхвалению волшебной ночи, облитой сиянием полной луны (*Mondbeglänzte Zaubernacht*), воскрещающей фантастику народной сказки, к натурфилософскому культу ночи в «Гимнах» («*Hymnen an die Nacht*») Новалиса, к тонкой колористической живописности в описаниях ночных пейзажей у Тика, Эйхендорфа, Гейне. Лонгфелло прекрасно знал все указанные фазы развития темы ночи в немецкой литературе в ту пору, когда «день и ночь» (*Licht und Nacht*) превратились в важнейшие своеобразные символы — «день» в «символ труда, вседневной жизни, разума, трезвости», «ночь» — в символ «покоя, поэтической жизни, чувства, правды».<sup>25</sup> Характерно, что американский поэт остается во власти традиционных романтических представлений о великолепии и властной силе ночного светила, одиноко плывущего по темному небу; однако еще более характерно, что в ту же пейзажную раму Лонгфелло для противопоставления вставил образ «дневного месяца», правда не имеющего у него тех поэтизирующих его красок, какими он обладал в сознании Тютчева.

<sup>23</sup> J. Perry Worden. *Über Longfellow's Beziehungen zu deutschen Literatur*, Halle, 1900. «Любимым немецким писателем» Лонгфелло автор считает Ж.-П. Рихтера (ср.: «*Magazin für die Literatur des Auslandes*», 1846, № 56, S. 245).

<sup>24</sup> G. Diener. *Die Nacht in der deutschen Dichtung von Herder bis zur Romantik*, Bamberg, 1931; W. Steinert. *Ludwig Tieck und das Farbenempfinden romantischer Dichtung*, Dortmund, 1910 («*Der Mondschein*», S. 63, «*Morgen- und Abendrot*», S. 72); автор отмечает, что для романтизма и его живописных ощущений типичны «культ утренней зари и заката, как и лунного света» (S. 57).

<sup>25</sup> Siegmur Schultze. *Das Naturgefühl der Romantik*, 2 Aufl. Leipzig, 1911, S. 41.



Очень правдоподобно, что и этот образ был внушен Лонгфелло немецкой литературой. Мы неоднократно можем встретить этот образ — задолго до Гейне — в творчестве Жан-Поль Рихтера, писателя, которым Лонгфелло был особенно увлечен и творческое влияние которого он на себе испытал.<sup>26</sup>

Еще в конце XVII в. Жан-Поль Рихтер опубликовал небольшой прозаический отрывок, озаглавленный им «Луна днем».<sup>27</sup> Этот отрывок, как и аналогичный ему («Странствующая Аврора») и напечатанный вместе с ним, сочинены были Жан-Подем в подражание созданному Гердеру жанру «парамифий». Гердер называл так произведения, посвященные изложению какой-либо истины в форме повествования, прикрепленного к одному из античных мифов. Астрономическая картина, которую Жан-Поль положил в основу сочиненного им фрагмента о «луне днем», изложена в следующем примечании к его произведению: «Немногим читательницам нужно сказать, что новый месяц восходит вместе с солнцем, что он затмевает нам солнце, когда становится перед ним; что иногда он совсем затмевает его и тогда соловьи поют ночные свои песни, цветы свертывают свои головки, Венера блесит посреди неба и т. д.». Эта истина заключена Жан-Подем в поэтический рассказ, сплетенный из античных мифов о богине Артемиде (Диане), сестры-близнеца Феба (Аполлона) и ее любви к прекрасному греческому юноше Эндимиону, погруженному Зевсом в вечный сон. В начале XIX в. очень немногие читатели нуждались в разъяснениях, что Артемиды-Диана была, по представлениям древних, богиней Луны и сестрой Феба (Аполлона) — божества солнца. (Ср. в «Евгении Онегине» Пушкина: «Озарена лучом Дианы, Татьяна бедная не спит»). В самом же повествовании Жан-Поля древний миф пересказан с живописными подробностями. Начало: «С потухшим ликом, цвету подобном земле (Mit erdenfarbiger erloschner Gestalt) и со вздохом катила по небу Луна колесницу свою подле огненных колес сияющего Аполлона, неотвратимо смотрела она на светлый, радостный образ брата, чтобы любовью к нему утешить грусть души своей: день похитил у нее ее дорогого Эндимиона и он покоится в своей пещере, скованный цепями бессмертного сна...». И Луна обращалась к брату, показывая на утомленную землю, полную умирающих теней: «О, взгляни туда, брат мой (говорила она Фебу, стараясь скрыть свою нежную скорбь), все фиалки отказывают мне в своем аро-

<sup>26</sup> Otto Diehl. Das Prosastil H. W. Longfellow's. Der Einfluß von Jean-Paul auf Longfellow's Prosastil. Diss. Erlangen, 1928; составленная Лонгфелло хрестоматия из отрывков из Ж.-П. Рихтера под заглавием «Passages from Jean Paul. Translated by H. W. Longfellow» (1841) перепечатана была во многих американских изданиях, как «A Summer night» (в других изданиях «Summer time in Germany. From Jean Paul») — в переводе того же Лонгфелло.

<sup>27</sup> «Luna am Tage» входит в его «Briefe und bevorstehender Lebenslauf», 1799, см.: Jean Pauls Sämtliche Werke. Hist.-Kritische Ausgabe. Erste Abteilung, Bd. VIII, Weimar, 1931, SS. 368—370.

мате и изливают его, когда я скрываюсь. — ...Дозволь мне накинуть мантию ночи на твоих дышащих огнем коней!». Когда ненадолго исполняется это ее желание, она ищет на «мечтательно освещенной земле» пещеру Эндимиона, находит его, но, оглянувшись вокруг себя, видит улыбающуюся Венеру, которая «быстро сорвала покрывало ночи с пламенных коней» — и день снова своим далеким блеском озаряет землю, «светлую, юную, ликующую», и т. д.

Весь этот архаический и утомительный для современного нам читателя отрывок несомненно нравился читателям Жан-Поля, в том числе русским, так как они хорошо знали античную мифологию и имели ключ к пониманию нехитрого замысла «Луны днем». Русский перевод этой краткой повести с подписью А. П. появился в «Московском вестнике» 1830 г.,<sup>28</sup> переводчицей была Авдотья Петровна Елагина (1789—1877), в первом браке Киреевская, — так как рукописный оригинал именно этого перевода до сих пор хранится в архиве Киреевских-Елагиных.<sup>29</sup> В другом переводе И. Е. Бецкого отрывок «Луна днем» дважды был издан в начале 40-х годов.<sup>30</sup>

Образ утренней луны, покидающей небосклон, несомненно привлекал Жан-Поля, так как он неоднократно встречается в его произведениях без всяких мифологических применений, но с живописными подробностями.<sup>31</sup>

Возможно, что к тому же античному мифу о встрече луны с утренней зарей в обработке Ж.-П. Рихтера восходит стихотворение А. И. Полежаева «Эндимон» (1835—1836), в котором, однако, антиклизированный пейзаж рассвета с заходящей луной еще ближе к образам утренней луны, как она представлялась Тютчеву. Напомним следующие стихи из указанного стихотворения А. И. Полежаева:

... Светло,  
Редеет ночь, алеет небо!  
Смотри: предшественница Феба

<sup>28</sup> Луна днем. (Из Ж.-П. Рихтера). Московский вестник, 1830, ч. IV, стр. 116—120.

<sup>29</sup> Е. Н. Кошкина. Архив Елагиных и Киреевских. Записки Отдела рукописей (Гос. библиотека СССР им. Ленина), вып. 15, М., 1953, стр. 36. — «Московский вестник», где этот перевод напечатан, в данном архивном обзоре не назван.

<sup>30</sup> «Луна днем». «Молодик», украинский литературный сборник, изд. И. Е. Вредким, [ч. 1], Харьков, 1843, стр. 245—248; Антология из Жан-Поля Рихтера, СПб., 1844, стр. 34—37. О переводчице и его увлечении Жан-Полем см.: В. И. Срезневский, И. Е. Бецкий, издатель «Молодика», СПб., 1900, стр. 7—8.

<sup>31</sup> См. изображение луны, «достигшей двойного мгновения своего захождения и полноты» перед восходом солнца в «Антологии из Жан-Поля» стр. 170; ср.: «В летнюю ночь блистает как жемчуг роса на каждом цветке, отражая сиянье месяца, но приближается утро, тускнеют цветы, и жемчуг теряет свой блеск; месяц бледнеет и покидает небо — в цветах остаются лишь холодные слезы...» («Молодик», стр. 314) и др.

Открыла розовым перстом  
Врата на своде голубом.  
Смотри! Но бледная Диана  
В прозрачном облаке тумана  
Без лучезарного венца  
Уже спешит в чертог отца  
И снова ждет в тоске ревнивой  
Покрова ночи молчаливой!<sup>32</sup>

Лонгфелло не знал поэзии Тютчева.<sup>33</sup> Сходство его ранних стихотворений с некоторыми тютчевскими объясняется общностью их поэтических истоков. Ночную тематику в произведениях Тютчева неоднократно сближали с «культом» ночи в произведениях немецких романтиков.<sup>34</sup> Этим можно объяснить также родство образов «утренней» луны у Тютчева и Лонгфелло. Общими корнями поэтического творчества и реальным воздействием на поэзию этой поры романтической литературной традиции необходимо объяснять также сходные образы, проглядывающие в лирических стихотворениях других русских поэтов, названных выше, — В. К. Кюхельбекера или А. И. Полежаева.

Приведенные сопоставления хотя и не отменяют сделанных ранее сближений образов «дневной луны» у Тютчева и Г. Гейне, но все же ослабляют правдоподобие генетической связи между ними и во всяком случае их исключительность и неповторимость. Мы стремились показать, что весьма сходный образ Тютчев мог найти у немецких романтиков до Гейне, в частности, например, у такого типичного «предромантика», как Жан-Поль Рихтер.

И все же Тютчев отличался поразительной художественной самобытностью: он претворял в своем творческом горниле все, даже им заимствованное. Уже было отмечено, что он преобразил по-своему и «ночные» и «лунные» мотивы романтиков. Б. Я. Бухштаб справедливо отметил, что «одной из особенностей поэтики Тютчева является то, что он любил показывать переходные состояния между светом и тьмою, теплом и холодом — состояния, как бы совмещающие противоположности уходящего света и надвигающейся тьмы... В стихах об утре Тютчев настойчиво возвращается ко времени, когда первые лучи света разгоняют ночной мрак (например, «Альпы», «Декабрьское утро» и «Восход солнца», «Вчера в мечтах обвороженных» — последнее стихотво-

---

<sup>32</sup> А. И. Полежаев, Сочинения, М., 1955, стр. 156—157. Стихотворение это впервые напечатано в книге Полежаева «Часы выздоровления» (М., 1842).

<sup>33</sup> О поздних интересах Лонгфелло к русской поэзии и языку мне уже приходилось писать в статье: «Американо-русские заметки. 2. Стихотворная антология Лонгфелло о России. «Научный бюллетень Ленинградского университета», 1946, № 8, стр. 27—28.

<sup>34</sup> D. Syževskij, Tutčev und die deutsche Romantik. «Zeitschrift für Slavische Philologie», 1927, Bd. IV, SS. 299—323.

рение начинается «с последним месяца лучом» и кончается «первым лучом утра. . .)».<sup>35</sup>

Вот почему образ «Дневного месяца» отличается таким глубоким своеобразием в поэзии Тютчева, не встречающимся у других поэтов. Не подлежит сомнению, что Вл. Соловьев, бывший одним из ранних истолкователей Тютчева в русской критике, заимствовал именно у Тютчева образ этой луны: в одном из стихотворений Вл. Соловьева читаем:

Днем луна, словно облачко бледное  
Чуть мелькнет белизною своей,  
А в ночи — перед ней, всепобедною,  
Гаснут искры небесных огней.<sup>36</sup>

## Ф. Я. Прийма

### ТЮТЧЕВ И ФОЛЬКЛОР

Современная тютчевiana располагает все еще небогатым запасом бесспорных истин. Относительное единство мнений достигнуто пока что лишь в интерпретации философских и общественно-политических взглядов поэта-мыслителя. Впрочем, и здесь не все бесспорно. Остается, например, неясным, под воздействием каких причин воспитанник республиканца С. Е. Раича Тютчев разубеждается в правильности гражданских позиций своего учителя. Но, являясь сторонником монархической системы в принципе, Тютчев был противником деспотизма Николая I («Ты был не царь, а лицедей»), осуждал крепостное право, возмущался политикой, направленной на социальное и духовное порабощение народных масс. Таким образом, несомненная противоречивость общественных взглядов выдающегося поэта, истоки его политических заблуждений и иллюзий, наконец, его своеобразный демократизм заслуживают дальнейшего изучения.

Что же касается вопроса об эстетических воззрениях Тютчева и литературно-художественных традициях, получивших воплощение в его творчестве, то наша наука стоит перед ними в раздумье, не сумев создать до сих пор ни одной сколько-нибудь стройной и убедительной концепции. Проживший значительную часть своей жизни на Западе, стоявший в стороне от литературных битв эпохи, воспитанный в духе уважения к античной и западноевропейской культуре, увлекавшийся немецкой классической филосо-

<sup>35</sup> Б. Я. Бухштаб. Тютчев. «История русской литературы», т. VII, М.—Л., 1955, стр. 703. Ср. также его же: Русские поэты, Л., 1970, стр. 45.

<sup>36</sup> Вл. Соловьев. Стихотворения. Изд. 3-е, СПб., 1900, стр. 24. О «дневном лике» месяца в поэзии Тютчева в сопоставлениях с образами луны у Пушкина и Баратынского интересные соображения см. в кн.: Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., 1922, стр. 10—11.

фией, находившийся в личном знакомстве с Шеллингом, ценитель поэзии Гете, Шиллера и Генриха Гейне, Тютчев чаще всего воспринимается нами как поэт, воссоздававший русскую действительность чисто умозрительным путем, без ознакомления с повседневными реалиями национального быта и социальной борьбы.

В настоящем сообщении, не ставящем перед собой широких задач, нам хотелось бы сосредоточить внимание на тех национальных источниках и традициях тютчевского творчества, которые еще не стали предметом научного изучения.

Говоря о «витийственных» нотах гражданской лирики Тютчева, исследователи пытались найти в них отзвуки поэзии Ломоносова и Державина. Не отрицая правомерности подобных попыток и ценности достигнутых в этом направлении результатов, заметим, что «витийственная» поэзия Тютчева могла питаться, кроме того, также и соками национальной письменности *доломоносовской* поры. Есть веские основания считать, что в годы своего студенчества (1819—1820) Тютчев, подобно своим коллегам по Московскому университету, увлекался «Словом о полку Игореве», чему немало способствовали в то время лекции А. Ф. Мерзлякова и Р. Ф. Тимковского. В 1819 г. в Московском университете проводился, как известно, даже конкурс на лучшее исследование о древней русской поэме.<sup>1</sup> «Словом о полку Игореве» бредил товарищ Тютчева по университету М. А. Максимович (1804—1873). «Словом» увлекался, а впоследствии и переводил его на русский язык и другой близкий Тютчеву воспитанник университета — Д. Ю. Струйский (Трилуный) (1806—1856). Наконец, от М. П. Погодина, который в то время также обучался в Московском университете, осталась ценная дневниковая запись от 2 декабря 1820 г., из которой мы узнаем, что в одной из бесед об Игорева песне, подлинность которой отрицалась проф. М. Т. Каченовским, Тютчев посоветовал Погодину перевести ее на латинский язык.<sup>2</sup> Мы придаем этой записи весьма важное значение. По-видимому, «Слово о полку Игореве» поражало молодого Тютчева прежде всего классической монументальностью своих образов и стиля, для передачи которых, по его мнению, более всего были пригодны строгие формы латинского языка.

Однако не только в скульптурной завершенности образов древнерусский поэмы мог найти Тютчев черты, импонирующие его поэтической индивидуальности. В изобличении княжеских крамол, в которых «вещи человеком скратишась», в изображении неурядиц русской земли и тревог «нынешнего вре-

---

<sup>1</sup> См.: Ф. Я. Прийма. Р. Ф. Тимковский как исследователь «Слова о полку Игореве». ТОДРА Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 90.

<sup>2</sup> Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1. СПб., 1888, стр. 91.

мени», в пронизанных орагорским пафосом призывах к единению страны чуткая к гражданским мотивам муза Тютчева находила, надо полагать, родственное ей звучание.

Должны были импонировать поэту также черты язычески-пантеистического мирозерцания, так ярко выраженные в диалоге Игоря с Донцом, в обращении Ярославны к солнцу, ветру и Днепру и в ряде других мест «Слова о полку Игореве». К подобному выводу приводит нас анализ связей поэзии Тютчева с народнопоэтическим творчеством. О них заявил относительно недавно в своем исследовании о поэте К. Пигарев, уделив, им, правда, всего лишь шесть строк.<sup>3</sup> Мы должны оценить эту робкую заявку как несомненное достижение нашей тютчевианы, поскольку предшественники К. Пигарева не затрагивали названного вопроса вовсе, исходя из молчаливого предположения, что между Тютчевым и фольклором не может быть ничего общего. Однако эстетические воззрения поэта, формировавшиеся под воздействием философских концепций «любомудров», не дают для таких предположений никаких логических оснований.

Правильной ориентировке в этом сложном вопросе способствует прежде всего творчество поэта, в частности его «руссоистское» стихотворение «А. Н. Муравьеву» (1821).

Где вы, о древние народы!  
Ваш мир был храмом всех богов,  
Вы книгу матери-природы  
Читали ясно, без очков.  
Нет, мы не древние народы!  
Наш век, о други, не таков!<sup>4</sup>

Единство человека с природой разрушил *рассудок*, который «ту жизнь до дна он иссушил, что в дерево вливала душу» (стр. 68). И к людям, живущим исключительно рассудком, души которых «не встретит и голос матери самой», обращены известные слова поэта:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик, —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык. . .

Стр. 150.

В век разума ощущение слиянности с природой свойственно лишь избранным натурам, тогда как в отдаленном прошлом оно было всеобщим. Показательно в этом отношении стихотворение

<sup>3</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 271.

<sup>4</sup> Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Л., 1957 («Библиотека поэта», Большая серия, второе издание), стр. 68. Ниже ссылки на это издание приводятся в тексте.

«Там, где горы, убегая...» (1830-е годы), переносящее читателя на берега средневекового Дуная:

Там-то, бают, в стары годы,  
По лазуревым ночам,  
Фей вилися хороводы  
Под водой и по водам;

... Звезды в небе им внимали,  
Проходя за строем строй,  
И беседу продолжали  
Тихомолком меж собой.

Месяц слушал, волны пели,  
И, навесясь с гор крутых,  
Замки рыцарей глядели  
С сладким ужасом на них.

... Все прошло, все взяли годы,  
Поддался и ты судьбе,  
О Дунай, — и пароходы  
Нынче рыщут по тебе.

Стр. 145—146.

Одухотворению, персонификации неживой природы в этом стихотворении не случайно сопутствует фольклорность стиля. Менее ощутима она в известном Тютчевском стихотворении «Зима недаром злится» (1830-е годы), но разве не в духе русской народной обрядовой поэзии персонифицированы здесь времена года, — зима в образе старой колдуньи и весна в образе прекрасного дитяти?

По существу такую же персонификацию наблюдаем мы и в стихотворении «Весенняя гроза» (1828—1854). Только на первый взгляд весенний первый гром, выражаясь языком поэта, «бестелесен» (стр. 68), но грохочет он, «резвяся и играя» (стр. 89), он одушевленное существо. Игре грома весело вторит лес, он тоже одухотворен. И вполне оправдан поэтому появляющийся в последнем четверостишии образ ветреной Гебы, кормящей Зевсова орла: бесхитростная мифология русского народа, по-своему олицетворившая грозу, сопоставляется поэтом с мифологией древнегреческой: они различны, но вполне соотносимы друг с другом, ибо и там и здесь отражено «древнее» мирозерцание.

Много общего с фольклорным способом олицетворения найдем мы и в стихотворении Тютчева «Неохотно и несмело смотрит солнце на поля» (1849). Простонародное словечко «чу» и такие обороты, как «принахмурилась земля» (эпитет в стиле Кольцова) и «Солнце раз еще взглянуло Исполдбья на поля» сближают это стихотворение с фольклором и в чисто лексическом отношении.

Примером олицетворения особого рода может служить тютчевское стихотворение «Ты волна моя морская, своенравная волна» (1852). Изменчивая волна, увлекающая своей игрой человека в морскую пучину, лишь отчасти уподоблена живому существу, так как ее образ обладает иносказательным смыслом. В стихотворении синтезированы два творческих приема, олицетворения и аллегории. Как по содержанию, так и по изобразительным средствам оно далеко не укладывается в каноны народной поэзии, хотя его концовка с ее отрицательным сравнением и постоянными эпитетами безусловно родственна фольклорно-песенным образам:

Не кольцо, как дар заветный,  
В зыбь твою я опустил,

И не камень самоцветный  
Я в тебе похоронил.

Нет, в минуту роковую,  
Тайной прелестью влеком,

Душу, душу я живую  
Схоронил на дне твоём.

Стр. 194.

Стихотворение «Листья» (1830) — один из относительно ранних тютчевских стихотворных опытов, в которых олицетворение переосмысливается в аллегорическом плане. Листья гордятся своей кратковременной, но полноценной жизнью, им ненавистна долговечная, но тощая зелень хвойных лесов.

О буйные ветры,  
Скорее, скорей!  
Скорей нас сорвите  
С докучных ветвей!

Стр. 122.

Нетрудно доказать, что стихотворение это примыкает к литературной традиции, и вместе с тем присутствующими в нем постоянными эпитетами («красное лето», «буйные ветры») оно согласуется также с нормами народной поэзии.

Олицетворение, чаще всего выступающее составной частью метода психологического параллелизма и вступающее иногда в сочетание с аллегорией, образует довольно устойчивую структурную приметную философской лирики Тютчева. Было бы ошибкой, однако, в любом тютчевском олицетворении отыскивать фольклорные источники. Известно что далеко не всякое олицетворение согласуется с народно-поэтической традицией. Такой, например, образ М. В. Ломоносова, как «Брега Невы руками плещут» (1742), приметными фольклорности не обладает. Есть, разумеется, книжные персонификации и у Тютчева.

Дума за думой, волна за волной —  
Два проявленья стихии одной!  
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,  
Здесь — в заключении, там — на просторе:  
Тот же все вечный прибой и отбой,  
Тот же все призрак тревожно-пустой!

Стр. 185.

Интонационный строй и лексика данного стихотворения («Волна и дума», 1851) далеки от норм фольклорной поэтики, хотя его структурная основа им и не противоречит. В других случаях, как например в стихотворениях «О чем ты воешь, ветр ночной?», «Ты долго ль будешь за туманом Скрываться Русская звезда?», «Ты ль это, Неман величавый?» и т. д., песенный зачин переключается в русло медитативной или политической лирики. Бывает и третье: развернутый фольклорный образ, обогащенный психологическим содержанием, становится шедевром подлинно философской поэзии:

Что ты клонишь над водами,  
Ива, макушку свою



И дрожащими листьями,  
Словно жадными устами,  
Ловишь беглую струю?  
Хоть томится, хоть трепещет  
Каждый лист твой над струей,  
Но струя бежит и плещет,  
И, на солнце нежась, блещет  
И смеется над тобой...

Стр. 139.

Не менее убедительное сходство с фольклорным психологическим параллелизмом находим мы и в тютчевском стихотворении «В душном воздуха молчанье». (1836). Его начало — картина душного летнего дня накануне грозы. Второй компонент аналогии — страдающая от переизбытка тяжелых душевных переживаний девушка. В последнем куплете поэт соединяет обе темы в один узел:

Сквозь ресницы шелковые  
Проступили две слезы...  
Иль то капли дождевые  
Зачинающей грозы?...

Стр. 139.

Сознательная установка автора на фольклорность подчеркивается не только структурными особенностями стихотворения, но также и образом «шелковых ресниц», восходящим к народной поговорке: «Брови соболя, ресницы шелковые».<sup>5</sup>

Тютчевская поэзия охотно шла навстречу фольклорному анимизму и антропоморфизму, однако круг ее «общений» с народно-поэтическим творчеством был намного шире. У поэта не было, однако, и не могло быть тех близких взаимоотношений с антикрепостническим фольклором, которые отличали, скажем, Некрасова, знатока и певца народной жизни. Тютчев воздерживался от изображения социальных «низов», но происходило это из-за отсутствия тесного контакта с ними, а не вследствие равнодушного к ним отношения. Подтверждением известной его предрасположенности к воспроизведению народной жизни могут служить такие стихотворения (мы назовем только важнейшие), как «Эти бедные селенья», «Пошли, господь, свою отраду», «Слезы людские, о слезы людские», «Вот от моря и до моря».

Последнее из них написано в 1855 г. Доминанта авторского вдохновения в нем — образ русского солдата. Тютчев использует здесь (использует оригинально) неизменно вторгавшийся в русский фольклор на протяжении многих столетий (начиная от «Слова о полку Игореве») образ ворона, терзающего свою добычу — воина, погибшего «за други своя» и тем не менее остав-

<sup>5</sup> В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 4. Второе издание. СПб.—М., 1882, стр. 93.

ленного на поживу хищным птицам и псам. Черный ворон садится на телеграфную нить, бегущую из Севастополя в Петербург, «от моря и до моря».

И кричит он, и лкует,  
И кружится все над ней:  
Уж не кровь ли ворон чует  
Севастопольских вестей?

Стр. 201.

Примером внутреннего интереса Тютчева к социальным мотивам русского фольклора может служить также его знаменитое стихотворение «Слезы людские, о слезы людские». Представленное в нем сравнение *людских слез* с *дождевыми струями* (оно выполняет одновременно функцию гиперболы) вполне согласовано с эстетическими принципами русского фольклора, в котором уподобление человеческих слез течению ручья, реки и т. п. встречается довольно часто. Равнением на эти принципы характеризуются такие, например, образы Н. А. Некрасова, как: 1) «Прибитая к земле слезами... пыль» и т. д. («Тишина», 1857); 2) «Как дождь, зарядивший надолго, негромко рыдает она» («Мороз, Красный Нос», 1863). Ритмические особенности «Слез людских» Тютчева также родственны народной поэтике. Фольклорная напевность придается стихотворению отчасти дактилическим размером, но главное — дактилическими окончаниями 3-го и 4-го стиха. Именно фольклорные интонации и способствуют отождествлению слез *людских* со слезами *народными*. В стихотворении «Слезы людские» Тютчев в первый и последний раз обращается к дактилическому окончанию, но обращение это симптоматично. К моменту создания этого стихотворения (1849) дактилические окончания в русской поэзии еще не были так прочно, как впоследствии, закреплены за народно-крестьянской темой. Даже у Некрасова в этот период дактилические окончания носят еще нейтральный характер (см., например, его «Современную оду» и «Застенчивость»). В стихотворении «Слезы людские» Тютчев, таким образом, как бы предвосхищает проникновение в русскую «книжную» поэзию протяжно-минорных стихотворений на народную тему.

В поэтическом наследии Тютчева, кроме ранее названных, есть ряд других стихотворений, в той или иной мере «перекликающихся» с народной поэзией («Утро в горах», «Весенние воды», «Ночное небо так угрюмо...» и др.). Стесненные заданным объемом статьи, мы лишены здесь возможности их проанализировать. Но даже изложенные выше наблюдения и факты позволяют сказать, что фольклор был для выдающегося русского поэта-мыслителя не «запредельной», а родственной его духовному складу стихией. Фольклорность нащупывается в его стихах с трудом, — именно потому что она входит в них органически. Тютчев рассматривал, по-видимому, и фольклорные, и «архаистические» элементы

собственного творчества как основу его национальной образности. И они не только не находились в противоречии с философичностью поэтических замыслов писателя, но и способствовали ее утверждению.

На фольклорности Тютчева лежит отпечаток его оригинальной личности. Ему были совершенно чужды экстенсивные формы использования фольклора (стилизация, заимствование и т. д.). Сущность отношений Тютчева к народнопоэтическому творчеству состояла в переосмыслении последнего, в возведении его на уровень литературно-художественного творчества. Великий поэт, что подтверждается такими его стихотворениями, как «В душном воздухе молчанье» и «Ты волна моя морская», высоко оценил музыкально-звуковые возможности, заложенные в русской народной песне. Поэзия Тютчева находилась в особенно тесном соприкосновении с теми пластами русского фольклора, в которых отразилось первобытно-поэтическое народное мирозерцание, его пантеистические и анимистические черты. Поэт не остался чужд, однако, и тем видам современного ему фольклорного творчества, в которых аккумулировались социальные интересы, общественные взгляды и этические представления народных масс. Во внимании Тютчева к социальным мотивам русской народной поэзии сказались его близость к магистральным путям развития русской литературы XIX в.

М. В. Канкава

### О ВЛИЯНИИ В. И. ДАЛЯ НА СТИЛЬ ПИСАТЕЛЕЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Народная речь автора бессмертного «Толкового словаря» — В. И. Даля не могла не оказать своего воздействия на язык современных ему и последующих писателей-реалистов, которые, по словам Горького, «относились к нему как к знатоку народной жизни».<sup>1</sup>

В русской филологической науке можно встретить ряд высказываний о влиянии Даля на художественное творчество представителей реалистической литературы. Таково, например, мнение, высказанное А. Печерским, о воздействии Даля на Пушкина, написавшего сказку «О рыбаке и рыбке» под влиянием сказок Даля и подарившего ее в рукописи и с надписью Дालю («Твоя от твоих! Сказочнику казаку Луганскому, сказочник Александр Пушкин»), мнение, оспариваемое Майковым.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 187.

<sup>2</sup> Л. Майков. Пушкин и Даль. «Русский вестник», 1890, № 10, стр. 14—15.

Характерно признание самого Гоголя, писавшего о Дале: «По мне, он значительней всех повествователей-изобретателей. Может быть, я сужу здесь пристрастно, потому что писатель этот более других угодил личности моего собственного вкуса и соответственно моих собственных требований, каждая его строчка меня учит и вразумляет, подвигая ближе к познанию народной жизни».<sup>3</sup>

О. Я. Самочатова в своей работе «„Записки Охотника“ И. С. Тургенева» отмечает зависимость автора «Записок Охотника» от Даля в этнографических описаниях: «Влияние Даля, — пишет Самочатова, — на этнографические описания в „Записках Охотника“ (например, различие Орловской и Калужской деревни) бесспорно».<sup>4</sup>

Наконец, народные элементы, местами областные, нередко характеризуют в процессе демократизации литературной речи стиль таких писателей, как Достоевский, Боборыкин, Короленко... «После мы увидим, — пишет М. Горький, — что такая фигура, как Даль, много раз повторяется в русской литературе, что Решетников, Глеб Успенский, Наумов, Нефедов имеют немало общего с ним как в манере писать, так и в отношении к материалу».<sup>5</sup>

Но все эти высказывания не что иное, как лишь предварительные наброски, требующие специальных и глубоких исследований.

Для нашей задачи достаточно сослаться на двух таких ярких представителей далекой этнографической школы, как Мельников-Печерский и Лесков, на которых влияние народной речи Даля сказалось наиболее рельефно.

Известно, что сам Мельников (Печерский) считал себя учеником Даля, давшего ему не только литературный псевдоним, но и направившего его к будущей литературной деятельности.

Люди одной эпохи, близкие по взглядам, с одинаковым интересом к «этнографизму», чиновники одного ведомства, одновременно изучавшие сектантство в России, десятилетиями жившие в дружбе, изъездившие всю Россию вдоль и поперек, Даль и Мельников-Печерский, естественно, в своей творческой деятельности были во многом созвучны друг другу.

С 1846 г., состоя чиновником особых поручений при Нижегородском военном губернаторе, Мельников-Печерский разбирал архивы местных правительственных учреждений и опубликовывал обнаруженные древние акты. С 1852 г., будучи назначен начальником статистической экспедиции, и по 1857 г. он занимался подробным описанием приволжских губерний, записывая по заданию Даля вместе с другими членами экспедиции говоры каждой деревни. Таковы были условия, позволившие ему глубоко изучить

<sup>3</sup> Письма Н. В. Гоголя. Редакция В. И. Шенрока. Тт. 1—4. СПб., 1901, т. 3, стр. 272.

<sup>4</sup> О. Я. Самочатова. «Записки Охотника» И. С. Тургенева. Канд. дисс., 1948, стр. 246.

<sup>5</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 187.

народную речь, ее склад и лексику. Так же как и Даля, ему «где-то ни доводилось бывать?.. И в лесах, и на горах, и в болотах, и в тундрах, и в рудниках, и на крестьянских полатах, и в тесных кельях, и в скитах, и в дворцах, всего и не перечтешь».<sup>6</sup>

Совместно с Далем занятия, продолжавшиеся в Нижнем с 1849 по 1859 г. и далее, в Москве, поддерживали и укрепляли интерес к русской народной речи. Этот интерес к народной жизни у Мельникова-Печерского прослеживается с первых же его литературных опытов. Так, например, в «Дорожных записках на пути из Тамбовской губ. в Сибирь» (1839—1842 гг.) он часто употребляет народные слова и выражения (*вровень, вечор, вапница, кондовый, крашеница, обвенка, шлаг, пищук*), пермские «особенные» слова (*шаньга, глотить, заимка, угобзити...*) с подробными объяснениями и делает некоторые фонетические и морфологические наблюдения над пермским говором.

В дальнейшем, в рассказе «Красильников» (1852), интерес писателя к народной речи еще возрастает «под тяготевшим над ним влиянием» Даля. Влияние это на художественных произведениях Мельникова-Печерского, в которых, по словам Бестужева-Рюмина, «русская душа русским словам говорит о русском человеке», очевидно. Непосредственное воздействие Даля и его «Толкового словаря» на Мельникова-Печерского отмечал в своих воспоминаниях сын беллетриста А. П. Мельников: «Влияние Даля. — пишет А. П. Мельников, — в этом рассказе («имеется в виду «Красильников», — М. К.) видно в каждой строке: оно выражается и в оборотах речи, отчасти напоминающих К. Луганского, и в то и дело приводимых поговорках, иногда кажущихся как бы придуманными, но в сущности взятых из народного говора живыми и, вероятно, сообщенных Далем».<sup>7</sup>

Воздействие народной речи Даля особенно чувствуется в лексике и в пословично-поговорочной фразеологии рассказа. Если вспомнить, что пословицы и поговорки приводились Далем в порядок в Нижнем по «рамашковой системе» при ближайшем участии Мельникова-Печерского, то использование последним пословиц и поговорок Даля должно казаться вполне оправданным.

Сравнительно сильнее воздействие Даля на Мельникова-Печерского выступает и в самом большом и оригинальном этнографическом романе Мельникова «В лесах». Роман в изобилии насыщен элементами устно-народного творчества и этнографическим материалом; в нем дано яркое изображение бытовой обстановки приволжских областей. Все это нашло свое отражение в языке романа, в его народной лексике, оборотах речи и в фразеологии,

---

<sup>6</sup> П. Усов, П. И. Мельников, его жизнь и литературная деятельность. М. — СПб., 1897, стр. 267.

<sup>7</sup> Сборник Нижегородской Ученой архивной комиссии в память П. И. Мельникова, 1911, стр. 25.

в которых нетрудно обнаружить определенное влияние народной стихии, в частности «Толкового словаря». Не подлежит сомнению, что «Роман местами очень близок к Словарю Даля, особенно когда автор говорит о лошкарном промысле, об истории русской шляпы и картуза, о названиях Северного края, о народных святцах».<sup>8</sup>

Эта близость особенно выпукло проявляется там, где автору не удается отлить в художественную форму привлекаемый им лексический материал. Тогда он принужден в своих сносках и в подстрочных примечаниях объяснять такие слова. В таких случаях иногда делается ссыла на «Толковый словарь», в большинстве же случаев автор пытается самостоятельно объяснить их, но, без сомнения, черпает эти объяснения из «Толкового словаря»; вот некоторые образцы таких объяснений из романа «В лесах» и параллельно из «Словаря» Даля:

У Мельникова-Печерского:

*Бульня* — бродячий по деревням, скупщик преимущественно льна, всегда большой руки плут и обманщик (ч. 3 и 4, стр. 104).

*Встречник* — противник в споре, иногда враг (ч. 2 и 4, стр. 152).

*Летасы* — мечты, грезы на яву, иллюзия (ч. 3 и 4, стр. 499).

*Литовка* — русская большая коса с прямым косьем (ч. 3 и 4, стр. 104).

*Непуть* — непутный человек (ч. 3 и 4, стр. 41).

*Подпешить* — сделать птицу пешею посредством обрезки крыльев (ч. 3 и 4, стр. 148).

*Скостил* — сложил с костей, долой что, похерил, уничтожил, сквитал (ч. 3 и 4, стр. 49).

*Смотница* — сплетница, клеветница (ч. 3 и 4, стр. 193).

*Тебека* — тыква (ч. 3 и 4, стр. 185).

*Талагай* — болван, неуч, невежда (ч. 3 и 4, стр. 518).

*Уросливый* — от уросить — капризный, своенравный. Слово это употребляется в Поволжье, в восточных губ. и в Сибири, происходит от татарск. *урус* — русский (ч. 3 и 4, стр. 336).

У Даля

(в «Толковом словаре»):

*Бульня*, пск. торгаш скотом, скупщик льна, вообще скупщик... влд. вят. безстыжий, наглый плут (143).

*Встречник* — супротивник... спорщик или враг (276).

*Летасы* — мечты, грезы на яву, несбыточные замыслы, (254).

*Литовка* — сев. русская большая коса... (260).

*Непуть* — инж. непутный человек (548).

*Подпешить* птицу, подпешить ей крылья, подстричь, подрезать (203).

*Скостить* — скидывать со счетов, с костей (198—199).

*Смотник* — ца, — смутник, спаетник (237).

*Тебека* — инж., кстр. тыква (405).

*Талагай* — большой болван, неуч, невежда (398).

*Уросливый* — урослить (от татарск. *урус*, русский?) — упорный, упрямый, непокорный, непослушный, капризный и своевольный (522), и т. д.

Несмотря на явную зависимость в таких случаях Мельникова-Печерского от Даля, все же было бы ошибочным видеть в его языке лишь одно подражание Далю. Как это замечает один из исследователей языка Мельникова-Печерского, автор замечательных

<sup>8</sup> М. А. Рыбникова. Изучение родного языка. Минск, 1921, стр. 64.

романов и повестей при всей своей близости к «Толковому словарю» Даля все-таки сумел «сохранить независимость в языке, относясь иногда даже критически к стилистическим приемам Даля».<sup>9</sup>

Однако несомненно и то, что, по мнению того же исследователя, Мельников-Печерский «до конца своей жизни оставался поклонником Даля, как знатока русской речи, и высоко ценил его Словарь»,<sup>10</sup> считая труды Даля настольными книгами для каждого русского писателя, желавшего писать «чистым и притом живым русским языком».

В связи с этнографической школой Даля необходимо кратко остановиться на некоторых сторонах творчества писателя, близкого его школе, — Н. С. Лескова, жизненный путь которого во многом напоминает путь Даля и Мельникова-Печерского.

Так же как и Даль, Лесков выражал возмущение по поводу «образованного сословия», замечавшего в народе только «грубость» и «примитивизм». Как и Даль, Лесков в народе видел неисчерпаемый источник русской речи и старался в своих художественных произведениях отразить красочность народного языка, его меткость и колоритность.

Подобно Далю и Мельникову-Печерскому, Лесков — большой мастер слова, по свидетельству М. Горького, «неподражаемый знаток речевого языка», годами копил сокровища родной речи в результате своих жизненных наблюдений, собрав их огромный запас во время частых разъездов по России. Работая чиновником по управлению помещичьих имений, Лесков подробно знакомится с бытом различных слоев русского общества 60-х годов и использует большой накопленный запас лексического материала в языке художественного творчества. Сам Лесков, так же как и Даль, откровенно писал по этому поводу: «Ведь я собирал его, — говорит о своем языке Лесков, — много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях... Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения; они все говорят у меня по-своему, а не по-литературному».<sup>11</sup>

Нужно сказать, что художественная манера Лескова отличалась большим своеобразием, которое достигалось в результате долгого и упорного труда: «Писать так просто, как Л. Толстой, я не умею. Это не в моих дарованиях... Я привык к отделке», — признавался Лесков. Но «отделке» предшествовала большая собирательская работа речевого материала преимущественно из народной лексики

<sup>9</sup> О языке и стиле произведений П. И. Мельникова (Андрея Печерского) А. Зморовича, Русский филологический вестник, 1916, №№ 1—2, стр. 185.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> А. П. Фаресов. Против течений. Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904, стр. 275.

для «постановки голоса» героев: «Постановка голоса у писателя, — пишет Лесков, — заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы... Я достиг кажется того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки... мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему. Вот это — постановка дарования в писателе. А разработка его не только дело таланта, но и огромного труда».<sup>12</sup>

Этот «огромный труд», эта «мозаическая работа» для выработки специфической речи представителей разных социальных групп общества и составляют главное в «постановке» речи героев многочисленных повестей Лескова.

Наряду с этим нельзя не видеть в художественных произведениях Лескова такую отличительную черту: рисуя пеструю галерею образов своих героев до- и пореформенной России и раскрывая богатство лексики народной речи в ее различных социальных и профессиональных семантических характеристиках, Лесков в таких своих главных произведениях, как «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Полунощник», «Воительница» и др., ведет повествование не от себя, а от лица рассказчиков из простонародья.

Язык этих рассказчиков, лежащий в основе большинства его художественных произведений, — это та самая далекая «народная речь», лишь по-своему стилизованная в устах представителей различных социальных групп общества, о которой сам Лесков говорит: «Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош».<sup>13</sup>

Лучшие рассказы Лескова пестрят словами и оборотами этого «вульгарного и вычурного» языка; вот некоторые его образцы: «И все готовьем перед ними выложили привести сюда с бережью... вид у нее был какой-то оттолкновенный, даром что она будто красивою почиталась... Высокая, знаете, этакая цыбастая, тоненькая, как сайга, и бровеносная. Как это диво сталося и кто были оного дивозрители... В этой цыганке пламище то, я думаю, дымным костром вспыхнуло... Старая его мамка чуждянка, из чужих земля полоненая...; им ведь только и дела — особиться, а до общих забот и нужды нет... от самого малого встрясу все они могут рассыпаться... По сиротству своему я сызмальства пошел со своими земляками в отходные работы... этот Лука Кириллов... преумножил и создал житницу велику и обильну»; или показательны еще такие слова и формы слов, как высловил, заспокоил, пристигло, виноватиться, недристый, стишаешь, жалостница.

<sup>12</sup> Там же, стр. 273—274.

<sup>13</sup> Там же, стр. 274.



Язык лесковского сказа, как и язык Даля, характеризуется наличием в его лексике некоторых «особых словечек», как-то: *кислюка, непромокабли, аждация, мелкоскоп, клеветон (фельетон), верояция, долбица умножения* и др. Подобные словечки, являющиеся результатом новаторства Лескова в языке иногда на базе народной этимологии, вызывали у его современников (так же, как это имело место с Далем) неоднократные упреки.

Лесков боролся против иностранных слов, вводимых в печать «беспрестанно и часто совсем без надобности». Хотя он и не питал к ним того крайне враждебного отношения, которое так характерно для Даля, тем не менее старался всегда заменять иностранные слова чисто русскими или обруселыми, чтобы «беречь наш богатый и прекрасный язык от порчи». Известно, например, его возмущение по поводу введения «Новым временем» иностранного слова *экстрадиция*: «В Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка,<sup>14</sup> — пишет Лесков, — там этого нового русского слова нет. Пусть теперь не знающий иностранных языков читатель думает и гадает, что это такое значит „экстрадиция“?». <sup>15</sup>

При всех этих общих чертах языкового стиля у Лескова и Даля между ними имеется, конечно, значительное различие;<sup>16</sup> тем не менее нельзя отрицать, что простая «народная» далевская речь, ее этнографическая и фольклорная оснащенность, ее живая лексика и фразеологические обороты заметно воздействовали на язык ряда произведений Лескова, как например «Пустопляс», «Маланья — голова баранья», «Час воли божьей» и др.

В свою очередь языковые принципы Лескова влияли на ряд позднейших писателей — классиков русской литературы. Достаточно указать на свидетельство Горького: «Лесков, — пишет Горький, — несомненно влиял на меня поразительным знанием и богатством языка. Это вообще отличный писатель и тонкий знаток русского быта, писатель, все еще не оцененный по заслугам перед нашей литературой. А. П. Чехов говорил, что очень многим обязан ему». <sup>17</sup>

## В. Ф. Соколова

### ЕЩЕ РАЗ О ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКАХ РОМАНА П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО „В ЛЕСАХ“

П. И. Мельников-Печерский относится к числу писателей, фольклоризм которых бросается в глаза самому неискушенному читателю. Страстный любитель русской старины и народного

<sup>14</sup> Имеется в виду Словарь Бурдона и Михельсона.

<sup>15</sup> Русские писатели о литературе, 1939, т. II, 308.

<sup>16</sup> Б. М. Другов, Н. С. Лесков — мастер слова и сюжета. Литературная учеба, 1936, № 11, стр. 74—92.

<sup>17</sup> Литературно-критические статьи, Политиздат, 1927, стр. 342.

быта, Мельников-Печерский сознательно ориентировался в своем творчестве на следование традициям устной народной поэзии.

Фольклористичности творчества Мельникова-Печерского касались в той или иной степени почти все исследователи, обращавшиеся к его эпопее «В лесах» и «На горах». Но среди критических статей, посвященных литературной деятельности П. И. Мельникова-Печерского, лишь работа Г. С. Виноградова «Опыт выяснения фольклорных источников романа Мельникова „В лесах“», опубликованная в № 2—3 «Советского фольклора» за 1935 г., содержит попытку рассмотреть конкретно вопрос о том, какие устнопоэтические жанры использованы писателем.

Отмечая исключительно важную роль народной поэзии в романе «В лесах» как средства создания художественных образов и изображения бытовой обстановки, ученый главное внимание в своей работе уделяет выяснению фольклорных источников романа.

Основываясь на том, что многие жанры фольклора при жизни Мельникова-Печерского уже не бытовали, Г. С. Виноградов считает, что источником большинства фольклорных материалов для писателя была книга.

Сам Мельников-Печерский в неизвестном до сих пор письме к фольклористу прошлого столетия П. В. Шейну довольно ярко выразил свое отношение к фольклору как источнику своих знаний о народе и к значению для него, писателя, работ современных ему собирателей. «В продолжение четверти столетия, — писал он, — я много ездил по России, много записал писем, сказаний, поверий и пр. т. п., но я бы ступить не мог, если бы не было трудов покойного Даля и Киреевского, не было Ваших трудов, напечатанных у Бодянского, трудов Л. Майкова, Максимова и да упокоит господь в недрах Авраама пьяную душу его — Якушкина».<sup>1</sup>

Результаты обследования личной библиотеки Мельникова-Печерского, всех моргиналей на страницах прочитанных им книг также говорят о широком использовании писателем при работе над романом «В лесах» современной ему литературы по фольклору.

Виноградов высказал предположение, что Мельников при работе над романом «В лесах» как источником фольклорных материалов мог пользоваться трудом А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Эта мысль исследователя красноречиво подтверждается пометами, оставленными писателем на страницах названной книги, экземпляр которой хранится в его личной библиотеке.

---

<sup>1</sup> Архив Академии наук СССР (Ленинградское отделение), ф. 104, оп. 2, № 128, л. 1.

Кроме работы А. Н. Афанасьева, Мельников-Печерский использовал также труды Терещенко и Снегирева. Пометы на экземпляре книги Терещенко «Быт русского народа», хранящемся в личной библиотеке писателя, явно принадлежат Мельникову-Печерскому. Вся глава «Ярило», заглавие которой подчеркнуто в оглавлении, пестрит пометами. На полях страниц записи сделаны его рукой. Характер помет везде один и тот же. В тексте названной главы подчеркнуты слова: «Известно, что он (Ярило) сопровождается буйными веселиями в Костромской, Тверской, Нижегородской, Рязанской и Воронежской губерниях».<sup>2</sup>

Следы тщательного изучения Мельниковым-Печерским фольклорных трудов донесла до нас и работа Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды».

На ее полях много помет, в тексте — подчеркиваний, страницы проложены закладками замечаний, некоторые из устно-поэтических произведений Мельников перенес в роман «В лесах» непосредственно из труда Снегирева. Среди авсеневых песен, например, в вышеуказанной работе Мельниковым-Печерским подчеркнута следующая:

Говсень, Говсень! Я тетерю гоню  
Говсень, Говсень полевую гоню.  
Она под куст, а я за хвост.<sup>3</sup>

Эту песню без каких-либо изменений мы встречаем в романе «В лесах». В духе работы Снегирева дается и описание в романе крещенского сочельника.

Но при всем этом следует заметить, что работы названных выше авторов не были единственным источником фольклорного материала, использованного Мельниковым-Печерским для его эпопеи.

Многочисленные обряды и обычаи с сопровождавшей их поэзией писатель мог наблюдать в жизни и, безусловно, наблюдал. Те же авсеневые песни, сопровождавшие колядование, в различных вариантах были распространены в XIX в. на родине писателя — в Нижегородской губернии. В Ленинградском отделении Архива Академии наук СССР хранится значительное собрание нижегородского фольклора, записанного местными собирателями прошлого века. Среди многочисленных жанров собранного фольклора неоднократно повторяются разные варианты авсеневых песен. «Таусень», — сообщается, например, в одной из запи-

---

<sup>2</sup> Областная библиотека им. В. И. Ленина в г. Горьком, библиотека П. И. Мельникова-Печерского, № 366412, А. Терещенко. Быт русского народа, ч. III, СПб., 1848, стр. 108.

<sup>3</sup> Там же, № 622192, И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. I, М., 1838, стр. 104.

сей, — одна из распространенных новогодних песен в Ардатовском уезде Нижегородской губернии.<sup>4</sup>

Другой автор не только сообщает, что авсеневые песни широко бытовали в Нижегородском Поволжье, но старается и объяснить происхождение слова «авсень». «Осень или авсень, — пишет он, — был либо бог, либо праздник славянский. В деревнях русских еще и поныне молодые бабы и девки, вместе с молодцами, накануне 1-го января в вечеру клич кличут».<sup>5</sup>

Сам Мельников-Печерский не только наблюдал обычай колядования, но интересовался и его происхождением. В «Очерках мордвы» он делает предположение, что русский авсень, вероятно, произошел от мордовского Таусеня.

Если Снегирев пишет, что этот великорусский обряд справляется в Рязанской, Владимирской, Симбирской и частично Пензенской губерниях, то Мельников-Печерский замечает, что в указанных губерниях в древности обитала мордва.

Совершенно очевидно, что книга не являлась для Мельникова-Печерского единственным источником мифологической поэзии. Хотя в романе «В лесах» он неоднократно с сожалением замечает, что не жгут больше за Волгой купальских костров, «не празднуют светлому богу Яриле», это еще не значит, что остатки древнеязыческих верований и празднеств совершенно исчезли из жизни. В сносках романа писатель доказывает как раз обратное. В Нижнем Новгороде, пишет он в одной из сносок,<sup>6</sup> сохранился обычай собираться 24-го июня на Ярилином поле на народное гулянье, а в Нижегородском Заволжье местами можно наблюдать похороны Ярилы (Костромы), которые обычно бывали в Петров день. В Костроме, сообщает Мельников-Печерский, чучелу Ярилы из травы или соломы как правило хоронили 24-го июня, а в Кинешме и Галиче Ярилу представлял старик-«дедушка, золотая головушка, серебряна бородушка». По свидетельству самого писателя,<sup>7</sup> остатки ярилиных купальских празднеств можно было наблюдать по рекам Вятке и Ветлуге.

Сожаления же Мельникова об ушедших из жизни стародавних обычаях помогают ему более строго осудить христианскую догматику и скитскую мораль, стремящиеся задушить все живые проявления народного характера.

Сведения о многих ушедших из жизни обрядах и сказаниях Мельникову-Печерскому приходилось собирать по крупицам.

«Не стучит, не гремит, ни копытом говорит, безмолвно, беззвучно по синему небу стрелой каленой несется олень золоторо-

<sup>4</sup> Архив Академии наук СССР (Ленинградское отделение), ф. 104, оп. 1, № 370, л. 10.

<sup>5</sup> Там же, ф. 216, оп. 3, № 156, л. 1.

<sup>6</sup> П. И. Мельников (Андрей Печерский). Собрание сочинений, т. 3, М., 1963, стр. 292, 382.

<sup>7</sup> Там же, стр. 292.

гий».<sup>8</sup> Только глубокий анализ дает возможность понять, по каким источникам удалось писателю воссоздать забытое сказание о золотом олене, олицетворяющем солнце. По его собственному свидетельству,<sup>9</sup> им были использованы многочисленные песни русского Севера, в которых упомянутое сказание нашло прямое или косвенное отражение, изучены местные, нижегородские предания, взяты данные из памятников древней русской литературы.

Писатель, этнограф и чиновник, по долгу службы изъездивший вдоль и поперек Верхнее Поволжье, Мельников-Печерский не мог проходить мимо тех «обломков» русской старины, которыми были богаты приволжские губернии. «Надо ловить время, — говорил он в «Обществе Любителей Российской Словесности в 1875 г., — надо собирать дорогие обломки, пока есть еще время, пока это еще возможно — не одне поверья, не одне предания на наших глазах исчезают — русский быт меняется».<sup>10</sup>

Для того чтобы наиболее верно представить ушедшие из жизни русские обряды и обычаи языческого происхождения, Мельников-Печерский много внимания уделял изучению мордовского фольклора. В «Очерках мордвы» он писал: «Вообще древняя мордовская вера имела, кажется, много общего с языческою верою русских славян, если не была одна и та же. У русских, уже девятьсот лет принявших христианство, она совершенно забылась, но остатки ее сохранились в разных обрядах... По сохранившимся у мордвы религиозным обрядам и по преданиям об их религии можно объяснить многие русские обычаи и обряды».<sup>11</sup>

Хотя мифологический фольклор в романе «В лесах» занимает и важное место, но, следует заметить, не основное. Как фольклорист Мельников-Печерский испытывал значительное влияние как мифологической, так и культурно-исторической школы. В романе постоянно присутствует выход в историческую психологию, то и дело сказывается исторический взгляд писателя на фольклор, пробивается его отношение к народному творчеству как социальному явлению. Ученый-исследователь, он прежде всего видит в фольклоре отражение условий жизни народа, отзвук далекой старины или следствие определенных форм современного социального быта.

Исключительно важную роль в этом отношении играет в романе «В лесах» китежская легенда. Виноградов считает,<sup>12</sup> что

<sup>8</sup> Там же, стр. 380.

<sup>9</sup> Там же, стр. 381.

<sup>10</sup> ИРЛИ, Отдел рукописей, архив П. И. Мельникова, р. 95, оп. 1, № 4, л. 1.

<sup>11</sup> П. И. Мельников (Андрей Печерский). Полное посмертное собрание сочинений, Изд. М. И. Вольф, т. 13, стр. 138.

<sup>12</sup> П. И. Мельников (Андрей Печерский). «В лесах», М. Л., 1936 г., ст. Г. С. Виноградова «Фольклорные источники романа Мельникова „В лесах“».

источником легенды для Мельникова были «Песни Киреевского» (т. II, вып. 4, 1862), в приложении к которым был опубликован «Китежский летописец» по сведениям, данным Мелединым. Действительно, в личной библиотеке Мельникова-Печерского есть экземпляр «Песен Киреевского» с опубликованной легендой. Но мог ли Мельников-Печерский, этнограф и фольклорист — собиратель, деятельность которого развертывалась на территории Нижегородской губернии, не слышать легенды, которая до сих пор продолжает жить и волновать его земляков загадочностью своего происхождения?

Собирание и изучение фольклора в деятельности Мельникова-Печерского имело самостоятельное значение. Оно осуществлялось задолго до начала его литературно-художественных занятий и было тесно связано с изучением родного края. Еще в 1840 г. в рапорте директору училищ Нижегородской губернии он писал: «Занимался я также исследованием тропы Батыевой и некоторых урочищ в Семеновском уезде».<sup>13</sup> Одним из урочищ Нижегородской губернии является озеро Светлояр, к которому, по преданию, пробирались батыевы полчища. В «Отчете о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии» Мельников-Печерский в 1853 г. писал, что за Волгой действительно через леса пролегает старая, запущенная дорога, которой, как считают местные жители, шел Батый к граду Китежу.

Много труда и времени отдал писатель изучению «Китежского летописца», письменно закрепившего легенду в той форме, в какой она дошла до нас. Им было произведено сравнение «Летописца» с летописями и задолго до начала работы над романом «В лесах» сделано заключение, что он мог возникнуть только в Заволжских старообрядческих скитах.<sup>14</sup>

В Нижегородской губернии с незапамятных времен существовало множество прозаических и стихотворных сказаний о невидимом граде Китеже. Они передавались из поколения в поколение, дошли до наших времен, продолжая быть загадкой истории. Недаром экспедиция на Светлояр, организованная летом 1968 г. редакцией «Литературной газеты», вызвала горячий отклик не только в научных кругах, но и в среде общественности Горьковской области.

Судя по устным преданиям, китежская легенда первоначально была далека от той формы, в которой она дошла до нас.

Комарович в своей работе «Китежская легенда» (Опыт изучения местных легенд, М.—Л., 1936 г.) отмечает три версии китежской легенды в устной передаче: 1) город Китеж скрылся от

---

<sup>13</sup> Действия Нижегородской ученой архивной комиссии, 1910, IX, ч. 1, стр. 272.

<sup>14</sup> Замечание А. С. Гацисского в статье «У невидимого града Китежа». «Древняя и новая Россия», 1877, № 3, стр. 274—275.

Девки Турки, 2) исчезновение Китежа связано с преследованием старообрядцев епископом Питиримом, 3) Китеж погрузился на дно озера (по другому варианту, скрылся под землей) во время нашествия Батыя. Версия с татаро-монгольской мотивировкой провала города появилась в печати впервые в 1843 г. в № 12 журнала «Москвитянин». «В Нижегородской губернии, — писалось в статье, — в Макарьевском уезде в 40 верстах от города Семенова, есть село Владимирское, Люнда тож. Близ села за полем красуется озеро Светлоярое, из которого вытекает небольшой источник; на юго-западной стороне от берега озера идет небольшая гора или бугор. Бугор этот, рассекаясь с самой вершины небольшим углублением, которое книзу делается все более и более... разделяется на два мыса».<sup>15</sup>

Автор статьи замечает, что месторасположение озера не представляет ничего особенного. Впервые попавший туда человек мог бы только полюбоваться живописным пейзажем, а на бугор мог бы не обратить и внимания. Тем не менее, пишет он, об этом озере и горе гремит «стоустая молва». «Молва, несмотря на свои видоизменения, гласит единогласно, что под этой горкой скрыто сокровище, какое едва ли было где и будет когда-нибудь. Местные жители, говорится в статье, считают это место священным и «их благоговение, издавна укоренившееся, не ослабевает, но усиливается: они утверждают, что в недрах земли под этим бугром есть город и что в нем доньше живут святые люди». Дальше передается содержание «Китежского летописца».

Значит, китежская легенда с татаро-монгольской мотивировкой провала города была широко известна в Нижегородской губернии еще задолго до 1843 г., когда была напечатана упомянутая выше статья. Распространению и популяризации легенды способствовал так называемый «Китежский летописец», который переписывался и передавался из рук в руки. «Летописец», увековечивший китежскую легенду, был распространен за Волгой во множестве списков.

Исследователи неоднократно писали о древнем, языческом происхождении культа светоярского урочища. Поливанов в «Действиях Нижегородской ученой архивной комиссии» № XXXV писал, что, по сохранившимся преданиям, известно, будто бы на берегах Светлояра когда-то происходили «бесовские игрища». Экспедиция на Светлояр в июне 1930 г. также подтверждает догадку об языческом происхождении культа светоярского озера, «как места религиозного праздника, — писалось в статье об экспедиции на Светлояр в 1930 г. — Светлояр умирает, снова возвращаясь к исходной форме старого разгульного купальского игрища, но на безрелигиозной основе».<sup>16</sup>

<sup>15</sup> «Москвитянин», 1843, № 12, стр. 507.

<sup>16</sup> «Советская этнография», 1931, № 1—2, стр. 172.

П. И. Мельников-Печерский точно так же объяснял происхождение светлоярского культа. В романе «В лесах»<sup>17</sup> он пишет, что в далекие времена сходьбища и игрища на озере устраивались в честь светлого бога Ярахмеля, отсюда, по его мнению, озеро и получило свое название.

Таким образом, наряду с современной Мельникову литературой одним из важнейших источников фольклорных материалов для романа «В лесах» явилось наблюдение над живыми формами бытования обрядов, легенд, песен и собственные оригинальные выводы писателя об исторической эволюции фольклорных жанров.

С. А. Рейсер

### К ИСТОРИИ ФОРМУЛЫ «ВСЕ МЫ ВЫШЛИ ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ „ШИНЕЛИ“»

Во многих работах акад. В. В. Виноградова неоднократно подвергается изучению история отдельных слов, идиом и ставших традиционными выражений.

В этой связи представляется уместным продолжить исследование широко распространенного оборота — «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“», происхождение которого до недавнего времени оставалось непроясненным.

В заметке, напечатанной в № 2 «Вопросов литературы» за 1968 г., я старался выяснить историю этой формулы: она обычно, со слов Мельхиора Вогюэ, приписывается Достоевскому. Мой вывод может быть сформулирован так: Вогюэ, на которого обычно и единственно ссылаются как на первоисточник, этих слов Достоевскому в статье о нем 1885 г. не приписывал. Гораздо вероятнее, что перед нами длительно создававшаяся суммарная формула, в выработке которой принимали участие многие русские писатели-реалисты, считавшие себя учениками Гоголя. Вогюэ лишь, вероятно первый, употребил это выражение в печати.

Полемизируя со мной (в № 6 того же журнала за 1968 г.) С. Бочаров и Ю. Манн совершенно справедливо указали, что в статье о Гоголе (в том же 1885 г.), вошедшей в книгу «Le roman russe» (1886) Вогюэ снова повторил эту формулу, с глухой ссылкой на писателя, тесно связанного «с литературной историей последних сорока лет»: С. Бочаров и Ю. Манн интерпретируют эти слова как указание на Достоевского.

На самом деле, вопрос представляется более сложным.

Прежде всего следует иметь в виду, что источник своей формулы Вогюэ на протяжении двадцати пяти лет сообщал по раз-

<sup>17</sup> П. И. Мельников (Андрей Печерский), Собрание сочинений, т. 3, стр. 292—294.



ному. Так, в журнальном тексте статьи о Достоевском в «Revue des Deux Mondes» в 1885 г. — «справедливо говорят русские писатели», в том же 1885 г. в журнальном тексте статьи о Гоголе (в том же журнале) уже совсем иначе — вместо обобщающей ссылки на русских писателей сказано: «один из них, тесно связанный с литературной историей последних сорока лет». Наконец в речи, произнесенной в Москве в 1909 г., снова несколько по-иному, на этот раз уже от себя: «mais tous ces vigoureux enfants sont sortis du Manteau de Gogol. Qu'il me soit permis de répéter ce que j'écrivais il y a un quart de siècle, ce qui m'apparaît avec la force de l'évidence». (Перевод: все это могучее потомство вышло из гоголевской «Шинели». Да будет мне позволено повторить то, что я писал четверть века тому назад и что мне сейчас представляется еще более убедительным).<sup>1</sup>

Но четверть века тому назад Вогюэ, в течение одного года, дал два различных варианта интересующей нас формулы — какой же именно он имеет в виду в данном случае — «говорят русские писатели» или «один из них»?

Далее. Невозможно объяснить, почему надо было на протяжении двадцати пяти лет упорно скрывать имя Достоевского, если он в самом деле произнес эти слова. Казалось бы, назвать автора «Бедных людей» — значит придать им решающую убедительность. С. Бочаров и Ю. Манн уклоняются от разрешения этого вопроса — «по каким-то причинам», пишут они.

Дело именно в том, что эти (или близкие) слова произносил не один только Достоевский. Вогюэ был знаком со многими из них и предпочел глухую, но более точную формулировку: «говорят русские писатели».

Вот неизвестное мне раньше, существенное подтверждение этого предположения.

В дневнике О. Н. Смирновой записаны следующие слова ее матери. Узнав себя в словах Базарова: «Я препакостно себя чувствую, точно начитался писем Гоголя к калужской губернаторше», А. О. Смирнова сказала Тургеневу: «Однако ж, Иван Сергеевич, все таки вы сами вышли, по вашим же словам, из „Шинели“ Гоголя, а из-под каланчи <...> по ходатайству губерна-торши».<sup>2</sup>

Эта запись чрезвычайно важна, независимо от того, подлин-ные ли это слова А. О. Смирновой или сочинение ее дочери.

<sup>1</sup> Цитирую по изд. «Institut de France. Inauguration du monument élevé à la mémoire de Nicolas Gogol à Moscou». Paris, 1909. Перепеч.: «Revue des études Franco—Russes», 1910, 15 IV, № 4, p. 146. В неавторизованном тексте сборника «Гоголевские дни в Москве», которым пользовались С. Бочаров и Ю. Манн, выделенных курсивом слов нет.

<sup>2</sup> В. И. Шенрок. А. О. Смирнова и Н. В. Гоголь в 1829—1852 гг. «Русская старина», 1888, № 4, стр. 67 (курсив мой, — С. Р.). «Из-под каланчи» — т. е. из под ареста в 1852 г.

Представляя себе ее облик и объем ее литературной эрудиции, гораздо больше оснований считать эти слова аутентичными.

Так или иначе, перед нами свидетельство современника, наглядно подтверждающее (в прямом или метафорическом значении) всеобщую распространенность взгляда на «Шинель» Гоголя, как на источник и начальный этап русской реалистической прозы.

Как видим, не один только Достоевский мог так говорить — то же самое говорил Тургенев. Более чем вероятно, что найдутся указания еще и на других писателей. Обратим внимание еще и на то, что Тургенев, не в меньшей степени чем Достоевский, вполне подходит под указание Вогюэ: «тесно связанный с литературной историей последних сорока лет».

Таким образом, мы убеждаемся в том, что изучаемая нами формула, так сказать, висела в воздухе и неоднократно произносилась различными писателями, большими и малыми, всеми, кто считал себя связанным с «натуральной школой» и с ее вождем и основоположником.

Справедливость такого предположения доказывает еще и раздраженное замечание М. Е. Салтыкова в цикле «Наша общественная жизнь» — «тысячекратно повторяемое трясение гоголевской „Шинели“».<sup>3</sup>

Вот почему интерпретация С. Бочарова и Ю. Манна не кажется убедительной.

Д. С. Лихачев

## „ПРЕДИСЛОВНЫЙ РАССКАЗ“ ДОСТОЕВСКОГО

Наряду с общими особенностями стиля произведений Достоевского могут быть отмечены разнообразные стилевые варианты. При этом не только отдельные произведения различаются по стилю у Достоевского, но и отдельные части произведения — в зависимости от назначения каждой. Следовательно, даже изложение, ведущееся от лица одного и того же повествователя, также имеет варианты.

Среди прочих различий следует обратить внимание на особый характер повествования в тех частях романов Достоевского

<sup>3</sup> «Современник», 1863, № 3; М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в двадцати томах, т. VI, М., 1968, стр. 49 и прим. на стр. 587. Ср. также в статье Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?»: «... повести из народного быта г. Григоровича и г. Тургенева со всеми их подражателями — все это насквозь пропитано запахом „шинели“ Акакия Акакиевича». «Современник», 1861, № 11; Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. VII, М., 1950, стр. 859.

«Бесы» и «Братья Карамазовы», которые можно было бы условно назвать «предисловными рассказами». Это выражение употреблено самим Достоевским: «Вот про этого-то Алексея (Карамазова, — Д. Л.) мне всего труднее говорить тепершним моим предисловным рассказом (курсив мой, — Д. Л.), прежде чем вывести его на сцену в романе»<sup>1</sup> (IX, 45).

Что представляют собой эти «предисловные рассказы»? Это предварительные рассказы о главных действующих лицах, помещаемые по большей части в начале романов — «прежде, чем вывести их на сцену в романе». Такие предварительные повествования о герое довольно часто встречаются в романах XIX и предшествующего веков. Обычно (как, например, рассказы о Панишине, Лемме и Лаврецьком в «Дворянском Гнезде») они имеют целью охарактеризовать действующее лицо, показать происхождение черт его характера, мировоззрения и пр. Своеобразие «предисловных рассказов» Достоевского состоит в том, что они как раз ничего не разъясняют, а скорее, напротив, запутывают и заинтриговывают читателя, усложняют повествование, ставят читателя в тупик, вызывают многочисленные недоумения. Назначение их — служить завязкой определенных линий романа, но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложненной личности героя. Функция этих рассказов не в том, чтобы что-то объяснить, а в том, чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем.

Эта функция «предисловных рассказов» отражается и в их композиционной роли в романе.

Романы Достоевского сталкивают действующих лиц, их идеи и индивидуальности. Это столкновение происходит тогда, когда Достоевский собирает их всех в одном месте, выводит «на сцену», т. е. переходит от чисто повествовательного изобразительному, «сценическому», воплощению своего замысла. В «предисловных рассказах» нет еще столкновения личностей. Действующие лица имеют в них более или менее изолированную историю, одиноки сюжетно. Вместо столкновения личностей в этих «предисловных рассказах» происходит столкновение внутри самих личностей: их противоречивых черт, их намерений, идей, неразгаданных сил.

«Предисловные рассказы» описывают кроме детства героя (если об этом детстве говорится) — странствования его до его «выступления на сцену» вне его родного города. Герои не собраны вместе. Дети покинуты отцом, отдельно воспитываются, более или менее одиноки. Затем живут за границей или в другом городе. К началу сценического действия они собираются в тесном провинциальном городе. Провинциальность города, где все знакомы

<sup>1</sup> Все дальнейшие цитаты даются по десятитому собранию его сочинений. ГИХЛ: тт. IX и X («Братья Карамазовы» — 1958), т. VII («Бесы» — 1957). Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

друг с другом, нужна для наибольшей эффективности столкновения. События «Бесов», может быть, были бы естественнее для Петербурга, но Петербург слишком велик для сосредоточенности произошедшего «взрыва».

«Предисловные рассказы» имеют, как я уже сказал, только «Бесы» и «Братья Карамазовы». Нет их, например, в «Подростке». Там повествование ведется от лица одного из главных действующих лиц — Аркадия. Он рассказывает только о своей идее, но создать из своей личности завязку, разумеется, не может: автобиография не годится для целей «предисловного рассказа», трудно создать «естественную» загадку из своей собственной биографии. Нет «предисловного рассказа» и в «Преступлении и наказании». По существу этот последний роман — монодрама. В нем нет столкновения личностей в качестве главной основы действия, а есть то же столкновение, но внутри личности. Поэтому нет необходимости выделять «предисловный рассказ» как подготовку к столкновению личностей.

Самая характерная черта «предисловных рассказов» — это их максимальная сжатость. Они должны передавать только самое основное, допуская минимум изобразительности. Поэтому повествователь говорит в них «малыми словами и в поверхностном изложении» (IX, 37).

Биографические сведения часто сообщаются в «предисловных рассказах» путем простых перечислений событий, поступков, действий, иногда сопровождаемых для ясности наречиями «затем» и «потом»: «Юность и молодость его (Мити Карамазова, — Д. Л.) протекли беспорядочно: в гимназии он не доучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил и сравнительно прожил довольно денег» (IX, 17); «затем вывела их (генеральша — Ивана и Алексея Карамазовых, — Д. Л.) в чем были, завернула в плед, посадила в карету и увезла в свой город» (IX, 21); «молодой человек (Митя Карамазов, — Д. Л.) был поражен, заподозрил неправду, обман, почти вышел из себя и как бы потерял ум» (IX, 18).

Отсутствие мотивировки поступков имеет двойную природу. С одной стороны, это отсутствие связано с тем, что «предисловный рассказ» только рассказывает, а не показывает, а с другой стороны, и это самое важное, отсутствие мотивировки поступков действующих лиц создает ту необходимую «загадочность», ради которой, собственно, и создается сам «предисловный рассказ». Биография действующего лица — это ведь еще не самый роман, а только, как я уже сказал, завязка к нему, необходимая для того, чтобы затем вывести действующее лицо «на сцену романа».

Отсутствие бытовых и психологических мотивировок усиливает необычность поведения действующих лиц. Их поступки внезапны, идут иногда вразрез с их же собственными интересами.

Как ни необычны поступки действующих лиц, все же при сопоставлении отдельных «предисловных рассказов» между собой можно заметить повторяющиеся мотивы: постоянные переезды с места на место, пребывание за границей, разрывы с прошлым, семейные конфликты, разрывы супружеских уз, бегство одного из супругов с недостойным его лицом, кутежи, уход «на дно», дуэли и разжалования, всяческие скандалы. После всего этого, когда герой появляется на «сцене» романа, его появление в первый момент как бы не соответствует описанному ранее. Ставрогин корректен, красив, хорошо воспитан и одет. Ничтожный Лембке, напротив, появляется почтенным губернатором. Есть всегда что-то неожиданное в том, каким предстает перед нами действующее лицо «на сцене» сравнительно с тем, каким оно выведено в «предисловном рассказе». Это впечатление неожиданности сохраняется и тогда, когда видимых противоречий между героем в «предисловном рассказе» и «на сцене» нет.

Герой возникает как бы «из затемнения», окруженный слухами о нем, сплетнями, неясными и таинственными обстоятельствами его прошлого. Его образ загадочен и противоречив.

«Предисловные рассказы» отмечают в действующих лицах различные несоответствия в поступках, неожиданные смены настроений и линий поведения, внутреннее беспокойство, странности: «было что-то странное в этом роде» (IX, 21), «напечатал ... одну странную статью» (Ивана Карамазова, IX, 23), «странно было...» (IX, 24), «один очень странный пункт» (IX, 25) и пр. Повествователь как бы не может разобраться в личности действующего лица, сомневается, вступает в спор с предположениями и слухами, а иногда даже со своим воображаемым читателем: «скажут может быть» (IX, 35), «может быть кто из читателей подумает» (IX, 35), «я не спорю» (IX, 25), и т. д.

«Предисловные рассказы» особенно сильно насыщены обычными для Достоевского отрицаниями или ограничениями только что сказанного, различными оговорками и сомнениями. Характерны, например, такие рассуждения повествователя о Федоре Павловиче Карамазове: «Держал он себя не то что благороднее, а как-то нахальнее... Безобразничать с женским полом любил не то что по-прежнему, а даже как бы и отвратительнее... В самое же последнее время он как-то обрюзг, как-то стал терять ровность, самоответственность, впал даже в какое-то легкомыслие, начинал одно и кончал другим, как-то раскидывался и все чаще напивался пьян... Приезд Алеши как бы подействовал на него даже с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике...» (IX, 31). Создаваемая картина чрезвычайно зыбка, неопределенна, пунктирна.

Поражает в этих рассказах и обилие противоречивых черт, подчеркиваемых в героях. Тем самым опять-таки увеличивается

загадочность, таинственность, интригующая неясность обрисовываемых личностей. Высказав что-то утвердительно, рассказчик тотчас же стремится ограничить свое утверждение констатацией противоположного. Отсюда обилие — «но», «однако», «между тем» и пр. Вот как, например, характеризуется Алеша Карамазов: «Но он редко кому любил поверять это воспоминание. В детстве и юности он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюдимости, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не касавшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других. Но людей он любил: он, казалось, всю жизнь жил, совершенно веря в людей, а между тем никто, никогда не считал его ни простачком, ни наивным человеком» (IX, 27).

Заметим, что уже в вышеприведенном примере противительный союз «но» дважды употреблен в одной и той же фразе. И это не единственный случай: «...это был странный тип, довольно часто, однако, встречающийся, именно тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, — но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделявать свои имущественные делишки и только, кажется, одни эти» (IX, 11).

Характерно и другое: рассказ ведется как бы небрежно, как бы торопливо, как бы по памяти, по слухам, по чужим впечатлениям и толкам: «что-то по таким-то и таким-то сделкам, в которые сам тогда-то и тогда-то пожелал вступить, он и права не имеет требовать ничего более, и проч. и проч.» (IX, 18). Повествователь постоянно оговаривает зыбкость и недостоверность передаваемых им фактов, событий и характеристик: «рассказывали», «казалось», «передавали», «утверждают», «слышал лишь то...», «сам не читал, но слышал», «будто» и т. д.

Очень типичны для «предисловных рассказов» каламбур и алогизмы в речи. О Липутине сказано, что он «всю семью держал в страхе божием и взаперти» (VII, 31). О покойной жене Федора Павловича Карамазова Аделаиде Ивановне говорится, что она была «дама горячая, смелая, смуглая» (IX, 14). О Виргинском рассказывается, что он явился «с своей сестрой и с невинными целями» (VII, 35). Каламбуры этого рода нужны для того, чтобы обнаружить неясности и нелогичности в словах и выражениях, продемонстрировать зыбкость самой формы, в которую облекается зыбкое же содержание.

К сказанному следует добавить, что той же цели подчеркнуть противоречивые черты в будущих героях романа служит и портрет их в «предисловном рассказе». Федор Павлович отвратителен, но красавец. Ставрогин красавец, но что-то отталкивающее было в его лице. Наконец, если сам портрет не противоречив, то он несет в себе противоречие с внутренними свойствами персонажа.

Лебядкин ничтожен как личность, но ростом гигант. Это трусливый Голиаф, которого таскал по полу робкий Виргинский.

Нет сомнений, что в «предисловных рассказах» Достоевского сосредоточена квинтэссенция его иррационального стиля и импрессионистической композиции. Все особенности стиля Достоевского здесь выступают отчетливо и даже преувеличенно. Объясняется это тем, что, когда действующие лица уже выведены на сцену, — им предоставлена известная свобода в самовыражении. Достоевский или действующий за него повествователь более или менее самоустраиваются. В «предисловных же рассказах» этого самоустранения повествователя почти нет. Повествователь здесь не столько изображает, сколько рассказывает и интерпретирует. Следовательно, сознательность стилистических приемов и композиции рассказа Достоевского здесь особенно заметна.

Уже после того как была написана эта статья, появилась публикация «Неизданных заметок Анны Ахматовой о Пушкине».<sup>2</sup> Одно место в этих заметках очень хорошо объясняет конструктивное значение «предисловного» рассказа у Достоевского: «Головокружительная краткость, о которой я говорила в начале этой статьи, очень характерна для Пушкина. В 1829 г. («Роман в письмах») он писал: „... Я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы“. Это стремление к краткости очень сильно сказалось и в „Маленьких трагедиях“, в частности в „Каменном Госте“. Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному уменью автора, уместается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы „Бесы“, „Идиот“ и даже „Братья Карамазовы“. Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба. Таков же и „Каменный Гость“ Пушкина: буйная столичная жизнь молодого гранда, его трагический роман с мельничихой, ссылка и продолжение любовных походов в стране, где „небо... точный дым“, вся биография Доны Анны, ее великолепное испанское вдовство, своей суровостью изумляющее даже монаха, и т. д.

И не случайно, конечно, появляются „лавры и лимоны“ „Дядюшкиного сна“ при описании пародийной Испании в самом начале творческого пути Достоевского, а в своей предсмертной (1880) речи о Пушкине Достоевский называет „Каменного Гостя“ как образец и доказательство всемирности Пушкина и как одно из величайших произведений».

---

<sup>2</sup> Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Вопросы литературы, 1970, № 1. Цитируемое далее место на стр. 160—161.

## РАЗВЯЗКА В „БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ“

Проблема сюжета и сюжетного строения чрезвычайно сложна и до сих пор не может считаться разработанной. Именно поэтому нужна предварительная договоренность относительно употребляемых нами понятий. «Под сюжетом, — писал А. Н. Веселовский, — я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы». Мотив, с его точки зрения, представляет собой «простейшую повествовательную единицу».<sup>1</sup> Комплекс таких единиц и есть сюжет.

Особую ценность понятие мотива, ради которой оно и вводилось Веселовским в его сравнительно-исторический анализ, представляла устойчивость, неразложимость этой единицы и ее способность выразиться схематично, в виде формулы: «а+в: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу».<sup>2</sup> Для целей не сравнительного, но конкретного анализа эти обстоятельства значения не имеют. Не входя в запутанную область общей теории сюжета, мы примем самый принцип Веселовского с той поправкой, которая сделана В. Я. Проппом, и теми разъяснениями, которые здесь необходимы. Нас интересует мотив как «повествовательная единица», которая в сочетании с другими такими же единицами дает сюжет, и интересует не в схематическом, а в конкретном своем виде.

Совершенно ясно, что не любая тема в художественном произведении выражает сюжет, хотя любая из них передается комплексом «повествовательных единиц». И точно так же: не каждая из этих единиц является сюжетообразующим мотивом. «Сюжеты варьируются, — писал Веселовский, — в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом».<sup>3</sup> По мысли Веселовского, одни мотивы сюжетны, другие — нет; разные мотивы могут принадлежать разным сюжетам. Далее. Если под сюжетом разумеется тема (см. приведенные выше слова Веселовского), то, по-видимому, мотивы одного сюжета однородны, т. е. принадлежат одной теме, а инородные, «вторгающиеся» в сюжет мотивы — это прежде всего или мотивы иной, не сюжетной темы, или мотивы другой сюжетной темы. Один и тот же мотив, если он принадлежит разным темам, может быть

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Поэтика сюжетов. В кн.: Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 500.

<sup>2</sup> Там же, стр. 495. Анализируя подобные «простейшие» мотивы, В. Я. Пропп приходит к такому выводу: «... вопреки Веселовскому мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического или художественного целого» (В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969, стр. 18). Таким образом, там, где Веселовский видел простейший и цельный элемент сюжета, обнаружилась делящаяся далее сложность.

<sup>3</sup> Там же, стр. 500.



элементом разных сюжетов и играть в них различную роль. Такие мотивы, имеющие не одно значение и стоящие на перепутье разных тематических рядов, наиболее важны в сложной композиции многотемного произведения, где «снуются» уже не только многие мотивы, но многие темы.

Определить значение мотива для той или иной темы далеко не так легко, как это может показаться. Особенность словесного произведения в том и заключается, что значение многих его элементов (и значение мотивов) может выясниться очень часто не тогда, когда они появляются, но лишь ретроспективно.

Под сюжетной темой мы понимаем такую тему, которая организует произведение и выражает действие единое и законченное, обычно развивающееся на протяжении всего рассказа. Такой темой в «Братьях Карамазовых» является тема отцеубийства и ложного обвинения. Как и любая другая, она передается единичными мотивами и группами их в определенной последовательности. Но в отличие от любой другой, она отмечает этими мотивами начало действия (завязку), ход (ходы) действия, затем конец его.

Начало действия, знаменующее собой сдвиг в исходной ситуации, сопряжено с возбуждением целенаправленного внимания и интереса со стороны читателя: что же вышло из этого, чем кончилось? Такой сдвиг в «Братьях Карамазовых» выражают следующие мотивы (назовем важнейшие): приезд Мити; возникшее в нем подозрение об обмане со стороны отца по имущественному разделу;<sup>4</sup> встреча Федора Павловича и Мити в монастыре, которая вместо намечавшегося примирения вернула и усугубила раздор, обнаружив новый повод для него — соперничество из-за Грушеньки. Эти мотивы составляют завязку и дают толчок действию.

Конец действия удовлетворяет вызванный начальным сдвигом интерес и, как правило, означает развязку: вышло то-то и то-то, кончилось тем-то и тем-то. Так обычно и бывает при прямой последовательности мотивов, целиком соответствующей логике событий: «катастрофа» или примирение (в том или ином виде) Федора Павловича и его старшего сына могли бы это выразить. Но в данном случае дело обстоит не совсем так: последовательность мотивов действия не целиком соответствует логике событий. Важнейший мотив («трагическая кончина» Федора Павловича) идет в первой же фразе романа, еще до мотивов завязки (9; 11).<sup>5</sup> Возможность примирения отца и сына кажется читателю

---

<sup>4</sup> Насколько это подозрение справедливо, для хода действия значения не имеет.

<sup>5</sup> Все ссылки на роман «Братья Карамазовы» даются по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, тт. 9, 10, М., 1958. Первая цифра — том, вторая — страница.

исключенной (особенно после встречи в монастыре, с целью примирения и предпринятой), а катастрофический исход этой распри — абсолютно неизбежным.

Благодаря тому что трагический результат обозначен с самого начала, внимание читателя направляется в другое русло. Читателя волнует не столько исход действия (он представляется известным), сколько его движущие силы; не последнее звено, замыкающее действие, но основные составные части этого действия, его элементы. Дело не меняется от того, что впоследствии читатель все более и более склоняется к мысли о невинности Мити, только интерес читателя к важнейшим составным частям действия конкретизируется: кто убил (а отсюда — почему убил и как это случилось)? Восстановление состава принадлежащих действию частей, тех элементов, без которых невозможно его целостность и законченность, есть в данном случае развязка. Такой развязкой являются признания Смердякова Ивану в последнее их свидание. Второй элемент развязки (обвинение Мити в отцеубийстве), как и то, что его готовило, мы здесь опустим.

То обстоятельство, что непосредственным убийцей неожиданно оказывается Смердяков и что убивает он не столько из корысти, сколько по идейным соображениям, по теории «всё дозволено» (10; 156), окончательно утверждает преимущественное значение идейной стороны дела по сравнению со стороной сугубо эмпирической. Такая развязка регрессивна. Она заставляет читателя вернуться к прочитанному и если не решительно переосмыслить его, то припомнить и выделить те звенья рассказа, которые связаны с этим идейным планом.

Возврат читателя к уже прочитанному, диктуемый развязкой, представляет собой обратный ход по отношению к тому, который читателем уже проделан. Если бы нужно было выразить все это более наглядно, следовало бы нарисовать приблизительно такую картину: в начале пути, имеющем конец, нам представляется две возможности до этого конца добраться, из которых одна освещена более ярко, и мы за нею следуем вплоть до конечного пункта развязки (прямой ход: Митя—Федор Павлович). И только здесь, в конце, мы видим, что была другая дорога, более верная, которая шла рядом с нашей, иногда с ней перекрещиваясь, но которая была освещена приглушенным, неясным светом и только теперь вполне обнаружилась (обратный ход: Иван, Смердяков — Федор Павлович).

Возврат к прочитанному и осмысление или переосмысление его возможны только благодаря ассоциациям, ассоциациям разного вида: по сходству, смежности и контрасту. Особенность именно этих ассоциаций заключается в том, что здесь они не произвольны, а как бы вынуждены: они требуются характером ретроспективной развязки. Именно это нас и интересует. Не будем восстанавливать всю цепь этих ассоциаций, отметим важнейшее.

Сразу же скажем, что возвратный путь читателя в данном случае чрезвычайно облегчен, ибо идеи, побудившие Смердякова к преступлению, и идеи, с ними связанные, настойчиво повторялись по ходу повествования. Они были введены в роман как убеждение Ивана (сцена в монастыре) и даны в виде альтернативы: если есть бог и бессмертие, есть и добродетель; нет бессмертия — нет добродетели и, значит, все дозволено. Тогда же, в сцене в монастыре, после которой и начинается неудержимое движение к «катастрофе», Митя «некстати» повторяет мысль Ивана: «Позвольте, — неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович, — чтобы не ослышаться: „Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника“! Так или не так?

— Точно так, — сказал отец Паисий.

— Запомню.

Произнеся это, Дмитрий Федорович так же внезапно умолк, как внезапно влетел в разговор. Все посмотрели на него с любопытством» (9; 91).

Как выясняется в дальнейшем, мысль Ивана «запоминает» не Митя, а Смердяков, и именно это обстоятельство следует считать истинным толчком к происшедшей трагедии. Оно могло бы вовсе отменить значение указанной выше завязки, но здесь только отодвигает это значение на второй план: ведь если бы Митя не побежал в испуге к отцу (вершина действия), «ничего бы и не было-с», Смердяков не решился бы на убийство (10; 148).

Важно, однако, что в свое время именно Митя «влетел в разговор» и «некстати» повторил мысль Ивана, потому что тогда, когда он это делает, только он и никто другой представляется читателю будущим убийцей. Таким образом, вполне отвлеченные, казалось бы, идеи, не имеющие никакого отношения к действию, на самом деле и тогда уже с ним сопрягались.

«Ну... ну, тебе значит сам черт помогал! — воскликнул... Иван Федорович», выслушав Смердякова, на деле применившего его теорию безбрежного эгоизма (10; 155). «О, это черт сделал, черт отца убил...», — воскликнул в свое время и Митя (9, 593). Ясно, что усвоенная Смердяковым теория Ивана есть только зло (чертовщина) и ничего больше. «Это почти сумасшествие. В это самолюбие воплотился черт и залез во все поколение, именно черт», — сказал Алеша Коле Красоткину (до объяснения Ивана со Смердяковым) и сказал это «вовсе не усмехнувшись, как подумал было глядевший в упор на него Коля» (10; 63). В теории Ивана — Смердякова самолюбие, эгоизм уже не есть, как видит читатель, черта характера (среди других черт), а есть идейная позиция, пагубная и для того, кто ее разделяет, и для тех, с кем он соприкасается, позиция, ведущая в конце концов к «катастрофе», к прекращению жизни, к смерти.

По ассоциациям контраста, выслушивая, как и Иван, признания Смердякова, читатель не может не припомнить и противостоящую развязке кульминационную сцену романа. Смердяков с помощью дьявола пошел и убил, но «бог... сторожил» Митю и уберег его от преступления (9; 490) «в ту минуту», когда «слезы ли чьи», мать ли Мити умолила об этом (9; 586). Это вынужденное ассоциациями сопоставление лишней раз подчеркивает центральную в романе антитезу идей. Поскольку это сопоставление есть сопоставление неподобного, оно в данной ситуации (как, впрочем, часто) служит обличению.

Мысль о том, что все свободны думать и поступать так или иначе, что все свободны в выборе, но, однажды выбрав, люди оказываются связанными дьявольским или божьим законом зла или добра, смерти или жизни, а также мысль, что ни один (ни живой, ни мертвый: «слезы ли чьи, мать ли моя»...) не отделен от другого, ясно усматривается за всем тем, о чем только что говорилось. Приглушенно звучащая за словами Великого инквизитора и более сильно в устах старца, эта мысль возвращается читателю в конце повествования как нечто вполне доказанное и не терпящее отмены. И в ней, этой мысли, основа глубокого оптимизма романа и его не менее глубокой грусти.

Возможность иного исхода, иного результата, чем тот, который предложен здесь, возможность, подчеркнутая кульминацией действия, заставляет рассматривать роман не как повествование о том, что было, и что, следовательно, вообще бывает и должно быть, а как повествование о том, что было в таких-то и таких-то условиях, по таким-то и таким-то причинам и что, вообще говоря, не должно, а может или не может быть. Может быть и будет так, если останутся те же условия и те же причины; не может быть, если они изменятся по свободной воле людей. Таким образом, настоящее и прошедшее время в романе связывается с грядущим, рассказ о том, что есть и было, с тем, что возможно, т. е. он является одновременно и анализом прошлого и настоящего, и проекцией будущего. Благодаря этому, он становится предупреждением, назиданием, призывом, и в любом случае — пророчеством. «В настоящее время, — писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 г., — когда все будущее так загадочно, позволительно иногда даже верить в пророчества».<sup>6</sup> И его последний роман исполнен таких пророчеств.

Утверждая свободную волю людей, Достоевский решительно отвергает противостоящую этой мысли теорию «обстоятельств», теорию «среды». Опровержение теории «среды» (как понимал ее автор) — одно из важнейших положений романа. Это тот «общий толк», который стоит за логикой сюжета в целом. Митя и

<sup>6</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв. Т. 11. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. Ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М.—Л., 1929, стр. 60.

только Митя должен был убить отца. И мотивы сюжета связываются так, чтобы читатель не только подумал об этом, но чтобы он в это вполне поверил. Отсюда — указание в самом начале на распрю отца и сына, отсюда — дальнейшее все большее и большее усложнение ее вплоть до «обстоятельств», при которых трагический исход представляется абсолютно неизбежным (кульминация). Но Митя не убил (развязка), и читатель должен убедиться в том, что ошибался. Он должен, следовательно, убедиться и в том, что логика его предположений, его понятий о том, как есть и бывает в жизни (иначе говоря, его представление о ней), было ложным.

Разумеется, читатель верил в неотвратимость трагедии и Митино в ней вины не без авторских усилий. Автор сознательно ведет читателя по ложному следу до тех пор, пока читатель не поймет, что этот след ложный, а вместе с тем и то, что нет таких «обстоятельств», по воле которых события разрешались бы только так и никак иначе, а в данном случае — действительно роковым исходом. Таким образом, «ложный» ход сюжета, поначалу вводящий читателя в заблуждение, в этой художественной системе соответствует указанию на ложь той логики, которой руководствовался читатель, предполагая в Мите виновника трагедии, предполагая также, что сама эта трагедия вполне неотвратима. Такое опровержение теории «обстоятельств», обнаруживающееся в развитии сюжета, свидетельствует о чрезвычайно важном значении, которое придавал ей автор. Ясно, что он имел в виду читателя, готового следовать этой теории или даже целиком согласного с нею, иначе говоря, он имел в виду не своего единомышленника, а противника и стремился переубедить его на протяжении всего романа. Poleмика с господствующим мнением относительно смысла жизненных явлений, их причин, их связи лежит в основании произведения, и публицистические цели обнаруживаются в самом центре художественной конструкции — ее сюжете.

Ориентация на читателя, придерживающегося иных, чем у автора, воззрений, в значительной степени объясняет ту неторопливую осторожность, с которой автор вводит в поле зрения читателя и доказывает ему свои наиболее смелые идеи. Задача автора в данном случае заключается не столько в прямом утверждении той или иной мысли, сколько в создании таких условий, при которых она не может не прийти в голову читателя, т. е. задача заключается очень часто в создании нужных (целенаправленных) ассоциаций. Думается, что слова Достоевского о тонкости и ювелирности своей работы, сказанные им во время писания романа, прежде всего к решению этой задачи и относились.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, IV, 1878—1881. Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М., 1959, стр. 98, 103.

Противопоставляя теории «среды» свою концепцию мира, автор «Братьев Карамазовых» говорит (а если учесть устремленность всего повествования в будущее, — и пророчествует) о возможности чуда, потому что не логика обстоятельств, а особая логика преображения заблудшей Митиной души уберегла его от тяжелого преступления. Уберегла потому, что «бог... сторожил» Митю «в ту минуту».

Таинственное присутствие «миров иных» в частных делах людей (на этот раз в виде божьего милосердия и благодати) и, если идти от следствия к причине, — существование божье — должна утверждать, по мысли автора, кульминационная сцена романа. Должна утверждать и глубокое, как бы исконное благородство человека при всех его заблуждениях и пороках; и связь этого благородства с благими силами «миров иных»; и, наконец, еще раз — свободную волю людей, потому что бог не вел, не руководил, но только «сторожил» Митю «в ту минуту». Самая высокая точка в развитии действия соединена, таким образом, с важнейшей для автора мыслью. Осторожность ее высказывания свидетельствует о том, что автор предпочел скорее не договорить здесь эту мысль, оставив читателю возможность самому ее додумать, чем сказать до конца и вызвать чужое возражение. В дальнейшем повествовании автор более решительно к этой мысли вернется, но уже путем не прямого, как в кульминации, а косвенного доказательства ее — через опровержение мысли противоположной (демонстрация гибельности и несостоятельности неверия в трагедии Федора Павловича, в самоубийстве Смердякова, в вынужденных показаниях Ивана).

Читатель не может не заметить, однако, что чудо, о котором как о бывшем говорит и в то же время как о будущем пророчествует роман, не есть в этой художественной системе ни нечто случайное, ни нечто совершенно неизбежное. Благородное возрождение человеческой души, способное удержать ее на краю преступления и «катастрофы», возможно, по мысли Достоевского, лишь при условии веры. Именно этот ответ подсказывает автор на непрерывный вопрос читателя, почему бог «сторожил» Митю и как бы вовсе забыл «стеречь» Федора Павловича и Смердякова (напомним, кстати, слова Ивана, пересказывающего Алеше «Хождение богородицы по мукам», об «одном презанимательном разряде грешников, которых „забывает бог“, — выражение, как говорит Иван, «чрезвычайной глубины и силы» — 9; 310). Благая сила «миров иных», сказавшаяся в происшедшем чуде, действует благодаря вере и горячей молитве Мити. «... я тебя посылаю к отцу и знаю, что говорю, — объяснял в свое время он Алеше: — я чуду верю.

— Чуду?

— Чуду промысла божьего. Богу известно мое сердце, он видит все мое несчастье. Он всю эту картину видит. Неужели

он попустит совершиться ужасу? Алеша, я чуду верю, иди!» (9: 155).

Итак, по мысли автора, необходима вера для того, чтобы явилось «чудо промысла божьего» и не пролилась преступная отцеубийственная кровь и, если учесть дальнейшее, не пострадал бы незаслуженно тяжко брат. Неверие же оборачивается «катастрофой». Именно эту мысль прежде всего и стремятся подчеркнуть ассоциации, вызываемые характером ретроспективной развязки.

В этой ситуации история частного случая — отцеубийства — приобретает широчайшее и вневременное значение, потому что прозрачная аналогия, основанная на слове «отец», здесь разумеется сама собой. Она еще раз подчеркнута впоследствии свидетельскими показаниями доктора Герценштубе. Свообразная формула сострадания и любви и благодарного ответа на нее — «Gott der Vater. — Gott der Sohn. — Gott der heilige Geist» (10; 211). — не напрасно варьируется в этих показаниях. Ясно, что автор хотел задержать на ней внимание читателя, напоминая ему, если он еще об этом сам не догадался, что бог, о котором Митя помнил всю жизнь и от которого отрекся Смердяков, есть прежде всего Gott der Vater, бог — отец. Поэтому не только в этом частном случае, положенном в основу романа, но и в любом другом, в любом времени и на любом пространстве, аналогичное преступление (отцеубийство) не может не быть одновременно и преступлением перед богом. И точно так же: преступление перед богом, отказ от него равносильны отцеубийству.<sup>8</sup> Это обстоятельство среди прочих возводит повествование из плана конкретного, ограниченного временными и пространственными рамками, в план общий, уже не имеющий таких ограничений. А потому причинно-следственные связи между частными явлениями и смысл этих частных явлений, утверждаемые художественной системой романа, приобретают универсальное значение. История конкретной «катастрофы», на которой строится сюжет, становится вместе с тем и историей «катастрофы» идейной. А весь роман становится в такой же степени анализом конкретных причин и обстоятельств конкретной трагедии, происшедшей в одном из провинциальных, глухих городков России, в какой он становится демонстрацией общих следствий, вытекающих из общей мысли.

Двойное значение сюжетной темы (план конкретный и план общий) заставляет по-новому осмыслить ее структуру. Благодаря этому двойному плану, многие мотивы, казавшиеся поначалу далекими от сюжетной темы, сделались ей близки. Это мотивы,

---

<sup>8</sup> К этой мысли, правда, с других позиций и на другом основании, в свое время подошел В. А. Комарович: Komarowitsch. «Die Brüder Karamazoff» in: F. M. Dostojewski, Die Urgestalt der Brüder Karamazoff, München, [1928].

которые выражают отвлеченные идеи, начиная с мысли, имеющей в романе характер аксиомы: если есть бог и бессмертие, есть и добродетель; нет бессмертия — нет добродетели, и значит — все дозволено. По отношению к этой аксиоме все остальное в сюжетной теме является или детализацией и развитием исходной мысли, или доказательством на примерах. То, что для конкретного плана в лучшем случае является мотивировкой, для общего плана имеет значение тезиса, который подтверждается или опровергается примерами, включающими вымысел или вымыслом созданные. Элементы сюжетной темы тоже, таким образом, здесь переосмысливаются.

С точки зрения конкретного плана идейная основа поступков, событий, составляющих действие, имеет значение второстепенное, так как при тех же событиях и поступках возможна иная их мотивировка (напомним, что и здесь, например, Смердяков убивает, во-первых, потому, что «все дозволено», но, во-вторых, просто из корысти). Для конкретного плана темы прежде всего важны события и поступки. Но с точки зрения общего плана они важны гораздо меньше, чем их идейная основа. Будучи только аргументацией по отношению к идейному ряду мотивов, в другом контексте эти события и поступки могли бы уступить место другим событиям и другим поступкам.

Заключая, скажем, что благодаря двойному значению элементов сюжетной темы, роман является в такой же степени детективом (конкретный план), в какой и притчей (план общий). Это двойное значение элементов тем более здесь важно, что оно оказывается возможным не только на пересечении различных тематических рядов, но и в пределах одной и той же темы, если эта тема, как в данном случае, имеет двойную природу.

**В. А. Туниманов**

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В „ГОСПОДИНЕ ПРОХАРЧИНЕ“ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

«Господин Прохарчин» — третья подряд чиновничья повесть Достоевского, создававшаяся одновременно еще с двумя и тоже чиновничьими, оставшимися ненаписанными — «Сбритыми бакенбардами» и «Повестью об уничтоженных канцеляриях». Идея последней, правда, глухо отразилась в «Господине Прохарчине» в рассказе Зимовейника о том, как «упразднили его» и «уничтожилась сама канцелярия, получив изменение», оказавшее воздействие на бунт Семена Ивановича, усомнившегося в прочности существования и канцелярий и всего порядка вещей: «Она нужна,



слышь ты; и сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна».<sup>1</sup>

Повестью сам Достоевский доволен не был. Во-первых, потому что ее страшно исковеркала цензура, придравшаяся даже к невинному слову «чиновник»; это обстоятельство так расстроило писателя, что он отрекся от своего произведения в письме к брату: «Все живое исчезло. Остался только скелет того, что я читал тебе. Отступаюсь от своей повести».<sup>2</sup> Во-вторых, потому что повесть писалась трудно, без вдохновения, не так, как «Хозяйка»: «Я пишу мою „Хозяйку“. Уже выходит лучше „Бедных людей“». Это в том же роде. Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души. Не так, как в „Прохарчине“, которым я страдал всё лето».<sup>3</sup> Достоевский ошибся: «Хозяйка» оказалась повестью совсем в другом роде и вышла явно не «лучше» не только «Бедных людей», но и «Двойника» с «Господином Прохарчиным».

Современная писателю критика встретила повесть «Господин Прохарчин» весьма прохладно. Белинский не без раздражения писал: «В ней сверкают искры таланта, но в такой густой темноте, что их свет ничего не дает рассмотреть читателю...».<sup>4</sup> Критик упрекал Достоевского в манерничанье, вычурности, умничанье, поучал молодого и талантливое, но свернувшего с прямой дороги на окольную тропинку писателя: «В искусстве ничего не должно быть темного и непонятного; его произведения тем и выше так называемых „истинных происшествий“, что поэт освещает пламенником фантазии все сердечные изгибы своих героев, все тайные причины их действий, снимает с рассказываемого им события все случайное, представляя нашим глазам одно необходимое, как неизбежный результат достаточной причины».<sup>5</sup> Неудовлетворен был Белинский и слогом повести, намекая на зависимость стиля Достоевского от Гоголя, он советовал писателю поучиться у творца «Шинели» и «Мертвых душ» чувству меры: «Мы не говорим уже о замашке автора часто повторять какое-нибудь особенно удавшееся ему выражение (как, например, «Прохарчин мудрец») и тем ослаблять силу его впечатления; это недостаток второстепенный и, главное, поправимый. Заметим мимоходом, что у Гоголя нет таких повторений. Конечно, мы не вправе требовать от произведений г. Достоевского совершенства произведений Гоголя; но тем не менее думаем, что большому таланту весьма полезно пользоваться примером еще большего».<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. 1, М., 1956, стр. 400, 411—412.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, М.—Л., 1928, т. 1, стр. 95.

<sup>3</sup> Там же, стр. 108.

<sup>4</sup> Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956, стр. 33.

<sup>5</sup> Там же, стр. 33.

<sup>6</sup> Там же, стр. 33—34.

Ранее, в более мягкой форме, упрекал Белинский Достоевского в повторениях, словесных излишествах и неясности сюжета, разбирая «Двойник». Критика тогда почти единодушно говорила о большой зависимости «Двойника» от Гоголя и, завороженная действительно разительными «частными» совпадениями, проглядела новое, глубину и оригинальность идеи «Двойника», о которой Достоевский в 1877 г. писал: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светла, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно».<sup>7</sup> В 40-е годы Достоевский так резко не думал о форме «Двойника», хотя все-таки и выражал некоторое неудовольствие в минуты самоуничтожения; большое влияние тогда на не сформировавшийся еще талант писателя имела и литературная критика.

«Господин Прохарчин» явился прямым продолжением идеологических, эстетических и стилистических исканий молодого Достоевского, особенно выразившихся в «Двойнике». Заботами о форме полны письма Достоевского периода работы над «Прохарчиным»; так, сообщая о замысле двух новых произведений, он пишет, что повести будут «обе с потрясающим трагическим интересом и — уже, отвечаю — сжатые донельзя».<sup>8</sup>

От многословного, тягучего стиля «Двойника» «Господин Прохарчин» выгодно отличается сжатостью, порой даже беглостью рассказа. Резко уменьшилось и влияние Гоголя, ощутимое лишь в некоторых стилистических и сюжетных «заимствованиях»: рассказ Зимовейкина о том, как он пострадал за правду, напоминает туманные речи Чичикова, в речь Прохарчина проникает мотив из «Носа», Марк Иванович нелепейшим образом доказывает Семену Ивановичу, что он не Наполеон.<sup>9</sup> И в самом широком смысле: Прохарчин — Плюшкин; но здесь Плюшкин отнюдь не одинок и даже не в первую очередь должен быть назван наряду с Гарпагоном, Скупым рыцарем, Гранде и Германном, одержимым, как и герой Достоевского, неподвижной идеей.<sup>10</sup> Вообще «пушкинское» явно преобладает над «гоголевским» в «Господине Прохарчине»; так, в картине пожара чувствуются стихийно-бунтарские и пугачевские мотивы «Дубровского» и «Капитанской дочки». Отметим

---

<sup>7</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. XII. Дневник писателя. М.—Л., 1929, стр. 297—298.

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 89.

<sup>9</sup> От Гоголя («Шинель») в повести и мотив преемника героя: «маленький человек Кантарев, отличавшийся воробьиным носом, к вечеру съехал с квартиры, весьма тщательно заклеив все свои сундуки, узелки и холодно объясняя любопытствующим, что время тяжелое, а что приходится здесь не по карману платить» (1, 420). Объединяет Прохарчина и Кантарева и общая «воробьиная» внешность.

<sup>10</sup> Реминисценцией из «Пиковой дамы» выглядит двусмысленное поведение Прохарчина-покойника: «Правый глазок его был как-то плутовски прищурен: казалось, Семен Иванович хотел что-то сказать...» (1, 422).

также, что конфликтная ситуация «злые насмешники и Прохарчин» близка к аналогичной ситуации в «Отце Горио», где козлом отпущения и мишенью жестоких шуток пансионеров дома Вокэ является папаша Горио.

\* \* \*

У Макара Девушкина по мере продвижения переписки «слог формировался». И весьма успешно — уже неоднократно писалось об изысканности стиля Девушкина. Слог Голядкина — риторически-патетический, возвышенный, торжественный, обнаруживающий различные литературные влияния, но отмеченный и печатью безумия, патологии: хаотичный, разорванный синтаксис, марионеточность.<sup>11</sup> Прохарчин косноязычен и по причине своей крайней заботности, и потому, что слишком долго жил в уединении, молчал. Это речь человека, у которого неожиданно пробудилось сознание, речь человека, вдруг заговорившего. Поводом для запоздалого пробуждения от чуть ли не двадцатипятилетнего молчания послужил страх, недоверие к новому беспокойному окружению: Прохарчин заговорил для того, чтобы рассеять свои опасения и внушить квартирантам мысли, способные отвлечь их внимание от предметов щекотливых и горячих и к которым он якобы не имеет никакого отношения.

Повествователь-биограф обращает внимание на странные особенности слога внезапно обнаружившего дар речи героя: «Семен Иванович был простой человек и всем решительно говорил ты». Косноязычная речь Семена Ивановича малодоступна для понимания, бессвязна, засорена частыми фамильярными обращениями и повторениями. Рассказчик вместе с жильцами-насмешниками принимает деятельное участие в расшифровывании сказанного Прохарчиным, в словах которого, сыпавшихся «без всякого смысла», с трудом можно было что-то распознать и разобрать. Речь Прохарчина характеризует замедленность протекания процессов, прерывистость, сбивчатость, прихотливая ассоциативность и какая-то нескончаемость. Это и подчеркивает, пересказывая речи героя, его добросовестный биограф, пытающийся хоть в какой-то порядок привести словесный бред Прохарчина: «И так долго и пространно говорил Семен Иванович о бедном человеке, о рублях и золотке, и повторял одно и то же для сильнейшего внушения слушателям, что, наконец, сбился совсем, замолчал и только три дня спустя, когда уже никто и не думал его задирать и все об нем позабыли, прибавил в заключение что-то вроде того, что когда Зиновий Прокофьевич вступит в гусары, так отрубят ему, дерзкому человеку, ногу в войне и наденут вместо ноги деревяшку...» (1, 395).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> «Голядкинская „звуко-речь“ — аккомпанемент движений марионетки». — В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 279.

<sup>12</sup> Речь героя поставлена в прямую связь с убожеством и тупостью его сознания, с заторможенностью мыслительных процессов; мысли туго и тя-

Рассказчик предпринимает и детальное исследование речи Прохарчина, анатомирует ее: «...Семен Иванович говорил и поступал, вероятно от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде, и кроме того, когда, например, случалось ему вести долгую фразу, то, по мере углубления в нее, каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову, другое слово, тотчас при рождении, по третьему, третье по четвертому и т. д., так что набивался полон рот, начиналась перхота, и набивные слова принимались, наконец, вылетать в самом живописном беспорядке» (1, 408).

Набивные слова — предмет своеобразной «игры» в повести, стилистических упражнений в манере Прохарчина для «сочувствователей» и самого рассказчика. Имитирует речь Семена Ивановича первый насмешник Зиновий Прокофьевич: «— Семен Иванович, такой вы, сякой, прошедший вы, простой человек, шутки тут, что ли, с вами шутят теперь про вашу золовку или экзамен с танцами?» (1, 409). Прием пародии — стилизации, в основе которого лежит установка на стилистический эксперимент, прямо обнажается: «— Нет, брат, — протяжно отвечал Зимовейкин, сохраняя все присутствие духа, — нехорошо ты, брат-мудрец, Прохарчин, прохарчинский ты человек! — продолжал Зимовейкин, немного пародируя Семена Ивановича...» (1, 410). Языком Прохарчина начинает говорить и его обиженный оппонент Марк Иванович: «— Каблук, пусть каблук, — кричал Марк Иванович, не вслушавшись, — каблуковый я человек, пожалуй» (1, 411). Марк Иванович — носитель иного, торжественного и высокого слога: стихия Прохарчина — косноязычие; стихия Марка Ивановича — красноречие, витиеватость, выпренность: «...Марк Иванович, будучи умным человеком, принял формально защиту Семена Ивановича и объявил довольно удачно и в прекрасном, цветистом слоге, что Прохарчин человек пожилой и солидный и уже давным-давно оставил за собой свою пору элегий» (1, 392). Столкновение этих двух полярных стилистических тенденций и составляет одну из существеннейших особенностей повествования в «Господине Прохарчине».

Слог рассказчика-биографа вбирает и цветистые обороты Марка Ивановича<sup>13</sup> и набивные слова Прохарчина, заражаясь его красноречием и склонностью к повторениям и разжевыванию. Упражнением в стиле Прохарчина (сочиненное биографом обращение покойника) завершается повесть: «Что, дескать, ты? перестань, слышь ты, баба ты глупая! не хнычь! ты, мать, проспись, слышь ты!» (1, 422).

---

жело ворочаются в его мозгу, а сцепление их протекает и того медленнее: постепенно и с трудом выдавливаемые слова образуют растянутую во времени странную цепь ассоциаций, слабо и примитивно скрепленных (1, 397).

<sup>13</sup> Прохарчин «никогда не восходил выше» обеда в двадцать пять копеек медью; «золовка была в некотором смысле миф, то есть произведение недостаточности воображения Семена Ивановича» (1, 392, 420).

Повествователь пародирует стиль Марка Ивановича. Пародия — полемика многократно чувствуется в повести; обращена она против высокого слога, противоположного отстаиваемому биографом деловому, «реальному» стилю. Рассказчик иронически извиняется перед любителем благородного слога за невольное, к сожалению, вводимые им низкие подробности: «Здесь биограф сознается, что он ни за что бы не решился говорить о таких нестоящих, низких и даже щекотливых, скажем более, даже обидных для иного любителя благородного слога, подробностях, если б во всех этих подробностях не заключалась одна особенность. . .» (1, 393). Литературный характер полемики становится очевидным в финале повести, где высмеивается и отбрасывается возможное изображение случая с Прохарчиным в сентиментально-торжественном роде: «Весь этот внезапно остывший угол можно было бы весьма удобно сравнить поэту с разоренным гнездом „домовитой“ ласточки: все разбито и истерзано бурей, убиты птенчики с матерью, и развеяна кругом их теплая постелька из пуха, перышек, хлопок. . . Впрочем, Семен Иванович смотрел скорее как старый самолюбец и вор — воробей» (1, 421).

Заслуживает внимания и язык хозяйки Устиньи Федоровны, с его фольклорно-просторечной основой, особенно заметной в притчаниях по усопшему Семену Ивановичу: «— Ох, уж ты мне млад-млад! — продолжала хозяйка, — да что ломбард! приноси-ка он мне свою горсточку да скажи мне: возьми, млад Устиньюшка, вот тебе благостыня, а держи ты младого меня на своих харчах, поколе мать сыра земля меня носит, — то вот тебе образ, кормила б его, поила б его, ходила б за ним» (1, 421). Речь Устиньи Федоровны обещает близящийся перелом в творчестве Достоевского, отход от чиновничьей темы к другим; «Хозяйка», очередное произведение Достоевского, будет уже в ином роде.<sup>14</sup>

\* \* \*

В «Двойнике» произошло почти полное слияние стиля Голядкина и стиля повествователя. В. В. Виноградов писал, отталкиваясь от слов Белинского, что «петербургская поэма, по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его „двойника“», т. е. „человека с его языком и понятием“. В применении этого новаторского приема по отношению к конструкции

---

<sup>14</sup> В стиле повествователя наличествует тенденция преодоления канцелярской лексики; появляются интонации и слова, в чем-то близкие разговорной манере хозяйки: «Но всего внятнее явилась ему та бедная грешная баба, о которой он уже не раз грезил во время болезни своей, — представилась так, как была тогда — в лаптишках, с костью, с плетеной котомкой за спиной и в рубище» (1, 405). В позднем творчестве Достоевского к языку Устиньи Федоровны восходит речь Макара Долгорукого и Марьи Лебядкиной. Хромоножка подхватит и мельком прозвучавший в «Господине Прохарчине» мотив матери сырой земли.

«образа автора» и крылась причина неуспеха «Двойника».<sup>15</sup> В «Господине Прохарчине» проведено, хотя и непоследовательно, разграничение стиля героя (вернее, героев) от стиля рассказчика, который здесь в гораздо большей мере является посторонним наблюдателем. Резче обозначена в повести и линия, отделяющая бред героя от яви. Более того, в «Господине Прохарчине» речь Семена Ивановича отделена от его горячечных видений; бред героя излагает биограф, устранив сбивчивость стиля безумца, свойственные ему набивные слова.

Выдвигается рассказчиком и такая немаловажная особенность стиля повести, как «эмблемность»: «Разбитые ширмы лежали по-прежнему и, обнажая уединение Семена Ивановича, словно были эмблемы того, что смерть срывает завесу со всех наших тайн, интриг, проволочек» (1, 421). Потухшая свеча — эмблема смерти героя. И, наконец, главная эмблема повести — это пожар: эмблема стихии, бунта, вольнодумства. Впечатления от виденного им пожара в Кривом переулке произвели решительный переворот в сознании Прохарчина, впервые он ощутил беззащитность людскую перед силой случая, почувствовал ужас и привораживающую силу стихии. И так же как стихийно вспыхнул дом, возникает косноязычный бунт героя: «Ты пойми, ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный, сгрубил; пряжку тебе, и пошел вольнодумец!..» (1, 413). Герой не выдержал бунта — сгорел. Огонь завладел сначала головой, а потом и всем существом Прохарчина: почти на буквальном значении слова «сгорел» настаивает повествователь, вводя «жесткие» подробности: «... Семен Иванович, зная учтивость, сначала уступил немножко места, скатившись на бочок, спиною к искателям; потом, при втором толчке, поместился ничком, наконец еще уступил, и так как недоставало последней боковой доски в кровати, то совсем неожиданно бултыхнулся вниз головою, оставив на вид только две костлявые, худые, синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева» (1, 418—419).<sup>16</sup>

О жестокости стиля повести писали И. Анненский и К. Истомин. Насмешку и над живым и над умершим героем обнаруживает Истомин со стороны автора, который «как будто тонет в этой коллективной психологии и весь проникается настроением толпы», «как-то стихийно заражается языком и настроением своих героев».<sup>17</sup> Но никакого стихийного заражения в повести нет; все подчинено сознательно выбранным Достоевским художественным приемам. Не происходит и растворения рассказчика в групповой

<sup>15</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма, стр. 267.

<sup>16</sup> Курсив мой, — В. Т.

<sup>17</sup> К. К. Истомин. Из жизни и творчества Достоевского в молодости (введение в изучение Достоевского). В сб.: Творческий путь Достоевского. Под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924, стр. 29—30.

психологии жильцов; рассказчик, тонко используя иронию и пародию, беспощадно высмеивает не только Прохарчина, но и его окружение, и «случайных» гостей, которых привел напавший на свой «дар и талант» Океанов, и самого Демида Васильевича, канцелярского столпа.

Повествователь действительно бесстрастно констатирует жестокие шутки жильцов. Регистрирует движения героя при жизни и после смерти, как бы стирая черту, разделяющую эти явления. Маска «сочувствателя» надевается биографом лишь на миг и в согласии с проявлением жалости к обезумевшему герою жильцов-насмешников. Но этот миг быстро и бесследно проходит, и повествователь, как и «господин строгой, но благородной наружности», гримасничает над покойником, смеется и над наивностью добросердечного Зиновия Прокофьевича. Прохарчин и после смерти совершает какие-то автоматические движения: «уже второй раз в это утро наведывался под свою кровать». На покойника падает свет раскрытой тайны, отчего он выглядит значительно и умнее, чем при жизни: «В лице его появилась какая-то глубокая дума, а губы были стиснуты с таким значительным видом, которого никак нельзя было подозревать при жизни принадлежностью Семена Ивановича. Он как будто бы поумнел» (1, 421).

То, что Истмину казалось почти вызовом гуманизму «Бедных людей», особый художественный прием, о котором, кстати, прозрачно сказано в повести: «Подобно тому укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист-шарманщик своего пульчинеля, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и, наконец, оканчивающего существование свое до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чертом, с арапами, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее капитаном-исправником» (1, 406).

В руках повествователя и сосредоточены все нити, поочередно дергая которые, он разыгрывает действие, производя ошеломляющие метаморфозы, превращая в марионетку живого героя и оживляя «мертвеца», организуя фантастический бег множества людей, побрякивающих «возмездиями в задних карманах своих кургуzych фрачишек» (1, 404). В фельетоне 1861 г. «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Достоевский рассказал о той поэтической атмосфере, в которой создавались его первые повести: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и все захо-

тал!». <sup>18</sup> Рассказчик в «Господине Прохарчине» двулик: он и биограф Семена Ивановича, бытописатель нравов петербургского дна, «заражающийся» стилем и настроением своих героев. И некто, дирижирующий балаганным представлением, первую роль в котором исполняет куколка Прохарчин — вполне прозаический титулярный советник и в то же время совершенно фантастический. <sup>19</sup> Это лик гримасничающего и хохочущего над собственным представлением артиста-шарманщика.

\* \* \*

В. Л. Комарович, впервые опубликовавший полностью фельетон 1861 г., писал, что «сновидение о „новом Гарпагоне“ одним своим вариантом совпадает с сюжетом рассказа „Г-н Прохарчин“, а другим — с „идеей“ подростка, являясь, таким образом, как бы связующим звеном между маленьким рассказом 1846 г. и романом 1875 г. Все это снова и снова подтверждает исключительное единство мотивов творчества Достоевского...». <sup>20</sup> П. М. Бицилли высказывает ту же мысль, но еще более энергично, распространяя сказанное Комаровичем и на поэтику Достоевского. «Все написанное Достоевским может изучаться не „диахронно“, а „синхронно“. В каждой его вещи потенциально заложены все остальные... Достоевский, как художник слова, не „прогрессировал“ на протяжении своего творческого пути. Не забудем, что одна из совершеннейших его вещей, „Записки из Подполья“, относится к первому периоду творчества, — до каторги и ссылки. То же можно сказать о нем и как о психологе и антропологе». <sup>21</sup> Фактическая ошибка Бицилли, зачислившего «Записки из Подполья» в докторский период, обусловила и категоричность выводов ученого. Ведь именно в «Записках из Подполья», которые справедливо воспринял А. Григорьев как новое слово («ты в этом роде и пиши»), произошел значительный сдвиг в психологии и стиле Достоевского. Но отрицать плодотворность и целенаправленность синхронного изучения творчества писателя наряду с диахронным не приходится.

«Господин Прохарчин», ранняя повесть Достоевского, многими нитями связана с его поздними произведениями; целый ряд мо-

<sup>18</sup> Ф. М. Достоевский. Статьи. М.—Л., 1930, стр. 158.

<sup>19</sup> «Театральность» повести чувствовал И. Анненский: «И все это не только рассказывается, но как бы на театре разыгрывается перед господином Прохарчиным, разыгрывается с какой-то инстинктивной жесткостью...» — И. Ф. Анненский. Книга отражений, книга 1-я, СПб., 1906, стр. 41.

<sup>20</sup> В. Л. Комарович. Неизвестная статья Ф. М. Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе». «Русская мысль», 1916, кн. 1, стр. 105.

<sup>21</sup> П. М. Бицилли. К вопросу о внутренней форме романов Достоевского. В кн.: О Dostoevskom. Stat'i. Providence, Rhode Island Brown University Press, 1966, стр. 22.



тивов и ситуаций найдет свое продолжение в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах», «Подростке», «Кроткой», «Братьях Карамазовых». Великие богоборцы и бунтари Достоевского ведут свое начало от пожилого, благомыслящего и непьющего господина Прохарчина. Из «неподвижной идеи» скряги, умершего на ветошках, возникнут идеи Подростка и офицера-ростовщика в «Кроткой». Сон-бред Прохарчина (и особенно картина пожара) частично предвосхищает один из центральных эпизодов в «Бесах» (та же параллель: пожар — сумасшествие Лембке). Атмосфера толков и пересудов вокруг Прохарчина также неоднократно повторится позже. Впервые использует здесь Достоевский и столь характерное для его зрелых произведений «рембрандтовское» освещение: «Между тем нагоревший салыный огарок освещал чрезвычайно любопытную для наблюдателя сцену» (1, 418). И еще один «частный» мотив повести получит развитие в «Идиоте»: «... он все еще помаленьку дрожал и трепетал всем телом, что-то силился сделать руками, языком не шевелил, но моргал глазами совершенно подобным образом, как, говорят, моргает вся еще теплая залитая кровью и живущая голова, только что отскочившая от палачова топора» (1, 416).<sup>22</sup>

Но не только присутствие в «Господине Прохарчине» в зародыше мотивов и ситуаций будущих произведений показательны. В самой постановке фигуры повествователя-биографа, в тональности повествования от постороннего наблюдателя проступают черты повествователей, хроникеров и биографов романов-трагедий Достоевского.<sup>23</sup> Не исчезнет, а напротив, разовьется в дальнейшем и ориентация стиля Достоевского на драматургические жанры (от балагана до шекспировской трагедии). Эмблемность станет характерной чертой поэтики писателя.<sup>24</sup> А в широком смысле ранние произведения Достоевского дают возможность увидеть формирование поэтического мира писателя, знакомят с истоками «фантастического реализма».

---

<sup>22</sup> Весьма вероятно, что еще в отрочестве Достоевского взволновала небольшая заметка «Продолжение жизни после обезглавления» в «Библиотеке для чтения» (1834 г., т. II, отдел VII, стр. 7—9). В этом же томе журнала опубликована «Пиковая дама».

<sup>23</sup> Истоин удачно сопоставляет тональность повествования в «Господине Прохарчине» и «Бесах»: Прохарчин — фаворит хозяйки, «разумея это достоинство в значении благородном и честном» (ср. надежды Вокэ на связь с папашей Горио); Степан Трофимович «бросился в объятия Варвары Петровны», разумея эти слова в «одном лишь самом высоконравственном смысле», — К. К. Истоин. Из жизни и творчества Достоевского в молодости, стр. 30. — Отметим и сходство в описании досуга квартирантов Устины Федоровны, изгнанных из обращения предрассудки, и вечеров у Степана Трофимовича.

<sup>24</sup> Приведем только обмен репликами между Кирилловым и Ставрогиним: «Я часы остановил, было тридцать семь минут третьего.

— В эмблему того, что время должно остановиться?» (VII, 252).

## О СОБИРАТЕЛЬНЫХ ТИПАХ САЛТЫКОВСКОЙ САТИРЫ

К самым примечательным особенностям сатиры Салтыкова-Щедрина издавна относят ее «групповые портреты», собирательные характеристики. Действительно, салтыковские помпадурсы, градоначальники, пенкосниматели, глуповцы, чумазы, каплуны, премудрые пескари, ташкентцы и многие другие образные обобщения этого ряда превратились в нарицательные, вошли как бы в состав русского языка. Выясняется также, что в творческом опыте русских писателей-предшественников сатирика или его современников такие оригинальные художественные структуры почти вовсе не отмечены. Высот искусства литературного обобщения они достигали «индивидуализированными» типами. И у Салтыкова-Щедрина есть величайшее достижение в этом роде — Иудушка.

Но берет верх все же другая авторская тенденция — устойчивая и целеустремленная — конструировать широкоохватные, «коллективные» образы. Кажется, нет такого современного Салтыкову-Щедрину класса, сословия, социальной прослойки, наконец, даже популярной в России профессии, для которых не нашлось бы в его произведениях собирательного обозначения. Больше того.

Предпринятое филологической наукой, особенно в советское время, пристальное комментирование салтыковских сатир открыло огромное число поистине «гуртовых», «стадных» образов-характеристик, которыми схватывались и разъяснялись все сколько-нибудь заметные разновидности общего типа дворянина-помещика, чиновника, купца, «культурного человека», кулака, мужика. Известный «Щедринский словарь» М. С. Ольминского, впервые зафиксировавший состав групповых образов-типов (общим числом свыше двухсот),<sup>1</sup> не охватил и малой доли подлежащего систематизации и классификации под таким углом зрения материала.

Современный исследователь салтыковского творчества только в «Губернских очерках», которыми по существу началась разработка «групповых портретов» как особой художественной структуры, выявил целые их разветвления («подьячие», «неумелые», «озорники», «надорванные», «талантливые натуры», «просители», «странники», «богомольцы» и т. д.).<sup>2</sup> Со времени этого принесшего Салтыкову-Щедрину писательскую известность произведения каждый новый цикл заметно расширял галерею групповых образов. И не только количественно. Собирательные типы-характеристики обрели качества постоянной и развивающейся идейно-

<sup>1</sup> М. С. Ольминский. Щедринский словарь. Под редакцией М. М. Эссен и П. Н. Лепешинского. М., 1937, стр. 729—757.

<sup>2</sup> См. комментарий С. А. Макашина в книге: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в двадцати томах, т. 2, М., 1965, стр. 495.

художественной величины, без уяснения содержания, композиционного места, смысловой роли которой нельзя определить концепцию целого.

Специальная литература демонстрирует усилия исследовательской мысли постичь и генезис этих «массовидных» форм в творчестве Салтыкова-Щедрина, их идейно-образные функции и как-то вникнуть в поэтику, в самый механизм их сложения. Литературоведы сходятся на том, что появление групповых образов в сатире Салтыкова-Щедрина нужно связать с его стремлением найти выразительные, эффективные способы обобщения свойств и черт поведения «больших социально-политических групп»,<sup>3</sup> «больших групп людей, игравших важнейшую роль в политической и социальной жизни».<sup>4</sup> «Из этого же стремления сатирика к полноте обрисовки психологии, идеологии, политики и социальной практики целых господствующих классов, партий и каст вытекает обилие „массовых“ портретов...».<sup>5</sup> Подстрекающей силой этих исканий были, как указывается, политика, передовое мировоззрение Салтыкова-Щедрина, признание им действительной роли литературы в революционном обновлении основ жизни русского общества. Этими суждениями и заключениями, по-видимому, верно объясняются предпосылки и пафос формирования важнейшей из тенденций сатиры Салтыкова-Щедрина. Но уместным будет отметить, что они предлагают объяснение слишком общее, широкое, вполне приложимое для такой же верной и общей характеристики и других принципов и элементов салтыковской сатиры, ее художественной системы, например, жанров, историзма, эзоповской манеры и т. п. Нужны дальнейшие исследования философских, социально-политических и эстетико-творческих взглядов писателя, чтобы несколько более конкретно выяснить мотивы его обращения к разработке оригинальных форм, определить принципы и самую материю построения «групповых», «массовых» образов-портретов. Не лишними, возможно, окажутся и некоторые из нижеследующих предположений.

Да, литература, по Салтыкову-Щедрину, — «главный орган общественного самосознания», и мы тогда только интересуемся ее произведениями, когда они «объясняют нам истину жизни».<sup>6</sup> Для понимания генезиса и сути «собирательных» структур чрезвычайно важны «производные» суждения писателя от этих и аналогичных тезисов. «Мысль, — пишет он, — есть главный и неизбежный фактор всех человеческих действий; творчество же есть воплощение мысли в живых образах или в ясном логическом

<sup>3</sup> Я. Эльсберг. Стиль Щедрина. М., 1940, стр. 230.

<sup>4</sup> В. Кирпотин. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955, стр. 671.

<sup>5</sup> А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, М.—Л., 1959, стр. 380.

<sup>6</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в двадцати томах, т. 5, 1966, стр. 11—12.

изложении». Выраженный здесь мыслительный, рационалистический и в конечном счете просветительский взгляд на творчество отражен во всех без исключения понятиях-формулах, которыми Салтыков-Щедрин определял основную цель литературы, главную задачу современной сатиры. Вот они: «литературное исследование», «уяснительный процесс», «социальный диагноз», «художественное разъяснение»;<sup>7</sup> «Серьезно анализировать основы насущного положения вещей и обратиться к основам иным».<sup>8</sup> Так просветительская концепция возводит «исследовательские» и «аналитические» начала творческого акта в руководящие эстетические принципы реалистической общественной сатиры. Салтыков-Щедрин относил себя к тому направлению в литературе, которое «следует назвать не отрицательным, а сознательным и основанным на анализе».<sup>9</sup>

Основная функция сатиры — исследование, анализ патетично и повсюдно объявленных вечными, идеальными, священными, — а на самом деле уже отвергнутых разумом, историей, жизнью — принципов семьи, собственности, государства, религии. Эта «исследовательская», «аналитическая» установка салтыковской сатиры необходимо потребовала новых форм литературного обобщения, непринужденно синтезирующих анализ и образ, логику и фантазию, публицистическое и художественное.<sup>10</sup> Такими специфическими, истинно салтыковскими формами и стали «собираательные», «групповые». В их структуре, о чем ниже, осуществлялась целесообразное сочетание и взаимопроникновение «мыслительности» и «образности».

Конкретизирует генезис «собираательных» форм и структур, о которых у нас идет речь, и еще один круг настойчивых суждений Салтыкова-Щедрина, связанный в основном с уяснением различий современной ему и гоголевской сатиры. «Гоголевская сатира сильна была исключительно на почве личной и психологической; нынче же арена сатиры настолько расширилась, что психологический анализ отошел на второй план, вперед же выступили сила вещей и разнообразнейшие отношения к ней человеческой личности». «Последнее время создало великое множество типов совершенно новых, существования которых гоголевская сатира и не подозревала».<sup>11</sup> «Единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная»,<sup>12</sup> «сатира с почвы психологической

<sup>7</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. 8, М., 1937, стр. 384, 402, 461, 462, 469.

<sup>8</sup> Там же, 1935, т. 7, стр. 516.

<sup>9</sup> Там же, 1937, т. 8, стр. 300.

<sup>10</sup> Одним из первых критиков, отметивших эту особенность сатирического творчества Салтыкова-Щедрина, то, что он «изобрел для себя новую форму «повествовательного анализа», был П. В. Анненков («Русская беллетристика и г. Щедрин»). «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, № 85).

<sup>11</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., 1937, т. 8, стр. 326.

<sup>12</sup> Там же, стр. 297.

ищет перейти на почву общественную, где несколько труднее ратовать».<sup>13</sup> Эти высказывания, нуждающиеся, конечно, в кое-каких коррективах, фиксируют вполне продуманный характер исканий писателя в направлении, где как раз и были открыты оригинальные пути сатирической типизации. Ведь отмечается не одно несходство исторических эпох (в данном случае гоголевской и салтыковской) или личных писательских идейно-творческих побуждений, пристрастий. Салтыков-Щедрин ратует за социальную сатиру, которая всем фронтом повернула бы в сторону анализа (и разоблачения) «морových поветрий» хищничества, праздности, легкомыслия и тому подобного. Эти же последние плотью и кровью своей имеют не индивидуальную, а общественную, «стадную», сословно-классовую психологию. И от этих призывов так естествен шаг, чтобы практически закрепить аналитические исследования — обличения в групповых образах «соломенных голов» или «пестрых людей», в собирательных типах-характеристиках Деруновых или Молчалиных. В «контексте» этих же идейно-теоретических и литературно-художественных представлений Салтыкова-Щедрина следует осмыслить его концепцию нового романа в отличие от прежнего любовно-семейственного, своего рода «личного», «индивидуально-психологического», теперь принимающего характер общественного. Не случайно подробные рассуждения на эти темы попали на страницы вступительных глав сатирического цикла, в котором автор задался целью исследовать, проникнуть в социальную, нравственную, психологическую подноготную «ташкентства», проявляющегося как призыв и насилие в соединении с грубым эгоизмом плотских вожделений («жрать!») и грабительского обогащения. Позже, когда был накоплен громадный опыт в новом роде создания сатирических типов, Салтыков-Щедрин с не оставляющей никаких сомнений ясностью подчеркнул, почему современная сатира (и вообще демократическая беллетристика) потянулась к творческой разработке новых методов и форм образного повествования. «Существует целый мир чисто психических и нравственных интересов, выделяющий бесконечное множество разнообразнейших типов, оснoсительно которых не может быть ни вопросов, ни недоразумений. Да, такой мир действительно есть, и литература отлично знала его в то время, когда она, подобно спящей царевне, дремала в волшебных чертогах. Но, во-первых, типы этого порядка с таким несравненным мастерством уже разработаны отцами литературы, что возвращаться к ним значило бы только повторять зады. А во-вторых, — и это главное — попробуйте-ка в настоящую минуту заняться, например, воспроизведением «хвастунов», «лжецов», «лицемеров», «мизантропов» и т. д. — ведь та же самая улица в один голос возопит: об чем ты нам говоришь? оставь старые погудки и ответь на те

<sup>13</sup> Там же, стр. 326.

вопросы, которые затрагивают нас по существу: кто мы таковы? и отчего мы нравственно и материально оголтели?».<sup>14</sup>

В научной литературе довольно часты ссылки на слова самого Салтыкова-Щедрина о том, что он был чужд всяких претензий возводить в тип кого-либо из героев. Эти писательские рассуждения, поясняющие и проясняющие некоторые важные моменты в замысле и образной концепции знаменитого сатирического романа, порой излишне теоретизируются или, вернее, генерализируются методологически. Вряд ли будет вполне точным сказать, что приведенное самопризнание ставит Салтыкова-Щедрина в ряд тех художников (если таковые существуют), которые главную свою цель видят не в создании «характеров», а в воспроизведении «обстоятельств».

В цепи таких квалификаций групповые (собираательные) типы выступают в роли главных выявителей «среды», совокупности социально-политических условий, которые образуют господствующий порядок, строй, то, что сатирик именует «силой вещей». Собираательные образы-типы имеют дело с человеческим материалом. Их автор оставался верен просветительским, гуманистическим идеям. Высказываясь против психологизма (и морализма) самодовлеющего, узколичного, дидактического, писатель был озабочен прежде всего тем, чтобы современная сатира правильно избрала настоящую свою мишень, истинный объект разоблачений и направила бы острие их не против нравственных изъянов отдельной личности, а против порочного строя, против «болота», которое «родит чертей». Воодушевлявший салтыковскую сатиру просветительский пафос энергично выражен в словах: «Покуда в жизни царствует бессознательность, до тех пор, наряду с нею, будет царствовать и бессовестность».<sup>15</sup> Что же касается непосредственно групповых образов, то они строились чаще всего по салтыковской формуле: «... воспроизводить в перл создания, то есть очеловечивать даже извращенные человеческие стремления».<sup>16</sup>

Собираательные типы салтыковской сатиры основательнее и подробнее всего исследованы со стороны их политического, социально-общественного содержания. Литературоведческий разбор еще не проник в их образную материю, в их поэтику. Впрочем, можно указать на приятное исключение. Хорошо изученными оказались групповые типы-образы, структуру которых определили литературные типы чужих произведений: фонвизинский Митрофанушка, грибоедовский Молчалин, гоголевский Ноздрев или тургеневский Рудин. Салтыков-Щедрин сам разъяснил стержневые, опорные узлы и «несущие детали» их образной конструкции,

<sup>14</sup> Там же, 1936, т. 14, стр. 459.

<sup>15</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в двадцати томах, т. 7, М., 1969, стр. 623.

<sup>16</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., 1936, т. 14, стр. 460.

когда рассуждал в одном из разделов «Писем к Тетеньке»: «Психический мир», с которым ознакомила общество классическая литература, теперь «сверху до низу изменил физиономию». «Основные черты типов, конечно, остались, но к ним прилипло нечто совсем новое, прямо связанное со злобою дня. Появились дельцы, карьеристы, хищники и т. д. Бесспорно, последние типы очень интересны».<sup>17</sup> Перенесенный в новую историческую обстановку, литературный герой, хотя и сохранял в салтыковской сатире «основные черты» прежнего облика, но зато так ярко обнажал то, что к нему со временем «прилипло», до таких крайних границ раскрывал свои «готовности» (в материнском произведении едва намеченные, или сильно приглушенные, или показанные как слабость, простибельный недостаток и т. д.), так резко сатирически заострялся и трансформировался, что по существу превращался в новый оригинальный собирательный тип многофункционального значения.

И все же иные, вполне салтыковские модификации собирательных, групповых образов являли высшее достижение его сатирического гения. В таком своем качестве они предстают, когда их «социология» берется не вне выражающей их образной формы, а в единстве с ней, как целостная идейно-художественная структура. Главное в ней — свободное соединение образной картины с публицистическим размышлением-анализом. В собирательных типах явственно выступают черты логического построения, коль скоро исходная позиция автора — исследовать данное социальное явление (процесс). Писатель как бы приглашает читателя пойти вместе путем «выпытывания»: вот факт, вот «признак» времени, разберемся, что он собой представляет, какова его специфическая «физиономия». В ходе осмысления выстраивается вереница образных картин в виде бытовых сцен или официальных эпизодов, летучих диалогов, мимоходных портретных зарисовок, спародированных документов, процедур, речей. При всем том, что возникают они из логических, публицистических заданий что-то доказать, пояснить, мотивировать, основная функция этих элементов — изобразительная, дать анализируемое явление в образном обобщении, художественно типизировать его. Писатель не сосредоточивается на круге определенных персонажей, не развертывает узкосюжетного повествования. Исследовательский разбор явления организует, возбуждает, стягивает к публицистическому центру художественные, изобразительные картины, детали, штрихи. Так создается групповой образ.

Современная сатирику критика иногда высказывалось в том смысле, что он «недостаточно обладает способностью в концепции характера».<sup>18</sup> Суждения эти — чаще всего плод непонимания при-

<sup>17</sup> Там же, стр. 459.

<sup>18</sup> Вестник Европы», 1869, № 4, стр. 985.

роды салтыковской типологии. А кроме того, они были просто поверхностны, опрометчивы.

У Салтыкова-Щедрина создавалась концепция группового характера и отнюдь не одномерного, или схематического, но объемного, блестящего красками жизни, хотя и развернутого по «логическому плану». СобираТЕЛЬный образ, скажем, «гуляющего человека» вбирал в себя такое богатство вариантов и разновидностей («данники», «космополиты», «бесшабашные советники», «государственные старцы», «фронтеры», «культурные люди», «средний русский человек» и др.) и соответственно типических жизненных ситуаций, психологических экскурсов, речевых характеристик, что закрепился в памяти поколений читателей как цельное самобытное сатирическое обобщение.

Необычайно разнообразны способы сложения групповых образов-типов. Художественная структура некоторых из них опирается на фольклорные традиции.

В салтыковских «глуповцах» или «пошехонцах» много от языкового опыта народа, который был неистощим в создании метких, экспрессивных и своего рода тоже собираТЕЛЬных прозвищ («захребетники», «головотяпы», «рукосуи», «живоглоты» и т. п.). Близки в этому салтыковские принципы «усеченного», метонимического изображения людей, последовательно примененные в построении, например, образа «кадыков», т. е. провинциальных помещиков, вчерашних крепостников, рвущихся поделить с дельцами — чумазами спекулятивный ажиотаж пореформенного приобретательства, шальные барыши, донельзя пошло понятый комфорт.

Цель настоящих заметок достигнута, если в них найдутся более или менее убедительные слова и иллюстрации в пользу специального исследования групповых собираТЕЛЬных образов — едва ли не самого крупного по весу и значению элемента поэтики сатиры Салтыкова-Щедрина и незаурядного идейно-художественного явления в искусстве литературной сатиры вообще.

Б. А. Успенский

## СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ТЕКСТОЛОГИЯ

(Некоторые вопросы передачи прямой речи  
в „Воине и мире“ Л. Н. Толстого)

Структуру художественного текста можно описать, если фиксировать различные точки зрения, т. е. те позиции, которые использует автор при повествовании, и исследовать отношения между ними. Возможны различные подходы к выявлению и фиксации точек зрения в художественном произведении и соответ-



ственно разные методы описания его структуры. На одном уровне описания смена авторских позиций может проследиваться в плане идеологической оценки (например, герой *A* оценивается с позиций *B*, причем различные оценки могут органически склеиваться воедино в авторском тексте), на другом уровне — в плане психологической характеристики (ср. описание событий через восприятие тех или иных действующих лиц), на третьем — в плане пространственно-временной перспективы, которая используется при описании, на четвертом уровне — в собственно языковом (стилистическом) плане (ср., например, такое явление, как «несобственно-прямая речь» как элементарный случаймены авторской позиции) и вообще различные проблемы соотношения «авторской» и «чужой» речи в тексте произведения); и т. п.<sup>1</sup>

Но одно противопоставление точек зрения (возможных авторских позиций) имеет принципиально общий характер и может быть прослежено на всех уровнях исследования: это противопоставление можно было бы обозначить как противопоставление *внутренней* (по отношению к описываемому лицу или к повествуемой ситуации) и *внешней* точки зрения.

Если трактовать — в аспекте процесса коммуникации — произведение искусства как некоторое *сообщение*, автора как *отправителя* сообщения и читателя (зрителя) как *адресата* сообщения, то соответственно можно различать точку зрения автора (отправителя), точку зрения читателя или зрителя (адресата) и, наконец, точку зрения описываемого лица (изображаемой фигуры), о котором идет речь в произведении, т. е. того или иного «персонажа» произведения. Какие-то из данных трех типов точек зрения могут «склеиваться» друг с другом, т. е. не различаться при повествовании. Так, может не различаться (во всем произведении или в определенной его части) позиция автора и позиция читателя или позиция автора и позиция персонажа.

Заметим при этом, что если позиции читателя и зрителя имеют принципиально *внешний* характер по отношению к повествованию (в самом деле, читатель и зритель по необходимости смотрят на произведение извне), а позиция персонажа — характер принципиально *внутренний*, то позиция автора может меняться в этом отношении. Так, если автор принимает точку зрения читателя (зрителя), мы имеем случай описания событий *извне* (с какой-то сторонней позиции), а в том случае, когда автор становится на точку зрения персонажа, — имеем описание *изнутри*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Соответственно, на разных уровнях исследования могут выделяться различные структуры одного и того же текста, которые в свою очередь могут совпадать между собой либо не совпадать, вступая друг с другом в разного рода отношения и образуя таким образом в своей совокупности композиционную структуру.

<sup>2</sup> При этом автор может принимать точку зрения какого-то конкретного персонажа, т. е. непосредственного участника повествуемых событий, или же

Таким образом, можно говорить о внешней и внутренней точках зрения как о двух принципиально возможных авторских позициях при повествовании; различные чередования этих точек зрения открывают разнообразные композиционные возможности.

Приведем конкретный пример, демонстрирующий возможности «внутреннего» и «внешнего» описания некоторого события. Вот как описывает Достоевский ту сцену в «Идиоте», где Рогожин покушается на жизнь князя Мышкина.

«Глаза Рогожина засверкали и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать» (Собр., соч. в десяти томах, М., 1956—1958, т. IV, стр. 266; курсив в цитатах здесь и далее — мой, — Б. У.).

Двумя абзацами ниже то же событие описывается с существенно отличной точки зрения. «Надо предположить, — пишет автор, — что [...] впечатление внезапного ужаса, сопряженного со всеми другими страшными впечатлениями той минуты, вдруг оцепенили Рогожина на месте и тем спасли князя от неизбежного удара ножом, на него уже падающего» (т. VI, стр. 267). Так мы узнаем, что предмет, блеснувший в руке Рогожина, был нож.

Итак, одно и то же событие здесь описано двумя принципиально различными способами. В одном случае имеет место субъективное описание, ссылка на восприятие князя, т. е. использование его точки зрения; соответственно о ноже здесь говорится «что-то» — т. е., по-видимому, так, как он был воспринят в тот момент князем; автору как бы неизвестно еще, что это за предмет, он целиком присоединяется в данный момент к точке зрения князя (отсюда — и характерная синхронность точки зрения, с которой ведется повествование: о ноже говорится «что-то» именно потому, что князь — а вместе с ним как бы и автор — *еще* не знает, что это: через мгновение это, конечно, станет совершенно очевидным).

Между тем во втором случае описание покушения ведется с объективных позиций, т. е. излагаются факты, а не впечатления, автор основывается здесь на своей собственной точке зрения, — имеющей принципиально внешний характер по отношению к описываемому действию, — а не на точке зрения князя (поэтому на этот раз он повествует с ретроспективной, а не синхронной позицией).

Иными словами, в первом случае действие описывается *изнутри*, тогда как во втором оно описывается *извне*.

---

он может принимать точку зрения потенциального персонажа, т. е. позицию человека, находящегося на поле действия, но не принимающего в нем (действии) участия. (Таким образом, при общей внутренней позиции автора по отношению к действию, которое он описывает, может различаться в свою очередь внутренняя или внешняя позиция по отношению к тому или иному персонажу).

Различие внешней и внутренней авторской позиции при описании может проявляться в самых разных аспектах и планах: в плане идеологической оценки, в плане психологической характеристики авторской позиции, в плане ее пространственно-временной характеристики, наконец и в плане ее речевой характеристики, рассматривающем соотношение «своего» и «чужого» слова.<sup>3</sup>

Так, в плане *психологической характеристики* различие это проявляется, например, в том, что поведение человека может описываться либо со стороны (в терминах его объективных поступков или со ссылкой на мнение некоторого наблюдателя), либо со ссылкой на внутреннее состояние человека, недоступное, вообще говоря, постороннему наблюдателю. Иначе говоря, в одном случае в описании участвуют выражения типа: «он сделал», «он сказал» и т. п., тогда как в другом случае — выражения типа «он подумал», «он захотел», «ему показалось», «он почувствовал» (и вообще *verba sentiendi*) и т. п., свидетельствующие о проникновении автора в психику описываемого персонажа. Не менее показательны для подобного анализа специальные слова-операторы, которые позволяют *переводить* выражения второго типа (описывающие внутреннее состояние) в план описания с точки зрения внешнего наблюдения: «такими операторами являются, в частности, слова «очевидно», «видимо», «показалось», «как будто» и т. п. (ср. те же выражения, переведенные в план внешнего описания: «он, казалось, подумал...», «он как будто хотел...» и т. п.). Существует целый ряд композиционных возможностей, основанных на использовании данного различия.<sup>4</sup>

То же противопоставление выступает со всей очевидностью и в плане *пространственно-временной характеристики*. В плане собственно *пространственной* характеристики совпадение позиции описывающего с позицией того или иного персонажа указывает на использование внутренней (по отношению к данному персонажу) точки зрения, тогда как отсутствие такого совпадения говорит об использовании позиции внешней. Точно так же в плане характеристики *временной* использование внутренней точки зрения имеем, например, в том случае, когда временная позиция повествователя синхронна описываемому им времени (он ведет свое повествование как бы из «настоящего» участников действия) — тогда как внешняя точка зрения предстает при ретроспективной позиции автора (когда автор сообщает то, чего не могут еще знать персонажи — как бы производя повествование не

---

<sup>3</sup> См. различие «своего» (т. е. авторского) и «чужого» (по отношению к автору) слова в кн. В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке» (Л., 1929).

<sup>4</sup> См. подробнее: Б. А. Успенский. Структура художественного текста и типология композиций. Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1966.

с точки зрения их «настоящего», а с точки зрения их «будущего», которое, естественно, им самим недоступно).

Точно так же различие «внешней» и «внутренней» точек зрения может проявляться и в плане идеологической оценки. Так, например, носитель авторской оценки, т. е. лицо, с точки зрения которого оцениваются описываемые события, — может выступать в произведении в качестве непосредственного участника действия (главного героя или второстепенного персонажа) или же даваться в качестве потенциального действующего лица, которое хотя и не принимает участия в повествуемых событиях, но, вообще говоря, вполне вписывается в круг действующих лиц. И в том, и в другом случае мир дается при повествовании как бы представленным (в аспекте идеологической оценки) *изнутри*, а не *извне*. В других же случаях оценка в произведении производится с некоторых заведомо внешних (по отношению к самому повествованию) позиций — с позиции именно автора в собственном смысле этого слова (а не рассказчика), т. е. лица, в принципе противопоставленного своим героям, находящегося *над* ними, а не среди них. Подобное идеологическое отчуждение характерно, в частности, для сатиры.<sup>5</sup>

Наконец, в плане *речевой характеристики* авторской позиции всевозможные случаи использования в авторской речи чужого слова (форм несобственно-прямой речи, внутреннего монолога и т. п.) могут свидетельствовать о внутренней точке зрения по отношению к описываемому персонажу.

С другой стороны, различие «внешней» и «внутренней» авторской позиции (точки зрения) может быть релевантно не только непосредственно для авторской речи, но и для передаваемой прямой речи действующих лиц. Подобно тому, как могут быть отмечены случаи влияния чужого слова на авторское («свое») слово, можно констатировать и случаи обратного влияния: авторского слова на чужое. При этом изменение степени авторского воздействия на чужое слово свидетельствует об определенной динамике авторской позиции, т. е. о смене точек зрения при повествовании.

\* \* \*

Для иллюстрации этого мы обратимся к анализу авторской позиции при передаче прямой речи действующих лиц в «Воине

---

<sup>5</sup> Ср. противопоставление средневекового карнавального юмора и сатиры нового времени у М. Бахтина (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1965, стр. 15). Бахтин характеризует народный юмор средневековья как смех, направленный на самого себя (когда смеющийся не исключает себя из того мира, над которым смеется), и видит в этом одно из принципиальных отличий народно-праздничного смеха от «чисто сатирического смеха нового времени», где смеющийся «ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему», зная только отрицающий смех.

и мире» — и прежде всего к рассмотрению случаев употребления французского языка (в прямой речи). В результате такого рассмотрения оказывается, что Толстой в разных случаях как бы стоит на разных позициях по отношению к передаваемой им прямой речи (которая может принадлежать при этом одному и тому же лицу).

В одних случаях позиция автора «Войны и мира» — это позиция *наблюдателя*, который слышит, что говорят другие (т. е. действующие лица), и задачи которого состоят в том, чтобы со всей возможной точностью, как бы протокольно, зафиксировать им услышанное. Отсюда педантизм и скрупулезность Толстого в передаче фонетических особенностей речи действующих лиц [ср. прежде всего картавость Денисова, а также различные неправильности в русской речи моряка на собрании в Слободском дворце (т. XI, стр. 93)<sup>6</sup> и многочисленные другие примеры<sup>7</sup>] и вообще *внимание автора к произношению*; тем же объясняется и дословная передача французской речи персонажей в «Войне и мире».

Но это — лишь одна из возможных авторских позиций: в другом случае позиция автора по отношению к речи действующих лиц принципиально иная. Ее скорее можно было бы сравнить с позицией *редактора*, пропускающего через свой фильтр все, что он слышит, и соответственно определенным образом *обрабатывающего* прямую речь персонажей.

Так, рассмотрение случаев употребления французского языка в прямой речи действующих лиц «Войны и мира» показывает, что французская или русская речь персонажей вовсе не всегда обусловлена тем, на каком языке данное лицо *действительно* (в представлении автора) говорит в соответствующий момент, — но может иметь и чисто функциональные задачи, непосредственно связанные с проблемой авторской «точки зрения».

В самом деле, очень часто французская речь (т. е. речь, которая предполагается автором реально произнесенной по-французски), может даваться по-русски (в русском переводе или перекладе) тогда как в других случаях она передается такой, как она была произнесена. Эта авторская обработка прямой речи парадоксально сочетается в «Войне и мире» со стремлением к предельно точной фиксации речи действующих лиц, обнаруживаемой Толстым в других случаях.

Действительно, французы в «Войне и мире» время от времени изъясняются по-русски или же на смешанном русско-французском

---

<sup>6</sup> Ссылки на текст «Войны и мира» даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. Юбилейное издание под общей редакцией В. Г. Чертова. Тт. IX—XII, М., 1937—1940 (дополнительный тираж). При ссылках указываю том данного издания (римскими цифрами) и страницу (арабскими цифрами).

<sup>7</sup> См.: В. В. Виноградов. О языке Толстого. «Л. Н. Толстой», ч. 1 («Литературное наследство», т. 35—36), М., 1939, стр. 202—204.

языке, подобном тому, какой представлен в романе в речи русских дворян. Например, по-русски обращается Наполеон к раненому князю Андрею, к пленному денщику Лаврушке, по-русски же он говорит с генералом Балашевым и даже с французскими генералами. Характерно, что во многих случаях Наполеон начинает с французского языка, а потом переходит на русский или мешает французские и русские слова.<sup>8</sup> Точно так же — то по-французски, то по-русски — говорят и другие французы: виконт де Мортемар, с которым мы встречаемся на вечере у Анны Павловны Шерер, Мюрат (см. т. XI, стр. 19), Даву (т. XI, стр. 21) и т. п.

Аналогично и французская речь русских дворян может быть дана автором не по-французски, а по-русски, причем Толстой может специально подчеркивать, что на самом деле разговор шел по-французски. Ср., например:

«— Отчего, я часто думаю, — заговорила она [маленькая княгиня], как всегда, по-французски...» (и далее вся речь по-русски) (т. IX, стр. 31).

«— Вот по крайней мере, мы вами теперь вполне воспользуемся, милый князь, — говорила маленькая княгиня, *разумеется по-французски*, князю Василью...» (т. IX, стр. 272).

«... князь Долгоруков [...] *по-французски* обратился к князю Андрею.

— Ну, мой милый, какое мы выдержали сражение!» (и далее вся речь по-русски) (т. IX, стр. 306).

«— Где вы — там разврат, зло, — сказал Пьер жене. — Анатолю, пойдемте, мне надо поговорить с вами, — сказал он *по-французски*» (т. X, стр. 366). И далее там же:

«— Вы обещали графине Ростовой жениться на ней и хотели увезти ее?

— Мой милый, — отвечал Анатолю *по-французски* (как и шел весь разговор), я не считаю себя обязанным отвечать на допросы, делаемые в таком тоне».

«— Я очень, очень благодарна вам, — сказала ему княжна [Марья] *по-французски*» (т. XI, стр. 161).

---

<sup>8</sup> Иногда возможны даже диалоги, в которых адъютант Наполеона говорит по-французски, а Наполеон ему отвечает по-русски, или же наоборот. Ср.:

«— *Sire, le Prince...* — начал адъютант.

— Просит подкрепления? — с гневным жестом проговорил Наполеон» (т. XI, стр. 243),

или

«— Наш огонь рядами вырывает их, а они стоят, — сказал адъютант.

— *Ils en veulent encore!*... — сказал Наполеон охриплым голосом» (т. XI, стр. 259).

Вырванные из общего контекста, эти отрывки могли бы быть поняты только одним способом, а именно, что Наполеон и его адъютант говорили друг с другом на разных языках (как это делают билингвы).

В других же случаях, как мы это хорошо знаем, речь тех же героев передается в романе непосредственно по-французски.

Более того, передавая французскую речь при помощи русского языка, Толстой может даже обращать наше внимание на особенности произнесения тех или иных французских слов — при том, что нам они даются по-русски. Ср.:

«— Вы верите всему, что вам скажут, [...] Элен засмеялась, — что Долохов мой любовник, — сказала она по-французски, с своею грубою точностью речи, выговаривая слово «любовник» (т. X, стр. 31).

«— Еще, может, дотянется до завтрашнего утра? — спросил немец, дурно выговаривая по-французски» (т. IX, стр. 86). Дурной французский язык доктора-немца здесь передается средствами русского языка (ср. неправильное употребление слова «дотянется») <sup>9</sup>, иначе говоря, с переводом французской фразы на русский язык неправильный французский язык переводится через неправильный русский оборот (инвариантом остается прежде всего сама неправильность).

Ср. также разговор Наполеона с Лаврушкой: «Наполеон велел ему ехать рядом с собой и начал спрашивать:

— Вы казак?

— Казак-с, ваше благородие» (т. XI, стр. 133). Наполеон говорит как будто бы на том же самом языке, что и Лаврушка, но чрезвычайно показательно употребление им личного местоимения «вы»: это буквальный перевод с французского (русский офицер употребил бы в этой ситуации «ты»).

Ср. также:

«— Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разможить вам голову вот этим, — говорил Пьер, — выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски» (т. X, стр. 366). Здесь, — как и в предыдущем случае — французская речь персонажа передается русскими словами, но в то же время русский текст представляет собой неестественный, буквальный перевод с французского — сохраняя, таким образом, какие-то формальные характеристики исконного французского текста.

Можно считать, что в этих случаях происходит совмещение обеих авторских позиций, которые как бы одновременно участвуют при передаче прямой речи действующих лиц. Иной пример такого совмещения позиций имеем в том случае, когда при передаче французской речи русскими средствами какие-то слова все-таки даются непосредственно по-французски. Ср. речь Наполеона: «Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte? Сколько церквей в Moscou?» (т. XI, стр. 30). Здесь в одном слове (Moscou) происходит ссылка на сознание Наполеона: Москва

<sup>9</sup> Ср.: В. Виноградов. О языке Толстого, стр. 202.

для него *Moscou*, и в этом случае Толстой считает нужным указать на то, что это слово было реально произнесено — при том, что все другие слова той же фразы даны им с другой позиции.

Порождение фраз подобного рода можно представить как результат синтеза (нерасчлененного совмещения) реально произнесенной французской фразы и ее русского перевода. В других случаях реальная фраза и ее перевод объединяются в тексте, образуя не синтез, а соположение. Так, передавая речь французов в виде русской речи, Толстой иногда чувствует необходимость непосредственно в тексте *дублировать* русские слова их французскими эквивалентами. Ср. например (из речи Наполеона): «Поднять этого молодого человека, ce jeune homme, и снести на перевязочный пункт!» (т. IX, стр. 357), «Et vous, jeune homme? Ну а вы, молодой человек?» (т. IX, стр. 358), «... даю вам честное слово [...] даю вам ma parole d'honneur» (т. XI, стр. 27); (из речи Александра I): «Какая ужасная вещь война, какая ужасная вещь! Quelle terrible chose que la guerre!» (т. IX, стр. 312); (из речи масона графа Вилларского): «Еще один вопрос, граф [...], на который я вас не как будущего масона, но как честного человека (*galant homme*) прошу со всею искренностью отвечать мне» (т. X, стр. 73).

Автор тем или иным способом объединяет здесь воедино реально произнесенную фразу и ее перевод. Толстой выступает тем самым как бы в качестве переводчика, который, давая перевод, считает нужным кое-где сослаться и на оригинальный текст; автор как бы помогает читателю, время от времени ориентируя его на *реальные* условия произнесения фразы.

Фразы, получающиеся в результате подобного совмещения авторских позиций, в реальной речи, разумеется, невозможны, да они и не претендуют на однозначную соотносимость с реальной действительностью. Смысл данного приема состоит вообще в ссылке на общие условия произнесения фразы или же на индивидуальное сознание говорящего.

Итак, реально произнесенная французская речь может передаваться в «Войне и мире» то непосредственно на французском языке, то в виде русской речи, то в виде смешанного русско-французского разговора. Можно предположить, следовательно, что и те случаи, чрезвычайно распространенные в «Войне и мире», когда русские мешают французскую речь с русской, не обязательно обусловлены стремлением к доскональной передаче реальной речи в представлении автора, а могут быть следствием каких-то специальных (композиционных) задач.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Отсюда, между прочим, следует, что в тех случаях, когда прямая речь в романе дается по-русски (или в виде смешанной русско-французской речи) — и не сопровождается специальной ремаркой автора относительно того, как произносилась данная фраза, — мы в принципе не можем знать, на ка-



Весьма показательно в этой связи свидетельство самого Толстого, который писал: «Для чего в моем сочинении говорят не только русские, но и французы частью по-русски, частью по-французски? Упрек в том, что лица говорят и пишут по-французски в русской книге, подобен тому упреку, который бы сделал человек, глядя на картину и заметив в ней черные пятна (тени), которых нет в действительности. Живописец не повинен в том, что некоторым — тень, сделанная им на лице картины, представляется черным пятном; но живописец повинен только в том, ежели тени эти положены неверно и грубо. [...] И потому, не отрицая того, что положенные мною тени, вероятно, неверны и грубы, я желал бы только, чтобы те, которым покажется очень смешно, как Наполеон говорит то по-русски, то по-французски, знали бы, что это им кажется только оттого, что они, как человек, смотрящий на портрет, видят не лицо с светом и тенями, а черное пятно под носом».<sup>11</sup> Таким образом, французский язык нужен автору «Войны и мира» не столько для соотнесения с реальной действительностью (описываемой в произведении), сколько как *технический прием* изображения.

\* \* \*

Совершенно аналогичный вывод должен быть сделан в отношении картавости Денисова. Картавость Денисова передавалась Толстым в I и II изданиях «Войны и мира», хотя и непоследовательно, но была упразднена автором в III издании (1873 г.), т. е. именно в том издании, в котором и французский язык был заменен на русский. Едва ли это совпадение можно считать случайным: представляется, что картавость Денисова вообще функционально аналогична французской речи действующих лиц в «Войне и мире». Именно поэтому передача картавости и непоследовательна — точно так же, как непоследовательна и передача французской речи, как мы это только что имели возможность видеть. Так же, как и в случае с французским языком, автору может быть важно не столько досконально точно передать фонетические особенности каждой фразы Денисова и даже, вероятно, не только дать общее впечатление от его манеры разговаривать — сколько сообщить некоторую перспективу (и тем самым известную точку отсчета) при изображении своего героя.

Натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи специально подчеркивает дистанцию между позицией говорящего действующего лица и позицией описывающего

ком языке она мыслилась произнесенной в действительности. Между тем, там, где дается непосредственно французский текст, мы знаем, что данный текст был на деле произнесен по-французски. Можно сказать, что оппозиция французского и русского языков может нейтрализоваться в «Войне и мире», причем французский язык выступает как маркированный член оппозиции.

<sup>11</sup> См.: Л. Н. Толстой. Несколько слов по поводу книги «Война и мир»... Полн. собр. соч. (юбилейное издание), т. XVI, М., 1955, стр. 8—9.

его наблюдателя (с точки зрения которого в данный момент ведется повествование); иначе говоря, специально подчеркивается несовпадение (разобщенность) этих позиций, а иногда даже и известная «странность» позиции говорящего для описываемого.

Можно сказать, что в тех случаях, когда автор натуралистически воспроизводит иностранную или неправильную речь, он использует как бы впечатление со стороны (позицию стороннего наблюдателя), т. е. он прибегает к точке зрения заведомо *внешней* по отношению к описываемому лицу. Действительно, писатель акцентирует здесь то, что *бросается в глаза* — но бросается в глаза именно человеку постороннему, тогда как человек достаточно близкий или знакомый просто не замечает этих особенностей. Автор воспроизводит здесь *внешние* особенности.

Между тем там, где писатель сосредоточивается не на внешних особенностях речи, а на ее существе, так сказать, не на ее «как», а на ее «что» — переводя соответственно указанные специфические явления в план нейтральной фразеологии — там точка зрения описываемого приближается к точке зрения описываемого (говорящего) персонажа. (Предельный случай подобного сосредоточения на существе, а не на форме представлен в случае внутреннего монолога, где речь героя вообще смыкается с авторской речью; при этом для внутреннего монолога характерно и отвлечение от специфики выражения). Соответственно, в противоположность описанной только что «внешней» точке зрения, здесь можно говорить о точке зрения «внутренней».

Разумеется, было бы неправомерно связывать ту или иную авторскую позицию с отношением автора к описываемому лицу или к передаваемой им речи — это чисто композиционные *приемы*, используемые при построении повествования. Переход от одного приема описания к другому отмечает смену авторской позиции и позволяет выявить внутреннюю организацию текста.

Мы касались до сих пор вопросов структуры художественного текста; какие же выводы могут быть сделаны в отношении текстологии? Из сказанного могут следовать некоторые выводы, касающиеся текстологии «Войны и мира». Именно, представляется ошибочным подход к тексту «Войны и мира» в наиболее авторитетном — юбилейном — издании Толстого [М.—Л., 1928—1958; редакторы текста «Войны и мира» (в дополнительном тираже 1937—1940 гг.<sup>12</sup>) Г. А. Волков и М. А. Цявловский], где французский

---

<sup>12</sup> Дополнительный тираж издания «Войны и мира» в юбилейном собрании сочинений (тт. IX—XII—М., 1937—1940 гг.) не стереотипен первому тиражу (М.—Л., 1930—1933 гг.), но заново отредактирован. При этом если в первом тираже за основой текст было принято V прижизненное издание «Войны и мира» (1886 г.), то редакторы дополнительного тиража признали наиболее авторитетными II издание (1868—1869 гг.) и III (1873 г.).

язык сохранен (так же как в I и II прижизненных изданиях, но вопреки III изданию), но картавость Денисова упразднена (так же как в III издании, но вопреки I и II изданиям).<sup>13</sup> Этот подход кажется нам непоследовательным именно потому, что картавость и французская речь аналогичны по своей функции. Ссылка на то, что Денисов картавит не везде,<sup>14</sup> конечно, не может служить оправданием такого подхода, поскольку то же замечание в равной степени могло бы быть отнесено и к французскому языку в «Войне и мире» (см. выше).

Мы можем заключить, таким образом, что выявление структуры художественного текста может иметь непосредственное отношение и к его текстологии.

Ю. Д. Левин

### ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПЕРЕВОДЫ „КОРОЛЯ ЛИРА“

Непримиримая вражда Толстого к автору «Короля Лира», которую русский писатель питал на протяжении всей своей творческой жизни, вылилась в итоге, как известно, в форму критического очерка «О Шекспире и о драме» (написан в 1903 г., опубликован в 1906 г.), где доказывалось, «что Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем».<sup>1</sup> Это утверждение Толстой доказывал тенденциозным разбором «Короля Лира», чему посвятил второй раздел очерка, где по необходимости он неоднократно цитировал трагедию — иногда в оригинале, но чаще в русском переводе. До сих пор считалось, что этот перевод принадлежит самому Толстому и сделан во всех случаях прозой независимо от того, какую форму имел оригинал. Однако, если внимательно вчитаться в приведенные в очерке цитаты, можно обнаружить, что некоторые из них имеют явную ямбическую структуру и только записаны без разбивки на строки.

Например, у Толстого встречается такое место:

«Потом Лир воображает, что он судит дочерей. „Ученый правед, — говорит он, обращаясь к голому Эдгару, — садися здесь, а ты, премудрый муж, вот тут. Ну, вы, лисицы-самки“. На это Эдгар говорит: «Вон стоит он, вон глазами как сверкает. Госпожа, вам мало, что ли, глаз здесь на суде» (т. 35, стр. 227).

---

Таким образом, текст романа получился, по признанию самих редакторов, «в силу необходимости контаминированным» (см. указ. изд., т. IX, М., 1937, стр. XIII).

<sup>13</sup> См. примечание редакторов к т. IX (М., 1937), стр. 455.

<sup>14</sup> См. цитированное примечание редакторов.

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 35. М., 1950, стр. 217. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы даются в тексте.

Нетрудно заметить, что извлеченная из этого отрывка собственная речь укладывается в стихотворные строки:

Л и р (Эдгару)

Ученый правовед, садися здесь,  
А ты, премудрый муж, вот тут. Ну, вы,  
Лисицы-самки.

Э д г а р

Вон стоит он, вон  
Глазами как сверкает. Госпожа,  
Вам мало что ли глаз здесь на суде.

Толстой сознательно переписывал стихи без разбивки на строки, как прозу. Он однажды заметил Н. Н. Страхову: «Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами, и тогда ложь не так грубо заметна» (письмо от 23—24 февраля 1875 г.: т. 62, стр. 150).<sup>2</sup> Толстой же хотел выставить напоказ «ложь» Шекспира.

Обнаружив ямбическую структуру в некоторых цитатах очерка, мы предположили, что Толстой пользовался каким-то существовавшим к тому времени русским переводом «Короля Лира».<sup>3</sup> Последующее сопоставление текстов показало, что значительная часть цитат восходит к переводу С. А. Юрьева. Далее выяснилось, что в яснополянской библиотеке Толстого хранится издание этого перевода,<sup>4</sup> испещренное разнообразными пометками (подчеркивания и отчеркивания красным, синим и черным карандашами, чернилами, отметки ногтем, загнутые уголки), что свидетельствует о неоднократном перечитывании книги Толстым.<sup>5</sup>

Сергей Андреевич Юрьев (1821—1888) — московский литератор, музыкальный и театральный критик, переводчик Шекспира и испанских драматургов — был с 1871 г. хорошо знаком с Толстым, переписывался с ним и неоднократно бывал в Ясной По-

<sup>2</sup> Ср.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 12—13.

<sup>3</sup> В XIX в. стихотворные переводы трагедии сделали: В. А. Якимов (1833), А. В. Дружинин (1856), В. М. Лазаревский (1865), С. А. Юрьев (1882), А. Л. Соколовский (1884), А. А. Слепцов (адаптированный перевод, 1899), Н. Голованов (1900). Кроме того, существовали три прозаических перевода, выполненных В. А. Каратыгиным (1837, перевод не издан и сохранился в рукописи), Н. Х. Кетчером (1877) и П. А. Каншиным (1893).

<sup>4</sup> Король Лир. Трагедия в 5 действиях В. Шекспира. Перевод С. Юрьева. М., Типолитография И. Н. Кушнерова и К<sup>о</sup>, 1882, 170 стр. (Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы). Одновременно перевод был выпущен в качестве приложения к журналу «Русская мысль» (1882, № 7—9).

<sup>5</sup> Пользуемся случаем, чтобы выразить глубокую благодарность сотруднице дома-музея Толстого в Ясной Поляне Т. Н. Архангельской, приславшей нам подробное описание этих пометок.

ляне. Считается даже, что он послужил прототипом студента, собеседника Каренина в одном из ранних вариантов «Анны Карениной»,<sup>6</sup> а затем — Песцова (первоначально Юркин), с которым Левин встречается на концерте и обсуждает симфоническую фантазию «Король Лир в степи» («Анна Каренина», ч. VII, гл. 5).<sup>7</sup> После смерти Юрьева Толстой посылал в сборник его памяти «Крейцерову сонату»,<sup>8</sup> а когда опубликование повести было запрещено цензурой, поместил там «Плоды просвещения».<sup>9</sup>

Однако, конечно, не эти личные причины побудили Толстого воспользоваться переводом Юрьева, а не другим, наиболее известным и популярным в XIX в. русским переводом «Короля Лира», принадлежавшим перу А. В. Дружинина (1824—1864), с которым, кстати сказать, в пору его работы над шекспировской трагедией Толстой был весьма близок.<sup>10</sup> Нам уже приходилось отмечать, что хотя внешне отношение к Шекспиру Толстого, с одной стороны, и Дружинина — переводчика и ревностного пропагандиста английского драматурга, — с другой, было прямо противоположным, сходство в их художественных вкусах и эстетических пристрастиях, сложившихся в одну эпоху, обусловило неожиданные на первый взгляд соответствия между толстовским очерком и дружининским переводом.

Язык пьес Шекспира, отличающийся повышенной выразительностью, пронизанный сложной метафоричностью, гиперболизмом, выражал особый поэтический строй мышления, чуждый русской реалистической литературе середины XIX в., которую отличал своеобразный языковой аскетизм, сложившийся в борьбе с ходульной риторикой эпигонов романтизма и казенным витийством официозной печати. Поэтому речи шекспировских персонажей производили впечатление неестественности не на одного Толстого. И если он в своем очерке писал: «Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым... никогда нигде не могли говорить никакие живые люди» (т. 35, стр. 239), то и Дружинин за полвека раньше во вступлении к своему переводу «Короля Лира», хоть и не так резко, но указывал, что «у Шекспира есть фразы, обороты, сравнения, способные возмутить современного русского человека», и поэтому он старался «смяг-

---

<sup>6</sup> См.: Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963, стр. 286.

<sup>7</sup> См. комментарий Н. К. Гудзия к роману (т. 20, стр. 641).

<sup>8</sup> См. письмо Толстого А. И. Эртелю от 15 января 1890 (т. 65, стр. 5; см. также т. 27, стр. 592).

<sup>9</sup> В память С. А. Юрьева. Сборник, изданный друзьями покойного. М., 1891, стр. 1—95.

<sup>10</sup> См.: К. Чуковский. Дружинин и Лев Толстой. В кн.: Люди и книги. 2-е изд. М., 1960, стр. 44—97.

чить все эти странные обороты, приладить их по возможности к простоте русской речи».<sup>11</sup>

В результате сходства эстетической позиции обоих писателей и возникло соответствие между критическим очерком и переводом: многие выражения в «Короле Лире», вызывавшие осуждение Толстого, в переводе Дружинина были изменены, упрощены или даже вовсе устранены.<sup>12</sup> Поэтому дружининский перевод никак не годился Толстому для демонстрации языковых «несообразностей» «Короля Лира».

Юрьев же, благоговейно преклоняясь перед Шекспиром, считал всякое отклонение от буквы подлинника чуть ли не святотатством. Он перевел весьма точно, нередко дословно (в ущерб поэтичности),<sup>13</sup> и это вполне устраивало Толстого, который, как сказано выше, неоднократно перечитывал перевод Юрьева с пером или карандашом в руках. Во многих случаях толстовские пометки на книге выделяли места, которые затем цитировались в очерке. Так, например, красным карандашом обведены слова Эдгара, притворяющегося сумасшедшим (д. IV, сц. 1); «Пять духов разом сидело в бедном Томе: дух сладострастья — *Обидикут*, князь немоты — *Гоббиддэнц*, *Магу* — воровства, *Модо* — убийства и *Флиббертиджиббет* — кривляний и корчей. — Теперь они все сидят в горничных и разных служанках» (стр. 110). И эти слова без изменений перешли в очерк (см. т. 35, стр. 229).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> А. В. Дружинин. Собрание сочинений, т. III, СПб., 1865, стр. 9, 13.

<sup>12</sup> Подробнее об этом см. в наших статьях: «Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века» («Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 54—73) и «Tolstoy, Shakespeare and Russian Writers of the 1860s» («Oxford Slavonic papers», new series, v. 1, 1968, pp. 85—104). Интересно отметить, что Б. Л. Пастернак ссылался именно на Толстого, обосновывая аналогичный дружининскому подход к переводу Шекспира: «Мог ли человек, что-нибудь значащий в нынешней литературе, после всего сделанного Львом Толстым и всего случившегося и происходящего в истории остаться под покровительством мифических шекспировских святынь и неприкосновенностей, извиняющих любую риторическую бессмыслицу и метафоризованную романтику, в ущерб Шекспиру настоящему, как я его понимаю, Шекспиру архитолстовскому, Шекспиру — вершине индивидуального реалистического творчества в истории человечества?» (письмо А. О. Наумовой от 30 июля 1942 г.: «Мастерство перевода. 1969», сб. 6, М., 1970, стр. 357). Он же писал о переводе Дружинина: «...великолепный Дружининский Лир, так глубоко вошедший в русское сознание, около века шедший на сцене и пр. и пр., есть единственный подлинный русский Лир, с правами непрекаемости, как у оригинала» (письмо М. М. Морозову от 30 сентября 1947 г.: там же, стр. 362).

<sup>13</sup> См. рецензию на перевод: «Вестник Европы», 1882, № 11, стр. 442—449.

<sup>14</sup> Помимо самого перевода Толстой воспользовался и некоторыми примечаниями к нему. Так, по поводу реплики Эдгара Юрьев замечал: «Все это взято из поверий народа, записанных в книге *Гарнета*, бывшего епископа йоркского», и приводил пространное заглавие книги (стр. 110). Толстой же, опустив ссылку на народные поверия, писал, что Эдгар «говорит совсем

Из двадцати приведенных по-русски цитат из «Короля Лира» в очерке Толстого<sup>15</sup> половина в той или иной степени связана с переводом Юрьева. Лексические соответствия этому переводу обнаруживаются и в тех случаях, когда Толстой не цитирует, а пересказывает трагедию (хотя, возможно, они объясняются не заимствованием, но общностью английского источника).<sup>16</sup> Как можно заключить из сравнений текстов, Толстой отказывался от юрьевского перевода, когда тот был слишком витиеватым и запутанным. Например, заключающие трагедию слова герцога Альбанского звучали у Юрьева так:

И мы, неволью повинуюсь гнету  
Минуты горестной, здесь говорим  
Лишь то, что чувствуем, не то, что б должно  
Нам было говорить. — Он, престарелый,  
Страданий столько вытерпел, что нам  
И юным не под силу было б вынести,  
И как он жил, нам долго б не прожить.

Стр. 169—170.

Стремясь передать все оттенки оригинала, Юрьев увеличил текст почти вдвое (7 строк вместо 4) и изложил его весьма косноязычно, злоупотребляя сослагательным наклонением. Перевод Толстого много проще, яснее и в сущности ближе к Шекспиру: «Мы должны повиноваться тяжести печального времени и высказать то, что мы чувствуем, а не то, что мы должны сказать.

---

ненужные прибаутки, которые мог знать Шекспир, прочтя их в книге Гарнета, но которые Эдгару неоткуда было узнать» (т. 35, стр. 229). К одному из выражений перевода (в брани Кента по адресу Освальда — д. II, сц. 2) сделано примечание: «В подлиннике стоит непонятное выражение: *It make a sop o'the moonshine*, которого не могли хорошо объяснить такие комментаторы, как Стивенс, Варбуртон, Мэлоне и Джонсон» (стр. 52). У Толстого: «Кент... требует, чтобы Освальд дрался с ним, говоря, что он сделает из него *a sop of the moonshine*, — слова, которых не могли объяснить никакие комментаторы» (т. 35, стр. 224). Ср. также перевод, стр. 43, 82 и т. 35, стр. 224, 226 соответственно.

<sup>15</sup> Толстой также включил в свой пересказ шесть цитат в оригинале.

<sup>16</sup> Например: «...он (Лир, — Ю. Л.) желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них (у ветров) лопнули щеки... и чтоб гром расплющил землю и истребил все семена, которые делают неблагоприятного человека» (т. 35, стр. 226). Здесь и ниже курсив в цитатах мой, — Ю. Л.).

Беснуйтесь и дуйте ветры так,  
Чтоб щеки лопнули у вас с надсады!

Ты, гром, все потрясающий, расплющи  
Всею эту круглую земли чреватость,  
Чтоб лопнули все формы жизни в ней,  
Чтоб истребились семена и все  
Зачатки, из которых в свет родится  
Неблагодарный человек!

Стр. 78—79.

Самый старый перенес больше всех; мы, молодые, не увидим столько и не проживем так долго» (т. 35, стр. 236).<sup>17</sup>

Та же тенденция к упрощению и прояснению текста наблюдается и в тех случаях, когда Толстой цитировал перевод Юрьева и подвергал его некоторой правке. Приведем несколько примеров.

Переодетый Кент на вопрос Лира о его возрасте (д. 1, сц. 2) отвечает у Юрьева: «Я не настолько молод, чтобы влюбиться в женщину ради ее голоса, и не настолько стар, чтобы любовь превратила меня в глупого шута» (стр. 28). Конец фразы переведен не очень точно, но в оригинале употреблен глагол, трудно поддающийся переводу: *to dote*, который имеет значение: «впадать в детство» и «любить до безумия». Толстой снял трудность, отступив от оригинала. Перевод получился не совсем верным, но фраза стала ясной, разговорной: «Не настолько молод, чтоб любить женщину, и не настолько стар, чтобы покориться ей» (т. 35, стр. 222).

В сцене суда (д. III, сц. 6) у Юрьева Лир кричит: «Ее прежде, ее к суду! Это Гонерила. Клянусь я здесь перед этим высоким собранием, они растоптали ногами своего отца, бедного короля!» (стр. 96). У Толстого вместо выделенных слов: «в суд» и «она была» (т. 35, стр. 228).

Юрьев:

*Держите же ее! Мечей, огня,  
Оружия! Здесь подкуп! Плут судья!  
Зачем ты выпустил ее отсюда?*

Стр. 96.

Толстому, очевидно, казалось непереносимым жужжание в «Держите же» и он поставил: «Остановить ее!» Последняя строка у него переделана: «Зачем ты упустил ее» (т. 35, стр. 228). Интересно отметить, что замены Толстого не нарушили ямбической структуры отрывка.

В другом случае, правда, ямб был разрушен. Юрьев:

*Пусть тысячи горячих острых копий,  
Шпиль вонзятся в тело их!*

Стр. 94.

Толстой: «Чтоб тысячи горячих копий вонзились в их тело» (т. 35, стр. 227).

Пожалуй, наиболее интересен случай, когда Толстой заменил в реплике шута рифмованные строки перевода собственными,

<sup>17</sup> Ср. оригинал:

*The weight of this sad time we must obey;  
Speak what we feel, not what we ought to say.  
The oldest hath borne most: we that are young,  
Shall never see so much, nor live so long.*

V, 3, 325—328.



также рифмованными и несомненно лучшими, хотя и несколько удаляющимися от оригинала. Юрьев:

У Бесси красотки с дыркой лодка;  
И никак не смеет объяснить,  
Почему к тебе боится плыть!

Стр. 95.

Толстой: «У Бесси красотки с дыркой лодка, и не может сказать, отчего нельзя ей пристать» (т. 35, стр. 227).

Известно, что Толстой в своей издательской деятельности постоянно редактировал проходившие через его руки произведения — будь то оригинальное сочинение или переводное, принадлежало ли оно перу маститого писателя или крестьянского мальчика.<sup>18</sup> Когда он для цитирования «Короля Лира» в своем очерке прибегнул к переводу Юрьева, его положение было парадоксальным. Сознательно он стремился доказать нелепость речей шекспировских героев. И в то же время он не мог удержаться от того, чтобы не отредактировать, хотя бы немного, цитируемый текст согласно тем требованиям, которые сам предъявлял к литературному стилю.

## Н. И. Прудков

### ОБ ОДНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ („АННА КАРЕНИНА“ ТОЛСТОГО И „ДАМА С СОБАЧКОЙ“ ЧЕХОВА)

#### 1

В статье «Два решения одной темы» Б. Мейлах поставил интересный вопрос о преемственности тем в творчестве разных писателей. Он сопоставил роман Толстого «Анна Каренина» и рассказ Чехова «Дама с собачкой» и пришел к выводу, что в них дано разное решение одной темы. Оказывается, конфликт, заключенный в чеховском рассказе, *родствен* сюжетной линии Анна—Вронский. У Толстого, утверждает исследователь, развертывание конфликта происходит в великосветской среде. Но жизнь требовала, чтобы он «был развернут в обстановке обыденной жизни, чтобы он в большей степени приобрел характер повседневного явления». Чехов и выполнил эту задачу.<sup>1</sup>

Автор, к сожалению, не дает точного определения якобы единой у Толстого и Чехова темы, не характеризует сущность того конфликта, который объединяет сюжетную линию Анна—Врон-

<sup>18</sup> См.: Э. Е. Зайденшур. Уроки Толстого-редактора. В кн.: Толстой-редактор. М., 1965, стр. 4—74.

<sup>1</sup> Б. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. Сборник статей. Л., 1958, стр. 487.

ский с чеховским рассказом. Но содержание его статьи позволяет судить о том, как он понимает тему и конфликт в сопоставляемых им произведениях. Общим у Толстого и Чехова была «основа конфликта, социальное его истолкование». Речь идет о теме любви, о любовном конфликте, о преображающей и гуманистической силе любви, о тоске по счастью, о стремлении вырваться из бесцветной жизни с нелюбимым человеком и т. п. Герои Толстого и Чехова оказались в одних и тех же сетях. И выход из них мог быть только один — «необходимо изменить все основы жизни».<sup>2</sup>

Такая трактовка общности и различия романа Толстого и рассказа Чехова представляется нам суммарной, отражающей видимость, но не сущность сравниваемых явлений. Она исходит из укоренившегося в науке представления о любви Анны, как любви «чистой» и «светлой», загубленной дворянским обществом. Сторонники этой распространенной концепции не считаются с тем, какой тип любви в действительности изобразил Толстой в истории Анны—Вронского.<sup>3</sup>

Из всех существующих определений темы и конфликта, лежащих в основе сюжетной линии Анна—Каренин—Вронский, наиболее точным определением, устанавливающим специфику этой линии, следует признать то, которое принадлежит С. А. Толстой: «частная история» «замужней женщины, потерявшей себя».<sup>4</sup> Некоторые исследователи (особенно убедительна в своей аргументации Е. Купреянова<sup>5</sup>) в характеристиках сущности ситуации Анна—Каренин—Вронский руководствуются именно таким определением, подчеркивая, что речь идет об истории женщины, *потерявшей себя*. Из этого и следует вся толстовская социально-этическая, идейно-психологическая концепция любви, заключенная в истории Анны. Ее точно охарактеризовала Е. Купреянова. Толстой, говорит она, рисует Анну от природы физически и духовно прекрасной женщиной, но постепенно и неуклонно «теряющей себя» под воздействием поработившей ее роковой чувственной страсти, разрушающей личность. Речь идет о перерождении характера, что и «составляет психологическую тему образа Анны».<sup>6</sup>

Подобной темы нет в «Даме с собачкой». Герои Чехова не потеряли себя, а нашли себя. Их любовь — не чувственная разрушающая страсть, роковое наваждение, а светлое и возвышенное чувство, которое действительно *преображает* их физически и духовно. Б. Мейлах обратил внимание на сходство в пережива-

<sup>2</sup> Там же, стр. 496.

<sup>3</sup> См. об этом: Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, стр. 98 и далее.

<sup>4</sup> Дневник С. А. Толстой, М., 1928, стр. 28.

<sup>5</sup> См.: История русского романа, т. 2, М.—Л., 1964.

<sup>6</sup> Там же, стр. 339.

ниях героинь в момент их сближения со своими возлюбленными. «Нехорошо». «ужасно», «я дурная, низкая женщина», «пусть бог меня простит», — таковы оценки Анны Сергеевны своего поступка. Она отнеслась слишком серьезно к тому, что произошло, точно к своему падению. . . «У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине».<sup>7</sup> Здесь действительно заключены такие элементы, которые невольно направляются на сравнения с переживаниями толстовской Анны.

«Боже мой! Прости меня! — всхлипывая, говорила она. . . Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения. . .»<sup>8</sup>

Однако не следует преувеличивать сходство этих сцен. Данные эпизоды необходимо рассматривать не изолированно, а в концепции того и другого произведения. Никак нельзя сказать, что в истории Анны воплощена тема или идея о великой, преображающей и гуманистической силе любви. Данную мысль следует высказать в связи с рассказом «Дама с собачкой», но и она далеко неточно характеризует тему чеховского произведения, его конфликт. В рассказе Чехова речь идет, собственно, не о любви, а о том, как под воздействием силы любви герои сами собой, сперва стихийно, инстинктивно, незаметно для себя, а потом и с острой болью осознают и пошлость окружающей противостественной жизни, и необходимость освобождения от пут условностей и лжи, от унижающего ига мелочей. Естественно, что физическая сторона любви, любовь как страсть, столь существенная в отношениях Анны и Вронского, в чеховском рассказе не имеет никакого значения в развитии сюжета и конфликта. После сцены в гостинице Чехов ни разу не возвращается к любовным отношениям своих героев в том смысле, как об этом рассказывает Толстой, хотя на протяжении всего рассказа речь идет об их любви. Но любовь здесь действительно трактуется как светлое и возвышенное чувство, как сила, ведущая не к разрушению, а к обогащению и обновлению героев — и в смысле духовном, и в смысле общественном, и в смысле интимном.

Толстовская Анна осознает свою связь с Вронским «ужасной», «преступной», а позже — и эгоистичной. Через весь роман проходят характеристики, раскрывающие тяжелое нравственное состояние Анны: «мучительная краска стыда», «преступная радость», «когда-то гордая, а теперь постыдная голова», «позорная связь», «преступная жена», «позорное положение женщины»,

---

<sup>7</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 8, М., 1956, стр. 398. В дальнейшем — ссылки в тексте с указанием только страниц.

<sup>8</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч., т. 8, М., 1958, стр. 168. В дальнейшем — ссылки в тексте с указанием тома и страниц.

бросившей мужа и сына и соединившейся с любовником, и т. д. И ранее, когда только что начиналось знакомство с Вронским, Анна испытывала не только страх, но чувствовала что-то «нехорошее» в этом сближении. Что же касается Вронского, то не следует преувеличивать степени ломки его нравственного кодекса под воздействием любви к Анне. Его философия жизни как *физического блага* осталась все-таки неизменной. Она же гласила, что вовлечение замужней женщины в прелюбодеяние содержит что-то красивое и величественное; ради этого стоит положить всю свою жизнь (8, 146).

В сцене физического сближения Анны и Вронского романист видит что-то похожее на убийство. Существенны сравнения Вронского с убийцей, а любви — с телом, лишенным им жизни. Обворожительная мечта счастья — обладание друг другом — осуществилась, но оказалась ужасной, превратилась в свою противоположность, за нее было заплачено «страшной ценой стыда». Все эти переживания, отсутствующие в рассказе Чехова, — не минутное чувство, а очень устойчивое. Они трагически нарастают, характеризуют тему, идею и конфликт всей сюжетной линии Анна—Каренин—Вронский. К этому следует добавить, что сближение и любовь Анны и Вронского рисуются как роковая, неодолимая чувственная страсть. Этому служит и соответствующая символика, предзнаменования. Возможность трагического конца, гибели предчувствуется Анной уже при первой встрече с Вронским. И эта мысль не оставляет ее и в дальнейшем. Вся история их любви наполняется не светлым гуманистическим началом, а омрачена надвигающейся катастрофой. Сама природа чувства, связывающего Анну и Вронского, характер проявления и развития этого чувства именно в той конкретной ситуации, которую избрал Толстой, вели Анну к потере себя, а потом и к самоубийству.

Коренная, глубинная трагедия Карениной состояла в том, что она оказалась жертвой своего эгоистического чувства к Вронскому. Именно это явилось главной причиной и ее перерождения, и ее гибели. В этом вопросе следует различать две стороны. Во-первых, любовь замужней женщины заставила ее вступить на путь лжи и обмана, зла и жестокости. Но с этим не могло мириться высокоразвитое нравственное чувство Анны. Она не могла отказаться от любви к Вронскому, но она не могла и жить в «непроницаемой броне» лжи. Освободиться от «брони» было невозможно в сложившейся ситуации. Во-вторых, природа чувства, соединившего Анну и Вронского, таила в себе трагический исход. Оно было в истолковании романиста эгоистичным, так как исчерпывалось физической близостью, не затрагивая богатого духовного мира Анны, не пробуждая и не формируя духовного мира Вронского. Чехов говорил, что любовь есть благо. Таким благом не могла стать связь Анны и Вронского. Чехов говорил и

о том, что любовь часто бывает жестокой и разрушительной. Именно такой она стала у героев Толстого. И источник этого лежит не только в неравенстве людей, соединившихся в любви (на это Толстой тоже обращает внимание), а прежде всего в эгоистическом характере той любви-страсти, которая неотразимо увлекла Вронского и Анну. Но именно такая близость и должна была привести, в толковании Толстого, к тому, что Анна точно определила горькими словами: «Мы жизнью расходимся с ним». В противоположность этому, героиня Чехова могла бы с полным основанием сказать: «Мы жизнью все более сходимся с ним».

Страстная любовь Анны и Вронского постепенно, как справедливо заметила Е. Купреянова, превращается в свою противоположность, герои все более *разъединяются* и становятся в положение озлобленных противников. Так любовь вырождается в разрушительную ненависть, в негодование на всех и на все. Рассказывая об этом превращении, Толстой ставит не просто вполне возможную общечеловеческую психологическую проблему. Он проникает и в ее конкретный социально-нравственный смысл, наполняет ее глубоко обличительным содержанием. Е. Купреянова верно отметила, что эта история раскрывает крупным планом и в трагическом аспекте ту стихию «себялюбия», которая была присуща социальной среде, породившей героев Толстого. «Пронзительный свет» своего предсмертного ожесточенного отчаяния Анна обратила на свои отношения с Вронским. И они раскрылись во всей своей сокровенной сущности как жизни и любви каждого из них только для себя. Он в любви искал удовлетворения тщеславия, гордости тщеславного успеха. Она же не могла и не хотела быть чем-нибудь, кроме его любовницы, страстно любящей его ласки (8, 362—363). И Анна осознает всю невозможность изменения этих отношений, ведущих только к отвращению и злобе, несущих каждому несчастье. Открывшееся сознанию Анны зло ее отношений с Вронским переносится ею в предсмертных размышлениях и на всю человеческую жизнь («все мы... брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других», 9, 364).

Итак, сюжетная линия Анна—Вронский приобрела очень специфическое, именно толстовское выражение и получила такой смысл (во всем объеме он может быть раскрыт только на основании ее сопоставления с сюжетной линией Кити—Левин), который никак не позволяет объединить ее тематически с рассказом Чехова «Дама с собачкой». Авторы ставили перед собой противоположные задачи, решали их на материале разных тем и конфликтов, предметом их изображения были разные типы любви.

Чеховский рассказ плодотворно сопоставить с романом Толстого, но совсем не в плане отождествления их тем и конфликтов, а в более широком аспекте и в ином направлении. Значение чеховского шедевра заключалось вовсе не в том, что толстовский сюжет в нем оказался перенесенным в иную социальную среду и приобрел характер повседневного явления. Нет, Чехов противопоставил толстовской концепции жизни и любви, заключенной в истории Анны, совсем иную философско-этическую и социальную концепцию, подсказанную условиями *предреволюционного* времени. В чеховском произведении появилась не просто иная среда, а другое поколение людей, мыслящих не так, как герои Толстого, имеющие иные моральные представления. Анна Карениной «слишком самой хотелось жить» (8, 115). И это осознавалось ею как жизнь с любимым человеком. Чеховской Анне тоже «хотелось пожить». Но это осознается ею уже не просто как свободная жизнь с любимым человеком, а как жажда «лучшего», как стремление к «другой жизни». То и другое жгло и томило ее до встречи с Гуровым. Оказавшись одна в Ялте, Анна Сергеевна ходила как в угаре, как безумная. . . При такой исходной ситуации физическая сторона любви, физический облик героев, что так старательно и систематически изображено Толстым, у Чехова получают почти незаметную характеристику, они уже не имеют того принципиального значения, которое им придано во всей сюжетной линии Анна—Вронский. Чехову, так сказать, не нужна была любовь как фатально действующая стихийная и разрушительная сила. Ему нужна была любовь-благо, как сила соединяющая, гуманизирующая и возвышающая. «Падение» Анны Сергеевны дано как первый акт в драматической истории ее «потери себя». «Падение» Анны Сергеевны вызывает в ней иные чувства и другие поступки. Она боится, что уронила свое человеческое достоинство, что она не заслуживает уважения со стороны Гурова. Анна Каренина чувствует свою вину перед мужем. Чеховская Анна не чувствует этой вины. Она вполне осознает, что обманула не мужа, а самое себя, так как искала «другую жизнь», а оказалась, как ей представилось, «пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать» (399). Именно поэтому она столь драматически переживает свое «падение».

Но связь с Гуровым оказалась не мимолетным курортным романом. И поэтому ее покаянная исповедь, постоянно владевшая толстовской Анной, быстро забылась. Герои Чехова не оглядываются на религию и мораль, на общепринятые нормы общезжития. Чеховская героиня в отличие от толстовской не чувствует себя преступной и вовсе не считает, что жизнь ее отныне будет заключаться в раскаянии, в унижении, в том, чтобы про-

сильное прощение и т. п. На минуту Анну Сергеевну захватило ощущение своей греховности, а потом исчезло навсегда, уступив место совсем иным чувствам и интересам, и оно поэтому не играло никакой роли в истории ее трагического положения. Главное же в ее исповеди, что будет определять ее чувства и судьбу, другое. Оправдание ее поступков вырвалось из ее души в страшных словах о *лакействе* мужа, о страстном желании иной жизни. Такой ход мысли Анны Сергеевны и такая мотивировка ее поступков как бы освобождают любовь от эмпирического начала и переносят ее в сферу всеобщего.

Во второй главе рассказа «Дама с собачкой» изображена поездка героев в Ореанду. Это одно из центральных звеньев чеховского повествования. Именно здесь впервые возникает под мощным облагораживающим воздействием величавой красоты природы новое умоностроение Гурова. Красота природы вторгается в нищенскую бескрылую жизнь, отданную «идолу», и заставляет людей задуматься над коренными общими вопросами. Из униженной, мелочной, бездумной жизни-забавы и эгоистических интимных чувств, из которых и была соткана пестрая самодовольно-сытая жизнь Гурова, очистительная красота природы переносит его в иную сферу, приобщает его к вечному. Переживания Гурова в Ореанде — симптом его будущего возрождения, когда он перестанет быть «человеком среды», считающимся, как и Вронский, физическое благо жизни, и превратится в человека, душа которого соприкоснулась с вековечным и абсолютным.

В романе Толстого есть эпизод, который позволял Анне и Вронскому, как и чеховским героям, возвыситься до понимания духовных начал жизни, приобщиться к общим вопросам, задуматься над смыслом человеческого бытия. Речь идет о посещении ими в Италии художника Михайлова. На одной из его картин изображались Пилат и Христос, в образах которых воплощались два начала жизни — «плотское» и «духовное». Картина оказалась вовсе недоступной Вронскому. Анна же заметила «удивительное выражение Христа», угадала, что он — «центр картины», но и она не поняла ее общего смысла (9, 45—47).

Приобщение к «общему», как мы видели, наступает у Анны в конце ее истории, в предсмертном озлобленно-отчаянном, полубредовом монологе, когда окружающее предстало перед ней в «пронзительном свете» (9, 355—367). Это «прозрение» Анны напрашивается на сравнение с «прозрением» Гурова в третьей главе рассказа «Дама с собачкой». В обоих случаях происходит духовное перерождение героев, им открывается «правда» жизни. Однако внутренняя сущность «прозрения», его источники, пафос и результаты у Чехова и Толстого различные, что является следствием противоположности концепций, положенных в основание сюжетных линий Анна—Вронский и Анна—Гуров. «Пронзи-

тельный свет» возник в толстовской концепции из того же эгоистического источника, который питал любовь Анны и Вронского. «Яркий свет» появился в самый критический момент их отношений, когда страстная любовь уже перешла в злой дух борьбы, в ненависть, когда появилась жестоко мстительная мысль о смерти. «Я хочу любви, а ее нет, следовательно, все кончено» — таков итог жизни Анны Карениной (9, 342). Естественно, что лично выстраданное переносится ею и на всю жизнь, на всех окружающих людей, на их отношения и чувства. То было *предсмертное прозрение*, и оно в данном случае несло отрицание жизни.

«Пронзительный свет» вспыхивает у Гурова в третьей главе рассказа как реакция на безучастную, пошло-двусмысленную реплику его клубного партнера. Она явилась для Гурова как бы сигналом к полному освобождению. Здесь опять, как и во время посещения Ореанды, совершается характерный для Чехова переход от мелочного к общему, важному. «Какие дикие нравы, какие лица», — думал он под впечатлением слов чиновника. «Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном охватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, как-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах» (404).

Б. Мейлах считает, что этот мотив «так близок роману Толстого, что кажется прямым его развитием». Здесь исследователь имеет в виду изменения взглядов Анны и Вронского на окружающую жизнь. Их любовь открыла им, как и героям Чехова, глаза на мир. Однако автор не обратил внимания на самое существенное. По мысли Толстого «ясновидение» у толстовских героев открывает им лишь *физическое бытие*, физический облик окружающих людей. Гуров же постигает общий смысл жизни, разгадывает ее сокровенную сущность. И такое различие в концепции того и другого произведения вполне понятно. Любовь Карениной и Вронского, как уже отмечалось, была ограничена сферой физического. Любовь Гурова и «дамы с собачкой» была прежде всего делом их духовного мира. Поэтому говорить о близости и преемственности Толстого и Чехова в этом пункте также нет оснований.

В обобщающей четвертой главе рассказа «Дама с собачкой» имеется элемент, который тоже можно сблизить с итоговым обличительным монологом Анны Карениной. Лично выстраданное и осознанное как нечто невыносимо противоестественное вкладывается Гуровым в окружающую жизнь, распространяется им, как и героиней Толстого, на человеческие отношения вообще. Анна Сергеевна приехала в Москву, где жил Гуров. Он идет к ней на



свидание и размышляет о жизни. С предельной ясностью он осознает раздвоение собственной жизни. И это раздвоение Гуров переносит на жизнь в целом. «Каждое личное существование держится на тайне...», — думал он (408—409).

Однако и эта подмеченная Толстым и Чеховым одинаковая у людей склонность по себе судить о других приобретает у художников различное содержание. Униженная, оскорбленная и отвергнутая, но не желающая покоряться Вронскому, Анна Каренина была ослеплена ревностью, озлоблением и ненавистью, желанием мести. В жизнь и в свои отношения с Вронским она вкладывала то, что было в ее растравленном сердце. Любовь представлялась ей теперь «грязным мороженым». Такое восприятие не отражало реальных отношений, было субъективно, эгоистично и несправедливо, что явилось следствием себялюбивого характера Анны Карениной, ее жизни и любви «для себя»... Просветленная любовью душа Гурова не могла так односторонне мрачно воспринимать мир. Он тоже беспощаден в своем приговоре над жизнью. Но почвой этой беспощадности было светлое начало. Восприятие Гуровым окружающего отражало реальные отношения того времени (возможное раздвоение в человеческой жизни) и возбуждало в нем желание вырваться из-под власти ненормально живущего общества, найти выход из мучительного состояния своего духа.

Этот процесс *роста личности*, обновления всего характера и острое осознание невыносимости жизни сопровождается и изменениями чувства любви у чеховских героев. Оно становится все более одухотворенным, нежным и чутким, товарищеским, проникновенным. Чехов вносит в окончательный текст выразительные определения: «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья...» (410). Более сильным Чехов сделал ощущение героями своего трагического положения, как людей не разъединяющихся, а необыкновенно *близких друг к другу*. Если трагическое в романе Толстого заключено прежде всего в самом характере любви Анны и Вронского, в том, что составляет главный общий смысл их совместной жизни (полное обладание друг другом), то трагическое у Чехова порождено не особенностями любви, не перипетиями отношений героев, а осознанием невыносимой тяготы жизни.

Да, герои Толстого и Чехова ставят один и тот же вопрос. На слова Вронского: «Необходимо кончить ту ложь, в которой мы живем», — Анна отвечала: «Но как, Алексей, научи меня. как?» (8, 210). И Гуров задавал тот же вопрос: «— Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову — Как?» (410). Но в этих, казалось бы, одинаковых вопросах заключался совершенно разный смысл, выражались не сходные, а противоположные ощущения. Признавая свое положение безвыходным, Анна

Каренина в ответ на успокоительные слова Вронского о возможности выхода из всякого положения спрашивает его: «Разве я не жена своего мужа?». И сцена завершается так: «...вдруг яркая краска стала выступать на ее лицо; щеки, лоб, шея ее покраснели, и слезы стыда выступили ей на глаза».

В вопросах Гурова тенденция иная. В чеховском рассказе появилось симптоматичное завершение, говорящее о том, что жизнь не остановилась, что люди продолжают биться над решением вопросов бытия, что жизнь настоящая только начинается, а счастье впереди. Трагическое, заключенное в жизни чеховских героев, не является безысходным, оно содержит в себе оптимистическое начало, которое сильным лирическим аккордом и завершает рассказ. «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца далеко-далеко и что самое сложное и трудное еще начинается» (410). К этой черте герои Толстого не могли подойти.

Б. Мейлах не вполне понял всю глубину чеховского рассказа. Он цитирует известный горьковский отзыв о «Даме с собачкой», но произвольно опускает существеннейшую часть в нем, а именно: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче. А теперь — Вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза, скучные, мутные, замороженные».<sup>9</sup>

Для правильной интерпретации рассказа «Дама с собачкой» эти слова Горького, как и весь его отзыв, имеют ключевое значение. Чеховское творение возбуждало именно те чувства, которые бурно и откровенно выразились в отклике Горького. Между тем автор статьи «Два решения одной темы» в своем толковании ослабляет действие рассказа. Он утверждает, что жизнь Анны Сергеевны была символизирована в образе серого, длинного, с гвоздями, забора, тянувшегося против ее дома. И при этом делает грубую, но показательную для его концепции ошибку, неверно передавая размышление Гурова: «От такого забора не убежишь». Ясно, что такая мысль («не убежишь») искажает смысл рассказа Чехова и слившегося с ним отзыва о нем Горького. Гуров думал иначе: «От такого забора убежишь». Именно — убежишь! В этом состоит пафос программного чеховского рассказа, горьковского письма о нем. . .

---

<sup>9</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания М.—Л., 1937, стр. 47.

Конечно, в жизни героев Чехова было много серого. Но это серое *уже* не имело для них фатального значения и не их жизнь уже символизирована в образе серого забора, а та лакейски смиренная и куцая жизнь, которая их возмущала и от которой они страстно стремились избавиться. Бегство от серого забора, поиски путей к счастью, к новой жизни — вот что теперь воодушевляет героев чеховского беспокойного рассказа.

Л. Д. Усманов

### ПРИНЦИП „СЖАТОСТИ“ В ПОЭТИКЕ ПОЗДНЕГО ЧЕХОВА-БЕЛЛЕТРИСТА И РУССКИЙ РЕАЛИЗМ КОНЦА XIX ВЕКА

В любой работе, посвященной анализу мастерства Чехова-беллетриста, отмечается подтекстность, лаконичность письма, экономность при выборе изобразительных средств. Однако эти особенности языка писателя, взятые сами по себе, едва ли вскрывают своеобразие художественных достижений Чехова-беллетриста. Несомненно, за этими понятиями стоит сложный мир словесно-художественных построений, органически связанных с новаторством Чехова-писателя и в манере сюжетосплетения, композиции произведения, лепки характеров и в самом способе художественного освоения мира. Очевидно, своеобразие «начала» такой системы находится в тесной функциональной связи со своеобразием «конца».

Попытаемся с этой точки зрения раскрыть, что стоит за такими понятиями, как лаконичность, экономность, подтекстность, и как они соотносятся с более крупными художественно-изобразительными компонентами произведения или некоторыми существенными сторонами поэтики чеховских творений, а затем русского реализма конца XIX в.

В 1914 г. А. М. Пешковский писал: «Можно прямо сказать, что история новых языков есть история вытеснения личного предложения безличным. И это стоит в связи с общим вытеснением имени глаголом (...). Припомним также все более и более распространяющееся в новейшей литературе опущение подлежащего, превращающее порой целые страницы в ряд неполных бесподлежащих предложений».<sup>1</sup> Это указание А. М. Пешковского вполне можно отнести к языку рассказов и повестей зрелого Чехова.

В специальной литературе неоднократно указывалось, что поздний Чехов довольно часто прибегает к употреблению без-

<sup>1</sup> А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956, стр. 345.

личных конструкций типа «стало грустно», «похоже было», «хотелось», «казалось». По сравнению с предшествующими русскими беллетристами у него более высокий процент употребления глагола (особенно глаголов восприятия, переживания, состояния), безличных, неопределенно-личных и обобщенно-личных предложений.<sup>2</sup>

Если учесть, что безличные предложения обозначают различные процессы, происходящие внутри человека,<sup>3</sup> то, очевидно, авторское повествование у Чехова имитирует внутреннюю речь героев. Причем индивидуализация внутренней речи героя подчеркивается за счет введения эллипсисов, неопределенных местоимений и наречий («о чем-то», «почему-то», «где-то» и т. д.), вводных слов со значением предположения или догадки («должно быть», «вероятно» и др.), восклицательной и вопросительной интонации, гипотактического способа связи однородных частей предложения и самих предложений и др.

Так складывается устойчивый стереотип лексико-грамматических признаков внутренней речи героев, как выражение их мучительной душевной рефлексии. Однако новаторство Чехова-стилиста проявляется в том, что этот стереотип сохраняется и в том случае, когда формально герой не участвует в повествовании, например при описании природы, быта, обстановки, при авторских отступлениях, пояснениях, портретных зарисовках и т. д. («... из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили [...]. И почему-то казалось, что так будет всю жизнь». «Невеста»).

Именно в этом случае происходит усложнение функциональной роли авторского повествования.<sup>4</sup> Традиционное описание фона действия представляется и как развертывание процесса внутренних переживаний героя или его состояния, т. е. не по принципу последовательного соотнесения, как это было у предшествующих русских беллетристов, а совмещенно, нерасчленимо. Биографический экскурс представляется как воспоминание героя, портретная зарисовка, как сопереживание другого лица и т. д.

---

<sup>2</sup> А. П. Чудаков. Об эволюции стиля прозы Чехова. Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. Изд. МГУ, 1961; И. А. Кожевников. Об особенностях стиля Чехова. Вестник МГУ, серия VII, № 2, 1963; Б. И. Головин. Вероятностно-статистическое изучение истории русского литературного языка. Вопросы языкознания, 1965, № 3; Л. Д. Усманов. Из наблюдений над стилем позднего Чехова. Вестник ЛГУ, № 2, Серия истории, языка и литер., вып. 1, 1966.

<sup>3</sup> А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении, стр. 353.

<sup>4</sup> См. об этом подробнее в моих статьях «Чехов и русский реализм конца XIX в.» (Материалы II научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава. Самарканд, 1969); «Из наблюдений над стилем позднего Чехова» (сноска первая).

Следует также отметить совмещение «голоса» автора и нескольких персонажей (например, в нижеприведенном отрывке авторское повествование воспринимается как рассказ Анны Сергеевны и одновременно как реакция Гурова на этот рассказ, его размышления: «А от нее он узнал, что она выросла в Петербурге, но вышла замуж в С., где живет уже два года, что пробудет она в Ялте еще с месяц и за ней, быть может, приедет ее муж, которому тоже хочется отдохнуть. Она никак не могла объяснить, где служит ее муж, — в губернском правлении или в губернской земской управе, и это ей самой было смешно. И узнал еще Гуров, что зовут Анной Сергеевной». «Дама с собачкой»).

Можно привести примеры полифонического наложения голосов (но не сливающегося), когда в структуру внутренней речи персонажей вводится чужая речь сразу трех или четырех лиц. («Мужики», «В овраге»).

Можно говорить и о своеобразном «уплотнении» диалогической или прямой речи. У Чехова редко встретишь развернутый диалог. Начавшийся разговор у него то и дело обрывается, но недосказанная часть диалога или реально звучащей речи вводится в структуру внутренней речи собеседника или лица, не принимающего участия в разговоре. (Как, например, диалог Марии Тимофеевны и отца Сыся в рассказе «Архиерей» пропускается через восприятие архиерея, или разговор Старченко и фон Тауница представляется как эмоциональная реминисценция Лыжина). В этом случае в структурах произносимой речи легко воспроизводятся лексико-грамматические признаки чужой, реально звучащей речи и наоборот.

Несомненно, уже в этом принципе универсализации функций повествования по сравнению с дифференциацией функций у русских писателей середины и даже второй половины XIX в. проявляется экономность, лаконичность чеховской манеры письма.

Но из этого своеобразия манеры письма вытекают новаторские приемы лепки характеров, а именно (наряду с прямой) скрытой характеристики действующих лиц. Традиционный принцип последовательного раскрытия характеров (когда обрисовка одного персонажа следует за характеристикой другого) заменяется параллельным (в тексте нерасчленимо, одновременно).

Не случайно поэтому Чехов, работая над повестью «В овраге», в одном из своих писем указывает: «Дело в том, что я пишу повесть для „Жизни“ (...). В ней всего листа три, но тьма действующих лиц, толкотня, тесно очень — и приходится много возиться, чтобы эта толкотня не чувствовалась резко».<sup>5</sup>

О «многолюдстве» в произведениях Чехова по сравнению с другими русскими писателями писал и Корней Чуковский.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем. Т. 18, М., 1950, стр. 269.

<sup>6</sup> К. Чуковский. Современники. М., 1963, стр. 9.

Принцип совмещения голосов в сущности — это наложение зон поведения героев (т. е. обрисовка персонажей, совпадающая по материалу). Этим объясняется близкое «соседство» персонажей, плотная расстановка действующих лиц, впечатление концентрированности поведения героев (без утраты индивидуальной очерченности действий и раздумий каждого из них).

С принципом параллельной обрисовки характеров связана своеобразная повторяющаяся цикличность описания поведения персонажей. В этом одна из особенностей композиции поздних чеховских произведений. Цикличность предполагала попеременную, во многом совмещенную обрисовку каждого из действующих лиц, а затем новое повторение этого описания действий и реплик всех этих персонажей. И так цикл следует за циклом. Все герои разом вступают в действие и кончают.

Так, например, в рассказе «Невеста» уже в начале повествования перед нами предстают все персонажи — Надя, бабушка Марфа Михайловна с дедушкой, Нина Ивановна, отец Андрей и его сын Саша. В дальнейшем каждая сценка разыгрывается с участием каждого из них (или дается развернутое упоминание действий, поведения, реплик персонажей в речевой структуре одного, реже двух, персонажа, от лица которого ведется повествование, в данном случае Нади). У Чехова довольно редко встретишь появление в середине повествования нового лица или его исчезновение до конца повествования (если он не эпизодичен, разумеется).

В рассказе «На подводе» всего три персонажа, но они раскрываются разом и заполняют все сценки (учительница едет в город за жалованьем и думает о себе, Ханове, слушает реплики кучера и наблюдает за его действиями, затем снова думает о своей жизни, соотносит с жизнью Ханова, слушает кучера и т. д.). Очень плотная обрисовка действующих лиц в повестях «Мужики», «В овраге».

Принцип плотности, концентрированности при характеристике и описании поведения героя, несомненно, является одним из выражений чеховской лаконичности, экономности изобразительных средств. Притом эта плотность не производит впечатления калейдоскопичности развертывания жизни героев, поскольку отрывочность их жизнеописания это ведь субъективное видение центрального персонажа, и притом недосказанность поведения героев (действий и реплик) часто реализуется в структуре внутренней речи этого центрального персонажа. Но с другой стороны, с принципом плотного жизнеописания героев связана реорганизация традиционного сюжетно-конфликтного рисунка произведения.

В повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» повествование начинается хотя и не растянутой, но довольно подробной характеристикой отца Лизы, Ивана Петровича Берестова, затем

отца Алексея, Григория Ивановича Муромского. Описав, в каких отношениях находились два этих соседа, автор переходит к Алексею, а затем к Лизе, считая своим долгом познакомить читателя с предысторией своих героев и дать им исчерпывающую авторскую характеристику, не лишенную некоторой иронии. Расставив по местам действующих лиц и подготовившись к действию, автор только тогда начинает свой рассказ о тех обстоятельствах, при которых познакомились молодые люди. Увы, далее указывает автор, хотя «мысль о неразрывных узах довольно часто мелькала в их уме», Алексей все-таки помнил «расстояние, существующее между ним и бедной крестьянкой, а Лиза не смела надеяться на взаимное примирение их отцов».

Однако в дальнейшем описание поведения молодых прерывается изложением неожиданного происшествия, которое закончилось примирением Берестова и Муромского. Намеченная конфликтная расстановка действующих лиц (Лиза—Алексей) приостанавливается, поскольку читателю пока еще не известно, как повлияет история примирения Берестова и Муромского на дальнейшую судьбу молодых. В этом смысле история примирения Берестова и Муромского лишь подготавливает изменение трудной ситуации. В аналогичной функции выступает описание предыстории героев в начале повести, дальнейшее освещение взаимоотношений Берестова и Муромского. Несомненно эти эпизоды на некоторое время снимают напряженность повествования.

В повести «Шинель» Гоголь подробно знакомит читателя с предысторией не только самого героя, но не оставляет без длинных комментариев появление любого нового лица, дает развернутое введение к любому событию, печальная история Акакия Акакиевича то и дело прерывается авторскими отступлениями и рассуждениями.

Советский литературовед А. Дерман, оценивая мастерство Чехова-новеллиста, так писал о поэтике русского реализма предшествующего периода: «Литературный стиль предшествующей фазы — это тургеневский стиль. Плавная, неторопливая манера изложения, с глубокими экскурсами в прошлое героев, с подбором изысканно красивых эпитетов и определений, со строгой последовательностью наложения подробных характеристических признаков на изображаемое лицо или пейзаж, с заботой о «литературности» употребляемых сравнений, с разъяснениями мало-малыш значительных психологических положений и т. п.»<sup>7</sup>

Характер конфликтных построений у предшествующих беллетристов сводится к предварительной расстановке действующих лиц и событий, к многоходовой расстановке тени и света, прежде чем перейти к изображению узких и непосредственных конфликтных столкновений. Но эти столкновения опять-таки прерываются но-

<sup>7</sup> А. Дерман. Творческий портрет Чехова, Л., 1929, стр. 255.

вой перегруппировкой тени и света для нового сюжетного хода. В этом случае мера конфликтной напряженности или нагрузки не в равной мере ложится на различные части произведения.

Чехов несколько иначе строит сюжетно-конфликтный рисунок. Известный советский психолог Б. Г. Ананьев указывал: «Нравственное противоречие является источником внутреннего говорения».<sup>8</sup> А ведь у Чехова авторское повествование одновременно имитирует «голос» героя, его внутреннюю речь (часто в составе несобственно-прямой речи), выражающих по преимуществу неудовольствие, тревогу и даже отчаяние.

И на самом деле, чеховский герой, с которым автор знакомит читателя в самом начале повествования, предстает в состоянии какой-то неопределенной эмоциональной тревоги, тревожных раздумий, смутных порывов. Именно эта «суггестивность» выступает в роли сюжетно-конфликтной доминанты. В силу «совмещенности» функций (объективного и субъективного) в суггестивные тона окрашено и описание внешнего течения жизни, биографические отступления, портретные зарисовки, авторские пояснения и т. д.

В принципе повествование у Чехова представляется как прерывистое, строго перемежающееся, часто совмещенное описание раздумий, воспоминаний, эмоций героев (т. е. внутреннего течения жизни) и внешнего течения жизни (будней). Причем, «внешнее», модифицированное сквозь призму восприятия героя, выступает как враждебная стихия, углубляя и развивая до трагизма внутреннюю жизнь героев. Вот почему мы можем считать, что сюжетно-конфликтный рисунок у Чехова плотно ложится на все зарисовки, заполняет все единицы повествования.

Действие у него разворачивается с началом повествования и заканчивается к концу повествования, редко прерываясь вставочными частями типа нейтральных описаний природы, обстановки, биографических экскурсов, авторских отступлений, параллельных сюжетных линий или вставочных.

Но из этого отнюдь не следует, что Чехов отказывается от всевозможных описаний, прерывающих повествование, и даже заставляющих авторских пояснений типа экспозиционных зарисовок, стремясь как бы очистить действие и четкость конфликтного рисунка от «упаковочного балласта» (в принципе это и невозможно). Чехов действительно освобождался от «упаковочного» материала, прямо не решающего задачи конфликтных противопоставлений при описании картин современной ему жизни, но не за счет исключения этого материала, а путем усложнения их художественной функции, а именно — совмещения функций.

В. Катаев указывал: «Он достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы — изобрази-

<sup>8</sup> Б. Г. Ананьев. Психология чувственного познания. М., 1960, стр. 362.



тельный и повествовательный — в одно общее дело. До Чехова повествование и изображение почти всегда чередовались, не сливаясь друг с другом. Описание шло своим чередом, повествование своим: одно после другого. В этом поразительном слиянии изобразительного с повествовательным — одно из открытий Чехова».<sup>9</sup>

И. Эренбург в своей книге «Перечитывая Чехова» находит, что Чехов внес новое в «монтаж романа»: «Он не доказывал, даже не рассказывал, он показывал». Далее Эренбург пишет: «Он освободил рассказ или повесть от длительных вступлений, разъяснительных эпилогов, от подробного описания внешности героев, от обязательности их биографии».<sup>9</sup> В этом смысле он рассматривает Чехова «как одного из первых художников XX века», провозгласившего «принцип „сжатости“».<sup>10</sup>

Прерывистость и совмещенность функций повествования соответствовали традиционной широте описания или охвата жизни и мучительной длительности, напряженности внутренних исканий героя.

Плотное распределение конфликтной нагрузки или сконцентрированность и своеобразная теснота зарисовок в роли носителей прямой конфликтной функции несомненно способствовали драматизации повествования. Чехов в отличие от предшествующих русских беллетристов более собранно и экономно строит конфликтно-драматический рисунок произведения, добиваясь тем самым постоянной напряженности повествования.

Не случайно поэтому рассказы и повести Чехова многие исследователи относят к такому жанру, как новелла, хотя динамичность у Чехова проявляется не в выборе какого-либо необычного сюжета (где фабульная канва представлялась бы художественным воспроизведением необыкновенного случая в жизни). Чехов, как известно, сам писал и советовал писать просто: «О том, как Петр Иванович женился на Марье Ивановне». Умение найти в обыденном житейском факте целую драму человека, в обычном — необычное, является одним из достоинств Чехова-художника.

Однако и реорганизация традиционной системы сюжетно-конфликтных построений и изменение самой природы конфликта находятся в соответствии с новыми задачами, которые были поставлены перед русской литературой накануне первой русской революции. Теперь уже любая мелочь, любой жизненный материал сами по себе были драматичными, свидетельствовали о глубоких противоречиях феодально-капиталистической России. Именно этим объясняется стремление выдать «драматическое по-

---

<sup>9</sup> В. Катаев. Слово о Чехове. Доклад на торжественном заседании в Большом театре 29 января 1960 года. «Литературная газета», 30 января 1960 г.

<sup>10</sup> И. Эренбург. Собр. соч. в 8 томах, т. 6, М., 1965, стр. 179.

вестование» за рядовой жизненный документ, за объективное, даже научное описание. Уже в творчестве Г. Успенского, Салтыкова-Щедрина, Гаршина, Короленко мы находим все эти «сдвиги». Но в творчестве Чехова эта реорганизация традиционной поэтики находит одно из своих ярких выражений. В этом смысле применение принципа «совмещения» функций, «сжатости» у Чехова является одним из основных путей преобразования традиционной поэтики и новым словом в мировой литературе.

Л. Н. Назарова

## О ПЕЙЗАЖЕ В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА» И. С. ТУРГЕНЕВА И В КРЕСТЬЯНСКИХ РАССКАЗАХ И. А. БУНИНА КОНЦА 1890-х—НАЧАЛА 1910-х ГОДОВ

В «Записках охотника» Тургенев нарисовал пейзаж средней полосы России, который отличался необычайной проникновенностью изображений. Ничего подобного не было ни у одного из предшествующих Тургеневу писателей-прозаиков. По справедливому мнению Н. Л. Бродского, описания природы в знаменитой книге явились «одним из художественных „открытий“»<sup>1</sup> Тургенева. Кроме того, по сравнению с предшественниками пейзаж Тургенева в «Записках охотника» явился «крупнейшим шагом на пути дальнейшей психологизации изображения природы».<sup>2</sup>

Совершенство тургеневского пейзажа, в котором природа кажется как бы одушевленной, беспрестанно изменяется, живет, дышит, гармонирует или контрастирует с чувствами и переживаниями человека, оттеняя их, неоднократно отмечалось в литературоведении.<sup>3</sup> Вопрос об идейной функции природоописаний подробно рассматривается в статье Е. М. Ефимовой «Пейзаж в „Записках охотника“».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> См.: Н. Л. Бродский. И. С. Тургенев. В кн.: Н. Л. Бродский. Избранные труды. Под ред. Н. К. Гудзия. М., 1964, стр. 272

<sup>2</sup> Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, стр. 135.

<sup>3</sup> См.: А. Багрий. Изображения природы в произведениях И. С. Тургенева. По поводу книги Н. Т. Salonen'a «Die Landschaft bei Turgenev». «Русский филологический вестник», 1916, №№ 1—2, стр. 267—287; А. Вознесенский. Новая книга о Тургеневе (Н. Т. Salonen. Die Landschaft bei I. S. Turgenev. Helsingfors, 1915, S. 1—355). «Филологические записки», 1916, вып. VI, стр. 645—681; С. В. Шувалов. Природа в творчестве Тургенева. Сб. «Творчество И. С. Тургенева», М., 1920, стр. 115—139; К. Г. Чижикян. Пейзаж в «Записках охотника». Научные труды Ереванского гос. унив., т. 66, вып. 6, ч. 1, Ереван, 1958, стр. 217—234 и др.

<sup>4</sup> «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852—1952). Сб. статей и материалов под ред. М. П. Алексева. Орел, 1955, стр. 247—280.

Для художественной манеры Тургенева характерен лиризм при описаниях природы, что придает его пейзажам эмоциональность и задушевность, свидетельствуя о глубокой любви писателя к родине.

Каковы же были воззрения на природу и способы ее изображения у самого Тургенева в начале 1850-х годов? В статье, посвященной «„Запискам ружейного охотника Оренбургской губернии“ С. А-ва. М., 1852», напечатанной впервые в «Современнике» (1853, № 1), Тургенев, признаваясь, что сам он «страстно» любит природу, подчеркивал далее, что «человека не может не занимать природа, он связан с ней тысячью неразрывных нитей».<sup>5</sup> Писатель предостерегал от эгоизма в любви к природе («мы любим природу в отношении к нам; мы глядим на нее, как на пьедестал наш»). Далее, приведя три цитаты из фрагмента Гете «Природа» (1782 или 1783) в собственном переводе, Тургенев завершал свои рассуждения словами о том, что «если только „через любовь“ (мысль Гете, — Л. Н.) можно приблизиться к природе, то <...> любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, — и вы ее поймете» (V, 416).

Возвратившись после этого к книге С. Т. Аксакова, к взглядам этого писателя на природу (одушевленную и неодушевленную), Тургенев подчеркивал, что тот смотрит на природу так, «как на нее смотреть должно: ясно, просто <...> он только хочет узнать, увидеть» (V, 416).

Объективной манере природоописания у С. Т. Аксакова Тургенев противопоставлял в этой статье пейзажи таких художников слова, как А. А. Фет и Ф. И. Тютчев, обладающих «каким-то особенным воззрением на природу, особенным чутьем ее красот». По мнению Тургенева, «большие линии картины от них либо ускользают, либо они не имеют довольно силы, чтобы схватить и удержать их», но зато «они подмечают многие оттенки, многие часто почти неуловимые частности, и им удается выразить их иногда чрезвычайно счастливо, метко и грациозно» (V, 418).

К такого рода пейзажистам Тургенев относил и самого себя. Об этом свидетельствует его письмо к И. С. Аксакову от 28 декабря 1852 г. (9 января 1853 г.), в котором, имея в виду свою статью о «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии», Тургенев писал: «Там есть несколько мыслей о том, как описывать природу, где я себя не щажу» (*Письма*, II, 100).

На основании статьи, а также этих строк из письма можно сделать вывод о том, что пейзажам Фета, Тютчева и своим соб-

---

<sup>5</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах, т. V, М.—Л., 1963, стр. 414. (В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы. При цитировании писем добавляется: *Письма*).

ственным Тургенев как будто бы предпочитал природоописания С. Т. Аксакова, который «то, что он видит, видит он ясно, и твердой рукой, сильной кистью пишет стройную и широкую картину» (V, 418), подобно тому как умели это делать Гоголь, Пушкин, Шекспир, Гомер. Однако Тургенев признавал право на существование обеих этих различных манер природоописания. Мало того: он не мог не понимать, что от объективной манеры природоописания в книге С. Т. Аксакова пейзажная живопись «Записок охотника» отличается именно своим лирическим тоном, присущим ей психологизмом.

Живший и писавший в иную историческую эпоху, Бунин — автор крестьянских рассказов конца 1890-х—начала 1910-х годов — несомненно принадлежал к тому же типу пейзажистов, что и Тургенев. И та же среднерусская природа была для него родной, как и для автора «Записок охотника». В письме к В. С. Мирянову от 1 июня 1901 г., отвечая ему на критику одного из своих рассказов («Мелитон»), Бунин писал: «Кстати сказать про природу, <...> я ведь о голой и протокольно о природе не пишу. Я <...> даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души»<sup>6</sup> (курсив мой, — Л. Н.).

Известную близость Бунина-пейзажиста к Тургеневу отмечала и современная первому из них критика. Так, например, М. А. Волошин справедливо писал: «У Бунина нет корней в современной русской поэзии. Он стоит в стороне и ничем ей не обязан. Но у него есть глубокая органическая связь с русской прозой: с пейзажем Тургенева...»<sup>7</sup>

Слова М. А. Волошина с полным основанием можно отнести и к ранней прозе Бунина, что мы постараемся раскрыть далее на конкретном материале, учитывая в то же время всё своеобразие и яркость таланта этого писателя. Как и Тургенев, Бунин проявил себя знатоком и ценителем русской природы, отличаясь глубоким пониманием ее особенностей, ее неяркой красоты.

Какова же роль природоописаний прежде всего в композиции рассказов обоих писателей?

В «Записках охотника» пейзаж нередко служит введением или предисловием («Бежин луг», «Певцы», «Свидание», «Малиновая вода», «Бирюк» и др.) или, наоборот, заключением («Ермолай и Мельничиха», «Бежин луг», «Льгов»)<sup>8</sup>. Аналогичные случаи можно найти и у Бунина. Так, например, описаниями майских сумерек в лесу начинается рассказ «Мелитон», изображение тишины и запустения «среди зеленых холмистых полей» открывает

<sup>6</sup> «Литературный архив», т. V, М.—Л., 1960, стр. 132.

<sup>7</sup> М. А. Волошин. Стихотворения Ивана Бунина. 1903—1906. «Русь», 1907, 5 (18) января, № 5, стр. 3.

<sup>8</sup> См.: А. Багрий. Изображения природы в произведениях И. С. Тургенева, стр. 276.

рассказ «Золотое дно». А в рассказе «Древний человек» развитию сюжета предшествует краткий осенний пейзаж, равно как в «Весеннем вечере» — описание этого вечера. Пейзажами заканчиваются рассказы «Кастрюк», «Сосны», «Хороших кровей» и др.

Тургенев изображает природу не как нечто неподвижное, застывшее, а наоборот, в присущем ей вечном движении. Иногда в пределах одного рассказа писатель прослеживает все изменения, происходящие в пейзаже на протяжении суток (см., например, рассказ «Бежин луг», в котором пейзажные зарисовки, вместе взятые — день, вечер, ночь, утро, — как бы имеют свой самостоятельный сюжет и композицию. Их можно выделить из остальной части повествования). Так же построен пейзаж и в рассказе «Свидание», где Тургенев фиксирует изменения, происходящие в березовой роще в течение одного сентябрьского дня.

В обоих случаях пейзажи, изъятые из «Бежина луга» и «Свидания», являются как бы отдельными небольшими произведениями, напоминающими по своему построению завершающий «Записки охотника» рассказ «Лес и степь», в котором вообще ничего нет кроме пейзажа четырех времен года.

А. А. Ачатова, исследователь творчества Бунина, справедливо утверждает, что особенно в ранних произведениях этого писателя пейзаж занимает «главнейшее место в их сюжетно-композиционном построении». Но она не совсем права, когда считает своеобразной особенностью лишь прозы Бунина возможность выделения из некоторых его рассказов («На край света», «На чужой стороне», «Кастрюк» и др.) пейзажных зарисовок, представляющих собою «логически завершенное поэтическое описание». Как мы стремились показать выше, в «Записках охотника» также имеются рассказы, аналогичным образом построенные.

Однако пейзаж у Бунина (как и у Тургенева, о чем будет сказано ниже) имеет значение не только для сюжетно-композиционного построения того или иного из произведений. Как считает А. А. Ачатова, в то же время «пейзаж в рассказах Бунина одно из главных средств психологической характеристики. С его помощью раскрывается внутреннее состояние человека».<sup>9</sup> В качестве примеров взяты рассказы «Захар Воробьев» и «Веселый двор». Гибели героя первого из этих произведений предшествует мрачный августовский пейзаж. Сама природа как бы предвещает страшную кончину Захара Воробьева. Именно при помощи пейзажа наиболее ярко раскрывается тяжелое предчувствие Захаром его скорого конца.

Замечательно мастерство, с каким Бунин включает картины природы в композицию повести «Веселый двор», где, наоборот,

---

<sup>9</sup> А. А. Ачатова. Пейзаж в дореволюционных рассказах И. А. Бунина. Вопросы метода и стиля. Уч. зап. Томского гос. унив. им. В. В. Куйбышева, № 45, 1963, стр. 96, 97.

солнечный и яркий, с поспевающими в поле рожью и овсом, с пением птиц, разнообразием цветов и ароматов, пейзаж глубоко контрастен по отношению к внутреннему состоянию умирающей от голода и истощения Анисьи.

Нельзя сказать, чтобы Тургеневу был чужд подобный способ изображения природы. В «Записках охотника» природа также нередко связана с характеристикой внутреннего мира человека. Чаще пейзаж находится в гармонии с душевными переживаниями человека («Свидание», «Малиновая вода», «Смерть», «Бирюк» и др.), а иногда как бы противостоит им («Певцы»). Все это уже не раз отмечалось исследователями творчества Тургенева.

Поэтому справедливые наблюдения А. А. Ачатовой и в этом случае нуждаются, с нашей точки зрения, в некотором уточнении. Природа в рассказах Бунина действительно очень тесно связана с человеком, и именно при помощи пейзажа писатель в ряде случаев раскрывает его внутренний мир. Но мы полагаем, что Бунин в этом отношении развивает далее и углубляет то, что в известной степени было налицо уже в «Записках охотника».

\* \* \*

В книге Тургенева преобладает летний пейзаж («Касьян с Красивой Мечи», «Бежин луг», «Бирюк», «Смерть»), встречаются в «Записках охотника» также описания осенней природы («Свидание», «Льгов», «Мой сосед Радиллов»). И лишь в одном из рассказов наряду с весенним, летним и осенним пейзажами кратко изображена и картина зимней природы («Лес и степь»), что не характерно для творчества Тургенева в целом. Думается, это отчасти можно объяснить тем, что Тургенев обычно жил в деревне летом и осенью. Кроме того, писатель не любил зиму. «Всегда тяжел и невесел приход „волшебницы-зимы“», — писал он в 1853 г. (V, 407).

Бунин в противоположность Тургеневу в своих крестьянских рассказах рисует картины всех четырех времен года. Зимний пейзаж встречается у него, пожалуй, даже наиболее часто («Худая трава», «Хороших кровей», «Ермил», «Мелитон», «Сверчок», «Сосна» и др.). Надо полагать, что это находится в прямой связи с интересом Бунина к трагическим сторонам народной жизни. Ведь именно в зимнюю пору особенно нелегкой становилась жизнь крестьянина. В метель замерзает сын Сверчка, которого отец тщетно старается спасти («Сверчок»). Так же погибает и старик нищий в рассказе «Птицы небесные» (первоначальное заглавие «Беден бес». См. также рассказы «Худая трава», «Сосны», «Иоанн Рыдалец» и др.).

У Тургенева преобладает изображение леса — места охоты рассказчика — или степи. Лесными пейзажами насыщены рас-

сказы «Ермолай и Мельничиха», «Бежин луг», «Касьян с Крапивой Мечи», «Бирюк», «Смерть», «Свидание», «Стучит!» и др. Поле, сад Тургенев изображает реже.

Бунин значительно меньше внимания уделяет лесному пейзажу и если уж рисует его, то преимущественно опять-таки зимой («Мелитон», «Сосны», «Ермил»). Описания природы в крестьянских рассказах Бунина включают в себя прежде всего такие детали, как поле, река или пруд, сад, барская усадьба и деревня. Пейзажи эти всегда тесно связаны с жизнью человека.

В противоположность ранней, нередко бессюжетной прозе самого Бунина, описания природы в его крестьянских рассказах все время чередуются то с портретами героев, то с их диалогами. Пейзажи эти теснее, чем у Тургенева, связаны с сюжетом того или иного из произведений.

У обоих писателей вода (река, пруд, озеро) — постоянный компонент пейзажа. Но Тургенев дает подробные, почти географически точные описания речек Исты («Ермолай и Мельничиха») и Росоти, которая превращается затем в широкий пруд («Льгов»), ключа, бьющего из расщелины берега («Малиновая вода»), раздольных травянистых лугов «со множеством небольших <...> озерц, ручейков, заводей...» («Стучит!»; IV, 373). Подобного рода «географические» описания отсутствуют совершенно в крестьянских рассказах Бунина.

Внимание автора «Записок охотника» нередко привлекают звуковые («Ермолай и Мельничиха»; IV, 26) и красочные явления («Стучит!»; IV, 373), связанные с водой. Иногда (редко) в пейзажах «Записок охотника» вода описывается как отражатель: «белые круглые облака высоко и тихо неслись над нами, ясно отражаясь в воде» («Льгов»; IV, 88). В «Бежином луге» река сравнивается с «неподвижным, темным зеркалом» (IV, 95), т. е. намекается также на ее способность отражения.

У Бунина, изображающего большей частью не реку, а пруд, наоборот, функция его почти постоянно одна и та же: отражение окружающей природы. «Глубоко-глубоко отражались в пруде и берег, и вечернее небо, и белые полосы облаков»<sup>10</sup> («Кастрюк»; II, 29). В рассказе «Захар Воробьев» описаны два пруда — «две зеркальных бездны, в которых точно влиты отраженный месяц и каждый ствол, каждый сучок» (IV, 46). Отметим, кстати, что уподобление пруда — бездне, импрессионистическое<sup>11</sup> по своему существу, встречается и в рассказе «Мелитон»: «У противоположного берега воды как будто не было. Там была светлая

<sup>10</sup> И. А. Бунин. Собр. соч. в девяти томах, т. II, М., 1965, стр. 29. (В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы).

<sup>11</sup> См. также: Е. Колтоновская. Бунин как художник-повествователь. «Вестник Европы», 1914, № 5, стр. 341.

бездна <...> Но еще лучше был тот лес, который, вверх корнями, темнел под берегом, уходя в эту бездну вершинами»<sup>12</sup> (II, 207).

Самое главное условие воздействия природы на эстетическое чувство<sup>13</sup> — свет. Поэтому в описаниях природы и в «Записках охотника», и у Бунина свет играет огромную роль. Оба писателя более склонны изображать солнечный свет («Ермолай и Мельничиха», «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Смерть», «Певцы», «Свидание», «Малиновая вода», «Стучит!», «Живые мощи» Тургенева; «На край света», «Сосны», «Древний человек», «Худая трава», «При дороге», «Весенний вечер» и другие рассказы Бунина).

Ночной пейзаж, естественно, влечет за собой частое изображение месяца или луны (реже звезд) в рассказах Бунина.

Тургенев, описывая ночь, дает обычно картину звездного неба («Ермолай и Мельничиха», «Бежин луг», «Певцы»). У Бунина, как отмечено выше, преобладает лунный пейзаж («Мелитон», «Золотое дно», «Веселый двор», «Захар Воробьев», «Худая трава», «Лирник Родион»). В более редких случаях, когда Бунин описывает звездное небо, он употребляет необычайные, выразительные и яркие эпитеты и сравнения. Например, в рассказе «Худая трава» звезды «зеленоватые пушистые <...>, как большие светляки» (IV, 138). Или: «Морозило крепко, и Большая Медведица бриллиантами висела по небу над снежной поляной» («Мелитон»; II, 209).

Большую роль играют у обоих художников при описаниях природы всевозможные запахи, ароматы, насыщающие воздух.<sup>14</sup> Уроженцы средней полосы России, Тургенев и Бунин упоминают постоянно то о запахах трав, то о лесном запахе («Хорь и Калиныч» Тургенева, «Кастрюк» Бунина), о том, что «пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой» («Бежин луг»; IV, 93), что «сладко пахло клубникой, горько — земляникой, березой, полынью» («Веселый двор» Бунина; III, 289), что «веет сладким ароматом зацветающей ржи» («Золотое дно» Бунина; II, 280). Характерной чертой стиля Тургенева в «Записках охотника» при описании природы является обилие красочных эпитетов. Отметим, в частности, постоянное употребление эпитета «алый» (и производных от него слов): «алый свет вечерней зари» («Ермолай и Мельничиха»; IV, 21); «алое сияние» («Бежин луг»; IV, 92); «алое сияние зари» («Певцы»; IV, 241), «край неба алеет», «алый блеск падает на поляны» («Лес и степь»; IV, 383, 385).

<sup>12</sup> Ср. в «Касьяне с Красивой Мечи»: «Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх! Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны...» (IV, 124).

<sup>13</sup> А. Вознесенский. Новая книга о Тургеневе, стр. 661.

<sup>14</sup> См. также: А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. Под общей ред. Н. К. Гудзия. М., 1964, стр. 206.



У Бунина, как и в «Записках охотника», также есть любимый, часто повторяющийся эпитет — «розовый» (и производные от него): «розовые горы», «вода, розовеющая от зари» («Худая трава»; IV, 138, 136); «розовый вечер», «розовый свет» («Весенний вечер»; IV, 245, 246); «зарозовели», пруд «розовеет» («Захар Воробьев»; IV, 44, 46), «клины гречи <...> молочно розовели» («Веселый двор»; III, 285) и т. д.

Особенностью пейзажей «Записок охотника» и крестьянских рассказов Бунина является наличие, притом значительное, составных эпитетов.

У Тургенева они чаще всего относятся к небу, которое писатель изображает как внешний покров действия и выбирает для него самые разнообразные тона красок. В «Записках охотника» «цвет небосклона <...> бледно-лиловый», «смутно-ясное небо», «бледно-серое небо» («Бежин луг»; IV, 92, 93, 112; «темно-синее небо», «прозрачно-темное небо» («Певцы»; IV, 243); «бледно-ясное небо» («Свидание»; IV, 268); «темно-серое небо», «бледно-голубое небо» («Лес и степь»; IV, 382, 386). Реже составные эпитеты употребляются в пейзаже «Записок охотника» для характеристики облаков: «золотисто-серые облака» («Бежин луг»; IV, 92); «облака изжелта-белые» («Касьян с Красивой Мечи»; IV, 122).

Бунин, наоборот, постоянно употребляет составные эпитеты при изображении тех оттенков, которые в разное время года и дня приобретают облака; они «нежно-розовые» («Кастрюк»; II, 27), «золотисто-лиловые» («Золотое дно»; II, 282), «лилово-дымчатые» («Веселый двор»; III, 286), «мутно-синие» («Лирник Родион»; IV, 157) и т. д.

У каждого из писателей среди составных эпитетов есть и такие, которые встречаются редко. Например, у Тургенева упомянута осина с «бледно-лиловым стволом» и «серо-зеленой <...> листвой» («Свидание»; IV, 261), «золотисто-желтый луч» («Лес и степь»; IV, 387), «золотисто-прозрачные зелени орешников» («Смерть»; IV, 213) и др.

В пейзажных зарисовках Бунина встречаются удивительно точные, буквально осязаемые определения — составные эпитеты. Например, «зелено-оловянный горох», «бархатисто-лиловые медвежьи ушки» («Веселый двор»; III, 288); у писателя имеются даже тройные эпитеты, например: «трещали воробы в золотисто-зелено-серых прутьях» («Веселый двор»; III, 294). Бывает, что у Бунина в одной фразе налицо несколько составных эпитетов; так, например, в рассказе «Весенний вечер» читаем: «пруд, выпукло-полный, зеркально-телесного тона, очень хорош был, хотя еще плавала на нем одна бутыльно-зеленая льдина» (IV, 245).

В целом в крестьянских рассказах Бунина большее разнообразие составных эпитетов, при помощи которых создается конкретность, зримость изображаемых писателем элементов того или иного из пейзажей.

В заключение остановимся еще на вопросе о метафорах. Один из исследователей, Г. Д. Гачев, в статье «Развитие образного сознания в литературе» писал: «Ни у кого из русских реалистов нет таких частых прямых уподоблений жизни природы, жизни и душевным состояниям человека, как у Горького. Если у Тургенева, например, пейзаж выступал все-таки сам по себе, фоном или аккомпанементом душевному состоянию персонажа, то у Горького они сливаются, и картина природы уже прямо дается как душевное состояние».<sup>15</sup>

В общем убедительное, это положение исследователя нуждается, однако, в небольшом уточнении. Действительно, в «Записках охотника» нет эпизодов, в которых элементы пейзажа как бы отождествляются с душевным состоянием человека, с его деятельностью. Но тем не менее вряд ли было бы правильным вовсе отрицать наличие метафор в книге Тургенева. Они есть и притом устойчивые, часто повторяющиеся. Приведем несколько примеров: «болтливый лепет листьев» («Хорь и Калиныч»; IV, 11); ключ «с болтливым шумом впадает в реку» («Малиновая вода»; IV, 33); «еще много времени оставалось до первого лепета <...> утра» («Бежин луг»; IV, 107); «не робкое и холодное лепетание поздней осени, а едва слышная дремотная болтовня», осина «шумно <...> лепечет на синем небе» («Свидание»; IV, 260, 261); осины «высоко лепечут над вами» («Лес и степь»; IV, 385). Во всех приведенных примерах обращают на себя внимание постоянно повторяемые слова одного корня («лепетанье», «лепет», «лепечут»), применяемые, как и эпитет «болтливый» (и производное от него «болтовня»), к изображению тех или иных явлений природы.

Есть в «Записках охотника» и другие метафорические обороты, например «улыбка увядающей природы» («Свидание»; IV, 269); «неясный шепот ночи» («Лес и степь»; IV, 382); «Солнце разгоралось на небе, как бы свирепея» («Певцы»; IV, 228) и др.

У Бунина в его крестьянских рассказах антропоморфические метафоры значительно более редки. Вот несколько примеров: «меланхолично засинели поля» («Золотое дно»; II, 283; «равнодушная земля» («Веселый двор»; III, 287); «погода мучила», «бежал<sup>16</sup> <...> дождь», «гнала буря ливень» («Худая трава»; IV, 138); «большая голова бледного месяца» («Золотое дно»; II, 283) и др.

Подведем некоторые итоги нашим очень предварительным наблюдениям, касающимся исследуемой темы.

В пейзажных зарисовках Бунина, носящих в основном реалистический и психологический характер, мы видим дальнейшее раз-

<sup>15</sup> Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, стр. 284.

<sup>16</sup> Усиленное от «шел».

витие и усиление элементов тургеневского природоописания. Усложняются и становятся более необычными эпитеты, восприятие природы в большей степени, нежели в «Записках охотника», окрашивается субъективным чувством автора.

Подобно Тургеневу и Л. Н. Толстому, Бунин изображает в крестьянских рассказах природу средней полосы России. Как пейзажист, он, оставаясь своеобразным и высокоталантливым художником, все же испытал некоторое воздействие обоих этих писателей. Мастерство Тургенева в создании пейзажа, в особенности в «Записках охотника», сыграло определенную роль в становлении творческого метода Бунина-природоописателя. И наконец, общим с Тургеневым было у Бунина необыкновенно тонкое понимание красоты среднерусской природы, любовь к ней, что является отражением глубокой любви обоих писателей к родине.

Б. В. Горнунг

## ЧЕРТЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1910-х ГОДОВ <sup>1</sup>

(К постановке вопроса о реакции против поэтического канона символистов)

На протяжении последних почти пяти десятилетий можно отметить в нашей печати (если не иметь в виду устных выступлений 20-х годов, не дошедших до печатного станка) лишь две попытки определить те общие черты, которые характеризуют реакцию против ставшего господствующим в русской поэзии конца 1900-х годов канона поэтики поэтов-символистов. Нельзя, конечно, отрицать, что канон этот во многом был связан с особым эстетическим мировоззрением и — шире — с определенными философскими взглядами, но это не исключает возможности рассмотрения его в плане поэтики, т. е. в плане чисто формального анализа перелома в поэтическом развитии, имевшем место около 1910 г. Это тем более правомерно, что отмеченный перелом не был коренным переломом в плоскости идейно-эстетической и очень многое из того, что отличало идеологию символистов от идеологии, господствовавшей в русской литературе XIX в., сохранилось и у представителей течений, выступивших против символизма (даже у раннего Маяковского) без существенных изменений. Черты эпохи (т. е. политической реакции в России в 1907—1910-е годы), конечно, сказались и на поэтических течениях, пришедших на смену символизма, но, во-первых, об этом у нас писалось достаточно, а во-вторых, не это влияние опреде-

<sup>1</sup> Настоящая статья представляет собой очень сжатое и фрагментарное извлечение из первого раздела недавно законченной автором вчерне работы под тем же заглавием.

ляло перелом в поэтике (реакцию против установившегося канона): этот перелом определялся прежде всего внутренним развитием поэтической системы, как это точно определил еще в 1923 г. Б. М. Эйхенбаум (см. об этом ниже).

Две попытки определить общие черты всех типов поэтики, сложившейся после 1910 г., указанные в первых строчках этой статьи, связаны с именами В. М. Жирмунского и М. В. Панова.

В. М. Жирмунский формулировал свои мысли в «Заключении» своей книги «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (Пгр., 1922, стр. 86—94) и повторял их затем в разных вариантах неоднократно и впоследствии, постоянно связывая различие поэтики символистов и пришедших им на смену поэтов (в первую очередь акмеистов) с понятиями «романтизм» и «классицизм».<sup>2</sup>

М. В. Панов высказал ряд новых соображений в написанном им разделе «Стилистика» в книге «Русский язык и советское общество. Проект» (Алма-Ата, 1962, стр. 95—108). Несмотря на свое заглавие, эта весьма ценная статья по своему основному содержанию относится именно к области поэтики, а не стилистики<sup>3</sup> и, во второй своей части, не к лингвистическому изучению поэтического языка (хотя первая часть ее относится к этой области). М. В. Панов затрагивает «поэтическую ситуацию» предреволюционных лет, и его изложение *implicite* наталкивает на мысль о едином характере реакции против символистического канона — независимо от борьбы между собою различных поэтических направлений того времени (акмеизм, футуризм и т. п.).

В качестве третьей попытки освещения перелома в развитии русской поэзии около 1910—1912 годов можно указать на первую главу книги Б. М. Эйхенбаума «Анна Ахматова» (Пгр., 1923), но там освещение несколько иное. Эйхенбаум, с одной стороны, пишет (стр. 19): «Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры», — т. е. как будто допускается, что должна была наступить реакция, действующая более или менее в одном направлении. Но дальше идет уже нечто иное: «Надо было и ли создать новое к о с н о я з ы ч и е, новую д и к у ю р е ч ь,

---

<sup>2</sup> Ср. его статьи «О поэзии классической и романтической», «Два направления в современной лирике» и «Преодолевшие символизм», перепечатанные в его книге «Вопросы теории литературы» (Л., 1928), и, наконец, недавно появившуюся его статью «О творчестве А. Ахматовой» («Новый мир», 1969, № 6, стр. 240—251), где в том, что касается литературной ситуации начала 1910-х годов, повторены те же мысли (например, о «классицизме» на стр. 244).

<sup>3</sup> На том, что поэтика и стилистика — это разные научные дисциплины (одна — искусствоведческая, другая — филологическая) и что обе они, имея тесную связь с лингвистикой, должны быть автономны как от нее, так и друг от друга, я не считаю нужным вновь останавливаться здесь и отсылаю к своей статье «Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики» (сб. «Проблемы современной филологии», М., 1965, стр. 86—93).

или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря, встал вопрос о революции или эволюции. Русская поэзия пошла обоими путями» (там же, разрядка всюду моя, — Б. Г.). Раз «два пути» — значит не было единой реакции с одной и той же направленностью, значит настоящей «реакцией» (по Эйхенбауму «революцией») были только различные ответвления футуризма, а акмеизм и близкие к нему поэты или группы их только продолжали развитие эволюционным путем поэтики,<sup>4</sup> созданной символистами. О том, насколько можно обосновать такой взгляд (в равной степени отличный и от Жирмунского, и от Панова), придется говорить лишь дальше, так как до этого надо решить вопрос о правомерности вообще рассуждений о поэтическом каноне символистов. Как известно, сами символисты это категорически отрицали.<sup>5</sup>

Как ни ценны некоторые соображения В. М. Жирмунского и М. В. Панова, высказанные с промежутком ровно в сорок лет и в целом отнюдь не совпадающие друг с другом, — соображения, с которыми в отдельных моментах (реже — у Жирмунского, чаще — у Панова) можно солидаризироваться, — их явно недостаточно, чтобы считать вопрос, обозначенный в подзаголовке настоящей статьи сколько-нибудь освещенным даже в смысле его постановки.

Во-первых, как указано выше, можно сомневаться в законности этой постановки, так как никакое научное исследование еще не решило вопроса, были ли в поэтике русских символистов (не в их эстетическом мировоззрении) такие общие черты, которые позволяли бы говорить о достаточно единообразном «каноне».

Во-вторых, если даже о таком «каноне» говорить можно, то была ли «реакция» против этого «канона» достаточно единообразной, или же открылись «два пути» дальнейшего развития (по Эйхенбауму), или, наконец, наступивший примерно после 1910—1912 гг. новый этап развития русской поэзии (а в наличии такого этапа сомнений быть не может) характеризовался только не сводимою ни к двум, ни к трем или четырем путям пестротою и полным отсутствием единообразной поэтики. К последнему выводу (если он будет только впечатлением, а не результатом анализа) вполне можно прийти (да нередко и приходили), сопоставляя, например, раннего Маяковского с ранним Мандельштамом,

---

<sup>4</sup> Для Б. М. Эйхенбаума термины «поэтический язык» и «поэтика» были синонимами.

<sup>5</sup> См. заключительную статью-манифест в последнем номере «Весов» 1909 г. («К читателям»), где говорилось, что поэты, объединявшиеся вокруг журнала, не были «литературною школою», что их объединяло только единство «идей и переживаний», что поэтические стили и «манеры» (теперь стало модным говорить «почерка») были индивидуальными и разнообразными, что никто их не стеснял, и т. д., и т. д.

раннего Пастернака с лирикою Мих. Кузмина, раннего Асеева с Мар. Цветаевой<sup>6</sup> и т. д., и т. д. Но все это были либо только «впечатления», либо поверхностные формалистические выводы, основанные на единичных, выхваченных из целого фактах, иногда вовсе не типичных. Кроме того, впечатление «пестроты» от поэзии любой эпохи может создаваться еще и от того, что всегда с поэтами, знаменующими новый этап развития, сосуществует масса эпигонов; в эпигонах символизма не было недостатка не только в 1910-х, но и в 1920-х годах.

Многообразие поэтики самих русских символистов не подлежит сомнению: из шести-восьми корифеев этого направления каждый (начиная с Ив. Коневского) обладал такою степенью творческой оригинальности и сложился под воздействием таких разных «добавочных» влияний и традиций, что даже любых двух из этих корифеев нельзя объединить под одну формально-поэтическую рубрику, и поэтому о русском символизме можно говорить только как об эстетико-поэтическом «направлении», а не как о «литературной школе», что правильно понимали и утверждали и сами символисты (см. выше, прим. 5).

И все-таки такой «канон» был, и остается прав Б. М. Эйхенбаум с его утверждениями, приведенными выше в цитате. Если бы не было установившегося лет за пятнадцать «канона», не было бы «тупика», о котором тоже говорит Б. М. Эйхенбаум и из которого пришлось искать выход новыми «дерзаниями». Если говорить не научным, а литературно-обывательским языком, то можно сказать, что поэтический язык в подавляющей своей части (отдельные циклы стихов Брюсова и Блока до конца 900-х годов — исключение) стал «жреческим» и это рождало потребность в антитезисе — языке «мирском» и «человеческом». Но науке соблазняться простотою такого решения вопроса и принимать «объяснение» Маяковского («улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать»), конечно, нельзя. Интуиция должна быть проверена анализом, и он и является предметом той работы, из которой извлечены настоящие несколько страниц для сборника памяти ученого, который отдал столько сил и труда изучению языка и стиля художественной литературы.

Задача этой работы двоякая:

1. Установить, какие «канонические» черты поэтики были свойственны всем оригинальным поэтам, принадлежавшим к кругу символистов, и не свойственны (или свойственны в минимальной

---

<sup>6</sup> Однако прозорливость Б. Пастернака, который недаром считал «историка пророком, предсказывающим назад», увидела именно в Асееве и Цветаевой — двух наиболее созревших мастеров, пришедших на смену символистам; Ахматову он, по-видимому, не знал в ее ранний период. Ср. «Люди и положения» («Новый мир», 1967, № 1, стр. 214): «В те годы наших первых дерзаний только два человека, Асеев и Цветаева, владели зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом»).

степени) их современникам, не принадлежавшим к этому кругу (Скитальцу, Якубовичу-Мельшину, Ратгаузу, Гиляровскому, Голенищеву-Кутузову, Щепкиной-Куперник и многим другим, даже такому мастеру стиха, как Бунин, хотя его «Листопад» и был издан в 1901 г. «Скорпионом»), а также поэтам предшествующего периода (1875—1890) — не только Надсону и Апухтину, но и поэтам как бы «переходным» (Фофанов, Льдов, Минский), с которыми первые символисты выступали одновременно (например, в «Северном вестнике»), хотя поэтическая традиция тянула этих последних поэтов к прошлому — к восьмидесятым годам.

2. Найти черты поэтики, общие ряду поэтов, из которых одни начали свой путь в «круге» символизма и потом выступили против него (Гумилев, Городецкий, Мандельштам, Лившиц), другие начали прямо с атак на господствующее направление: члены групп «Гилея» (кроме Б. Лившица) и «Центрифуга». Иными словами, нужно определить, было ли в поэтике и акмеистов, и Ахматовой, и Кузмина, и разных групп футуристов (и «умеренных», и «крайних») что-то общее, что позволяло бы рассматривать их в равной мере как проявление (независимо от различия в эстетических критериях) одной и той же реакции на поэтический канон символистов — реакции, определяемой внутренним развитием самой поэтики, а не атмосферой политической реакции в стране и не «кризисом символизма», поднявшим шум не только в литературных журналах, но даже и в общей прессе (например, Д. С. Мережковский в «Русском слове»).

Разработка обоих этих вопросов должна вестись в плане структурной поэтики, которая автором настоящей статьи (как и рядом других авторов — Ю. М. Лотманом, И. И. Ревзиным и др.) понимается отнюдь не в смысле возможного возрождения пресловутого «русского формализма» двадцатых годов. Последний (за исключением некоторых работ Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова) — сколько бы ни поднимали его на щит на Западе — в советской науке должен быть похоронен раз и навсегда.<sup>7</sup> Однако структурный анализ должен сопровождаться анализом филологическим, который должен выполнять как бы роль «комментария», а иногда и вносить коррективы, поскольку и структурный анализ связан с интерпретацией текстов (в противоположность механическому — и часто обесмысливающему — подходу к нему у «русских формалистов» и их западных продолжателей).

<sup>7</sup> Сказанное, разумеется, не относится ни в малейшей степени к стиховедческим работам Б. В. Томашевского, С. П. Боброва, Б. И. Ярхо и некоторых других. Никаких оснований не имеет также отнесение к этому «формализму» ранних работ В. В. Виноградова (как это кое-кем делалось). Что же касается работ В. М. Жирмунского первой половины 20-х годов, то в них остается много верного в фактических наблюдениях, что можно без труда отделить от принимавшихся им (и то с оговорками) некоторых «опоязовских» тезисов.

Эмбрионы этого «филологического» метода, основанного на «критике (*recensio*) и «интерпретации», можно найти уже у Данте в его письме к Кан-Гранде-де-ла-Скала и у ряда великих филологов XVI—XVIII вв. В XIX в. основы этого метода разрабатывались Астом, Шлейермахером и в особенности Августом Бёком и Герм. Узенером. В XX в. их продолжателями явились Г. Г. Шпет и Иоахим Вах.<sup>8</sup> Такой подход к изучению литературных произведений естественно отвергался «русским формализмом», но и после его краха никем у нас систематически (кроме немногих филологов-классиков, например С. И. Соболевского) не применялся.

\* \* \*

В заключение нужно сказать, что не только настоящая микроскопическая статейка, но вся та работа, из введения к которой она извлечена (см. выше, примеч. 1), не выходит за пределы научного жанра «к постановке вопроса». И в других ее разделах вопросы только ставятся, но не решаются, высказываются отдельные гипотезы, подлежащие проверке, которая, может быть, заставит отказаться от некоторых из них. Исследование еще впереди, и вестись оно должно, конечно, «точными методами». Я очень уважаю Ю. М. Лотмана и ценю его теоретические позиции, и поэтому мне очень не хотелось бы, чтобы он сказал о моей работе, что она «удручает своею приблизительностью» (как он выразился в «Вопросах литературы» (1967, № 10)). Однако «точные методы» не могут сводиться к применению статистики и математическим методам моделирования. Я вовсе не отрицаю и никогда не отрицал их значения — ни эвристического, ни экспериментально-проверочного, а статистику применял и сам 45—50 лет назад. Но нередко их применение у нас тоже «удручает» — удручает своею наивностью. Применять эти методы можно и нужно, но с пониманием их сути и цели применения,<sup>9</sup> а не кустарно, «на глазок» — лишь бы что-нибудь «считать», рисовать чертежи и составлять таблицы. Но даже и при толковом и осмысленном применении подсчетов све-

---

<sup>8</sup> Имеются в виду не столько печатные труды Г. Г. Шпета, где этот вопрос затрагивается лишь мимоходом в статье «История как предмет логики» (Научные изв. Акад. центра Наркомпрса 1922 г.), сколько идеи, содержащиеся в его неопубликованной книге «Герменевтика и ее проблемы» (ср. также: W. Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik в его «Gesammelte Schriften», В. 5). Иоахиму Ваху принадлежит трехтомный труд «Das Verstehen» (1926—1930).

<sup>9</sup> Одним из образцов применения статистики в стиховедении без «формалистичности» и с пониманием, для чего это делается, можно считать недавнюю диссертацию П. А. Руднева «О стихе Ал. Блока» (Автореф. М., 1968), а за рубежом известные работы Кир. Тарановского. Двухтомный сборник «Poetics-Poetyka» (1961—1966) дает примеры как положительных, так и отрицательных эффектов применения статистики в изучении стиха и поэтики вообще.



дѣние к ним и к «моделированию» всего исследования литературных произведений способно дать в лучшем случае неполное (не полностью интерпретированное, а потому одностороннее) представление о конкретных явлениях искусства, рождающихся и существующих в исторической действительности не изолированно, а в сложном историческом контексте. В отдельных же случаях излишняя доверчивость к значимости цифровых данных может вести к прямым aberrациям, что раньше было характерно для многих работ Б. И. Ярхо и должно служить предостерегающим примером.

Структурная или «структуральная» поэтика имеет огромные перспективы (если только не будет считать себя преемницей якобы искусственно «заглушенного», а на деле выродившегося «русского формализма»). В этом плане могут быть решены и многие вопросы, поставленные именно как вопросы в настоящей статье и имеющие первостепенное значение и для истории русской поэзии советского периода. Но как бы ни были велики успехи «структуральной» поэтики, она никогда ни в малой степени не упразднит филологии как специфической науки, которую не могут упразднить родившиеся из ее ложа лингвистика и искусствоведение. Надо подчеркнуть, что речь идет о sui generis науке, филологии, а не об административном комплексе «филологические науки», к самой науке отношения не имеющем. Эта наука состоит из трех частей: критики (или текстологии — в широком, но не узкопрагматическом смысле), герменевтики (основной филологической дисциплины — учения о иерархии видов и типов интерпретации) и стилистики, которая не является ни лингвистической, ни литературоведческой дисциплиной и не может входить ни в ту, ни в другую.<sup>10</sup> Филология — точная наука, требующая объективного анализа, не допускающая никаких субъективных домыслов и импрессионизма.<sup>11</sup> «Точность» филологических методов обозначается особым термином: «акрибия». «Акрибия» исключает всякую «приблизительность», примером которой в филологии может служить смешение различных видов интерпретации, которые вполне можно называть и ее «уровнями». Я ограничусь лишь повторением замечания, что разработка темы, указанной в заглавии настоящей статьи, в прошлом была чрезвычайно запутана внесением в изложение не идущих к делу (в применении к литературе XX в.) терминов «классицизм» и «романтизм» с приданием им ка-

---

<sup>10</sup> Отсылаю опять к своей статье «Несколько соображений...» (см. выше, прим. 3).

<sup>11</sup> Конечно, отдельные «теоретики» филологии (не говоря уже о Фр. Ницше) грешили тем, что узаконивали «дивинаторскую критику» как якобы объективный метод. «Дивинация» допустима как всякая гипотеза в любой науке, но и гениальность «дивинатора» не освобождает его суждения от последующей проверки анализом всей совокупности фактов.

кого-то внеисторического значения.<sup>12</sup> Ведь обошелся же М. В. Панов (в упом. статье, стр. 100—109), превзойдя своих предшественников (даже Б. М. Эйхенбаума) точностью анализа полярной антитетичности всех «постсимволистских» русских поэтов символистам<sup>13</sup>, без этих ненужных ярлыков. Не было их в свое время и в статьях В. В. Виноградова о поэзии Ахматовой. Более того, в одной из них («Литературная мысль», № 1, стр. 137) есть прямой полемический выпад против такой точки зрения («Обычно дело представляется так — ... все поэты выстраиваются в несколько шеренг — иными только в две, классическую и романтическую»). Присоединением к этой оценке В. В. Виноградова и можно закончить эту заметку о перспективах изучения одного периода развития русской поэзии XX в.<sup>14</sup>

И. К. Белодед

### СИМВОЛИКА КОНТРАСТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Так образы изменчивых фантазий,  
Бегущие, как в небе облака,  
Окаменев, живут потом века  
В отточенной и завершенной фразе.

(В. Брюсов. Сонет к форме, 1894).

В одном из своих писем о литературном мастерстве, написанных в 30-х годах, А. М. Горький обращал внимание начинающих поэтов на необходимость их знакомства с *традициями* русского поэтического (стихового) языка: «Вы очень плохо знаете тот

<sup>12</sup> Теми же терминами, что и В. М. Жирмунский (см. выше, прим. 2.), и в том же внеисторическом их значении оперировал когда-то и Н. Оцуп в статье «О Н. Гумилеве и классической поэзии» (Сб. «Цех поэтов», кн. III, Пгр., 1922, стр. 45—47). Правда, теперь В. М. Жирмунский определяет «стиль» Гумилева как «декоративную и романтически-условную экзотику» (очевидно, продолжающую Бальмонта? — Б. Г.), а поэтика Мандельштама считает «созвучною явлениям позднего символизма на Западе» и даже... сюрреализму. От таких «определений» голько и может излечить тот «филологический метод», о котором говорилось выше, но и «структуральное» исследование едва ли подтвердит их.

<sup>13</sup> Совершенно аналогичное положение было к началу 1910-х годов и во Франции, хотя там символизм «закатился» без каких бы то ни было «кризисов» и шума вокруг них. Эта аналогия была отмечена мною уже в 1925 г. в альманахе «Чет и нечет», с примечанием редакции, что она «совершенно несогласна» с моим утверждением.

<sup>14</sup> Мысли, высказанные *in abrupto* в заключительных абзацах этой статьи, излагаются в значительно более развернутом виде в подготовляемой автором работе «Структуральная поэтика, ее возможности и границы», где также иллюстративным материалом часто служит русская (равно как и французская) поэзия 1910-х—начала 1920-х годов.

язык стиха, который выработан Брюсовым, Блоком и др. поэтами 90-х—900-х годов. В наши дни нельзя писать стихи, не опираясь на этот язык».<sup>1</sup>

К этим двум именам с полным основанием следует, по нашему мнению, присоединить и имя Анны Ахматовой, ибо созданные ею словесно-художественные средства поэтического выражения являются большим вкладом в развитие культуры и совершенства языка поэзии на путях реалистического искусства слова.

Языку, поэтике Анны Ахматовой посвящен ряд научных исследований 20-х—30-х годов (В. Виноградов, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум); интерес к ним особенно возрос в послевоенное время, когда о ее творчестве были написаны и статьи, и специальная книга (Л. Озеров, В. М. Жирмунский, Е. Добин и др.).

Собственно лингвистическому, или лингвостилистическому, анализу произведений Анны Ахматовой, а также вопросам психологии ее творчества посвящены исследования Виктора Владимировича Виноградова «О символике А. Ахматовой», «О поэзии Анны Ахматовой» и др. Следует отметить, что тон этих работ отличается научно-объективной исследовательской взыскательностью. Первый этап творчества поэтессы (дореволюционные и двадцатые годы) не давал еще оснований для широких обобщений в плане истории русского литературного языка, в частности — истории стихового языка. Однако В. В. Виноградов в целом высоко оценил языково-стилистическое мастерство А. Ахматовой и установил основные, характерные его особенности и черты в этот период творчества. Главные положения этих характеристик ученого находил и находят творческие отзвуки в ряде последующих работ об А. Ахматовой.

«Стиль Ахматовой, — отмечал В. В. Виноградов, — определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато и интенсивным использованием их».<sup>2</sup> На основе анализа произведений А. Ахматовой из сборников «Четки», «Белая стая», а также поэмы «У самого моря» исследователь установил в их языке «три семантические сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций...: *песня, молитва и любовь*».<sup>3</sup> Однако даже в указанный период творчества эти три сферы охватывали широкий круг тематики глубокого психологического и эмоционального характера, языково-стилистическая оформленность которой весьма сложна и своеобразна.

<sup>1</sup> Архив А. М. Горького. ПГ—РЛ—3—10. Письмо А. Барышевой 28 VIII 1931. Цит. по кн.: Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., 1963, стр. 80.

<sup>2</sup> В. Виноградов. О символике А. Ахматовой. Альманах «Литературная мысль», 1923, № 1, стр. 137.

<sup>3</sup> Там же, стр. 92.

Для А. Ахматовой действительно характерно тяготение к употреблению слов, словосочетаний, фраз в их символическом значении, как выработанном предыдущей культурной и поэтической традицией, так и создаваемом самим автором путем различных языковых трансформаций. Символическая функция языка — это не обычное метафорическое его употребление, ибо здесь речевая единица становится *символом, знаком, обозначением* какого-то определенного понятия, комплекса, ситуации, состояния, действия и т. п., одно упоминание которого, намек на него, прикосновение к нему вызывает и «рой ассоциаций», и конкретное содержание; это как бы «формула» определенного содержания, значения.

По Виноградову, «символ — это эстетически оформленная и художественно-локализованная единица речи в составе поэтического произведения».<sup>4</sup>

Говоря о том, что путем различных приемов А. Ахматова дает новую семантическую характеристику и отдельным речевым единицам, и целому высказыванию, В. В. Виноградов подчеркивает, что одним из излюбленных и характерных для языкового сознания поэтессы словесно-художественных приемов являются *«символы, контрастирующие или вообще диссонирующие по эмоциональному тембру, вещественному содержанию или даже по грамматической форме»*.<sup>5</sup> Ахматова «сталкивает» символы различных лексико-семантических категорий и наполнений и этим, в частности, достигает как бы обновления, возрождения представлений, ставших уже в письменной и устной речевой практике и мышлении обычными, автоматизированными, безобразными. «Ахматова сплетает эмоциональную речь в причудливой гирлянде с эпическим, печально-сдержанным сказом — как бы в хронологическом отдалении от темы».<sup>6</sup>

Шли годы, десятилетия жизни социалистической Родины поэта, — жизни, наполненной великими событиями, изменениями, подвигами в труде и ратной борьбе. В кипении этой жизни мужали идейное содержание творчества, языковое художественное сознание, гражданское служение поэта своей Родине. Много нового пришло в тематику, в художественный язык и стиль произведений Анны Ахматовой. Еще яснее выкристаллизовались ее поэтические приемы. В частности, усовершенствовался и прием контрастного выражения; углубилась и расширилась символика контрастов, их композиция. Может быть, выводы, сделанные Е. Добинным в его интересной книге «Поэзия Анны Ахматовой», о том, что эта поэзия «жила контрастами», что мастерство Ахматовой — это «поэ-

---

<sup>4</sup> В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски). Л., 1925, стр. 15.

<sup>5</sup> Там же, стр. 22. Курсив мой, — И. Б.

<sup>6</sup> Там же, стр. 121. Курсив мой, — И. Б.

тика контрастов»,<sup>7</sup> в определенной степени преувеличивают, абсолютизируют значение этого приема во всем комплексе искусства слова поэтессы, владеющей большим диапазоном поэтического дыхания стиха, многообразной профессиональной культурой, выучкой, развившей ее природный талант, все же, действительно, этот прием является одним из основных в ее стиле.

Как известно, контраст является *фигурой речи*, существо которой заключается в антонимировании (противопоставлении, «сталкивании») лексико-фразеологических, фонетических и грамматических единиц, воплощающих контрастное восприятие художником действительности.<sup>8</sup> Двучленная лексико-фразеологическая или синтаксическая структура контраста представляет собой органическое и диалектическое *единство*, так как в раздельном выражении части ее (структуры) не дают необходимого смыслового и эстетического эффекта.

Психологическим механизмом контраста интересовался, как известно, языковед-философ А. А. Потебня, подчеркивавший, что в отношениях «символа к определенному» противоположение как поэтический прием появилось «позже сравнения». Противоположение символа — предмету, кроме «сложности формы», таит в себе, в случае когда это касается природы, «мысль о равнодушии природы к страданиям человека»<sup>9</sup> или о сложных коллизиях в отношении с действительностью. Таким образом, прием контраста, символики контраста, метафорического сравнения, определяющих «степень равновесия между образом и значением», характеризуется психологической углубленностью и сложностью. В этой же плоскости находится и механизм «перехода обстановки в символ». «Изображение символического образа конкретным восприятием; изображение символа лица или состояния в виде его обстановки».<sup>10</sup> Эти переходы значений, их символика наблюдаются как в народном поэтическом творчестве, так и в литературном творчестве многих мастеров слова, склонных к психологической углубленности и эстетической оформленности слова. Одним из таких мастеров в русской поэзии является Анна Ахматова.

Четко выраженная, психологически окрашенная контрастность слов, словосочетаний и фразовых конструкций перерастает у Анны Ахматовой в глубокую символику выражения чувств. Это преимущественно чувства любви, разлуки, страдания, ожидания, чаяния, гордости, презрения, обиды, радости, сознания вы-

<sup>7</sup> Е. Д о б и н. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968, стр. 101, 116.

<sup>8</sup> Ср.: А. С. А х м а н о в а. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

<sup>9</sup> А. П о т е б н я. 1) О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, стр. 2; 2) Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 4.

<sup>10</sup> А. А. П о т е б н я. Из записок по теории словесности, стр. 273, 278, 279.

полненного долга, верности, достоинства, единства со своим народом, Родиной. . .

Вот некоторые примеры «неожиданных», обновляющих представление противоположений значений слов: неизбежные глаза, ночь бездонная (12<sup>11</sup>), сладко рыдать (14), весело грустить, нарядно обнаженная (124), пела отравно (80), горькая слава (65), творческая печаль (211), стоны звонкие, вопли звонкие (31, 32), грохочет тишина, тишина с серебряным звоном, попытка счастьем («Новый мир», 1969, № 5, стр. 54, 57), «... щедро остался, Он насмерть остался со мной» (403), «Дарьяльских глаз струился свет» (306), и др.

Двучленная конструкция противоположений-сочетаний расширяет семантическое поле контраста, усложняет рисунок ассоциаций: «Мы хотели муки жальщей Вместо счастья безмятежного» (27); «Столько просьб у любимой всегда! У разлюбленной просьб не бывает» (64); «Хорошо твои слова баюкают: Третий месяц я от них не сплю» (72); «Так много камней брошено в меня, Что ни один из них уже не страшен» (92); «... моя любовь такая, Что даже ты не мог ее убить» (208), и т. п.

Контрастные композиционно-синтаксические конструкции занимают в языковой ткани произведений Анны Ахматовой особенно большое место. В них находит более полное выражение символика чувств, психологической настроенности, возвышенности. Они характерны тональностью интимизации, разговора с когда-то близкими людьми, доверительностью к «своему» читателю. Когда-то это были конкретные чувства к конкретной личности, была конкретная, живая ситуация («Искарился мучительно рот... Я сбежала, перил не касаясь...», 18), но сейчас все это стало символами, абстракциями:

Черную и прочную разлуку  
Я несу с тобою наравне.  
Что ж ты плачешь? Дай мне  
лучше руку,  
Обещай опять прийти во сне.

Мне с тобою как горе с горою...  
Мне с тобой на свете встречи нет,  
Только б ты полночною порою  
Через звезды мне прислал привет.

383, 384.

(См. также «Как у облака на краю», «Истлевают звуки в эфире», «Словно дальнему голосу внемлю», «Эхо», «И сердце то уже не отзовется» и т. п.).

Часто символика контраста приобретает обобщенную психологическую глубину, особую прочность синтаксической композиции стихотворения. Здесь уже выражаются чувства борений, ощущение

---

<sup>11</sup> В основном цитаты даны по книге: Анна Ахматова. Бег времени (1909—1965). (Страницы указаны в тексте).

стихий. И вся композиция, опирающаяся на ряд отдельных символов, становится *символом символов*:

Мне с Морозовою класть поклоны,  
С падчерницей Ирода плясать,  
С дымом улетать с костра Дидоны,  
Чтобы с Жанной на костер опять.

Господи! Ты видишь, я устала  
Воскресать, и умирать, и жить.  
Все возьми, но этой розы алой  
Дай мне свежесть снова ощутить

439.

Эта «крутизна» драматического спада чередуется со смятенностью чувств от сознания отдаленности величин, с лирической умиротворенностью — «творческой печалью», — и вся композиция — расширенная формула смыслового и синтаксического контраста («Муза», «Смерть поэта», «Всеобщим обещаньям вопреки...» и др.).

Сопутствующая психологической углубленности, интимизирующая интонация достигается обобщенно-непосредственным местоположением указанием (ты, той) на лица, ситуацию, предмет, время — прием, создающий характер драматического или лирического диалога, в котором ответы другой стороны лишь угадываются: «Что ты бродишь, неприкаянный... крепко спаяна На двоих одна душа» (203); «Но, скажи мне, на крестную муку Ты другую посмеешь послать?» (233); «Ты плачешь — я не стою Одной слезы твоей» (235); «Из ребра твоего сотворенная, Как могу я тебя не любить?» (240); «...Нашей первой зимы — той, алмазной Повторяется снежная ночь» (268), и др.

Приемами определенной *разрядки* психологического и эмоционального напряжения являются предложения-концовки стихотворений, переводящие динамику действия в состояние покоя или вообще неожиданно «снимающие» ситуацию: «Вчера еще, влюбленный, Молил: „Не позабудь“. А нынче только ветры... Взволнованные кедры У чистых родников» (115); «Ты уюта захотела, Знаешь, где он — твой уют?» (264); «Задыхаясь я крикнула: „... Уйдешь, я умру“». — «Не стой на ветру» (18); «Отошел ты, и стало снова На душе и пусто и ясно» (48), и др.

Этой же цели служит и прием самоограничения в чем-то, отказа от чего-то, фиксируемый в конструкциях с обобщенными символическими словами — *все, всего, только, лишь, многого* и др.: «Лишь одного я никогда не знаю... О, только дайте греться у огня!» (17); «Все прошу, следя, как луч взбегает и сбегает...» (93); «И отступилась я здесь от всего...» (438); «Все возьми, но этой розы алой...» (439); «Все приму я: боль и отчаянье, Даже жалости острее, Только пыльный свой плащ раскаянья Не клади на лицо мое» («Юность», 1969, № 6, стр. 66); «Я от многого в жизни отвыкла... Для меня комаровские сосны На своих языках говорят...» («Новый мир», 1969, № 5), и др.

Анна Ахматова владела «чудесным садом» (234), богатством и широтой культурной, исторической, литературной символики,

символики искусств, выработанной как в русском, так и в ряде других языков. Она свободно, в духе присущей ей общей пластичности и искусства слова и слога, вводила в свои метафоры, сравнения, контрасты, символы как природно-эстетический элемент названия-реминисценции из самых различных сфер, и это давало глубокий, многогранно познавательный и эстетический эффект. Образы и названия европейской литературы перемежаются с античными страницами; античные образы — с образами восточными («... темные ресницы Антиноя...», 309; «... снова осень валил Тамерланом...», 431); литературные образы — с образами музыки, живописи, театра («Был недолго ты моим Энеем...», 384; «С Татьяной нам не ворожить», 313; «Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном...», 314; «Лучше кликну чакону Баха...», 311; «Вся в цветах, как „Весна“ Ботичелли...», 327; «... лишь Гойя мог передать», 315; «... Мейерхольдовы арапчата затевают опять возню», 323, и многие другие).

На реминисценциях-символах иногда строится все произведение, например — «Три стихотворения», где образ Блока воплощается и в конкретной ситуации, и в обобщенной символической характеристике.

Одной из характерных черт слога Анны Ахматовой является ее тяготение к четкому, строгому, логически законченному выражению, т. е. во многих случаях к *афористичности высказывания*, которое также часто строится в виде контраста. Вот несколько примеров:

От других мне хвала — что зола,  
От тебя и хула — похвала.

260.

Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет.

316.

Ржавеет золото, и истлевает сталь,  
Крошится мрамор. К смерти все готово.  
Всего прочнее на земле — печаль  
И долговечней — царственное слово.

362.

Это стремление к точности, даже «будничности» выражения подтверждается и тем, что Ахматова часто не избегает «прозаических» строк в течении поэтической речи, что также свидетельствует о разнообразии ее стилистических приемов: «Как струится поток доказательств Несравненной моей правоты» (277). (См. также: «Я пришла к поэту в гости», «Двадцать первое. Ночь...», «Когда человек умирает...», «Я заметила это...» и др.).

Стремление к конкретности, детали изображения обстановки, ситуации, настроения вело поэтессу к поискам точного слова. И в этом плане ее словарь весьма широк: в нем наблюдается, как уже отмечалось, название из различных профессиональных сфер, но прочно и широко укоренились и слова-называния явлений и фактов родной природы, быта. Ахматова глубоко знала русский



народный язык, о чем свидетельствуют частое употребление ею слов и словосочетаний из народно-разговорной речи наряду с профессионально-литературными, а также ряд стилизаций на мотивы народного словесно-художественного творчества («Я лопухи любила и крапиву, Но больше всех серебряную иву». (275), «... снова скрип колодца, Шорох сосен, Черный грай ворон...» (397), «Почернел, искривился бревенчатый мост, И стоят лопухи в человеческий рост, И крапивы дремучей поют леса...» (244), и др.).

В некоторых случаях этого названия появлялись слова редкие, почти не встречающиеся в языке современной литературы, однако представляющие собой пример оригинальной поэтической находки, например:

Случится это в тот московский день,      И устремлюсь к желанному притину,  
Когда я город навсегда покину      Свою меж вас еще оставив тень.

400.

Слово *притин* в этом значении фиксируется только в «Словаре украинского языка» Б. Гринченко.

Как уже отмечалось выше, ритмомелодика стиха Анны Ахматовой имеет преимущественно эпически-сказовый, задумчиво-протяжный характер. Напевно речитативной интонации строки и строфы способствуют звуковые повторы слов и звукосочетаний в середине и в конце слов.

Из ряда таких приемов выделяются повторы слов в начальных строках строф: «Сердце к сердцу не приковано, Если хочешь — уходи...» (21); «Веет ветер лебединый, Небо синее в крови...» (204); «... Город, горькой любовью любимый...» (107); «Казалось мне, что туча с тучей...» (184); «Славно начато славное дело...» (345); «Темный город у грозной реки...» (107); «Дай мне горькие годы недуга...», В грозных айсбергах Марсово поле И Лебязья лежит в хрусталях...» (268), и многие другие.

Большое место в поэтических средствах языка и стиля Анны Ахматовой в послеоктябрьский период ее творчества, особенно в годы Великой Отечественной войны, занимает *символика идеологического, патриотического характера*. Идеино-художественные оценки моральных, психологических, эмоциональных категорий, действий людей, сил в ее произведениях на эти темы носят не общий характер, а отражают конкретную гражданственную позицию автора как советского патриота и борца, оружием которого является разящее поэтическое слово. Размежевание со старым миром, с той частью среды, которая оказалась недостойной патриотического долга, строителя социалистического общества, и очутилась в эмиграции, по другую сторону баррикад, нашло выражение в прямых и четко очерченных словах, образах поэта, дающих непримиримую, осуждающую идеологическую оценку. Значительное место в этих поэтических средствах выражения остается и

за символикой контраста, получившего новое идейное и эстетическое наполнение, содержание. «Мне голос был...» И в самом этом стихотворении и в ряде других *символика*, содержание этого понятия раскрывается весьма выразительными социально, идеологически оценочными синонимами: «недостойная речь», оскверняющая скорбных дух (195), «краснобаи и лжепророки» (316), для которых родная земля — «предмет купли и продажи» (437)... Контрастируют с этим жизнеутверждающие образы:

Днем дыханьями веет вишневыми Небывалый над городом лес,	Ночью блещет созвездьями новыми Глубь прозрачных июльских небес...
---	---

229.

Чужому «голосу» противопоставляется «неоскверненный дух», «язык родной», «пленение новизной»:

И дикой свежестью и силой Мне счастье веяло в лицо...	...И с факелом свободных песнопений Психея возвращалась в мой придел ...И была жизнь во все колокола...
--	---

281.

Динамическая позиция протеста, чувства боли, гнева, осуждения и тревоги в связи с гитлеровско-фашистским вторжением в Париж и угрозой Лондону выражены в профессионально сложных, но совершенно ясных и точных контрастах («Когда погребают эпоху», «Лондонцам» и др.).

В период Великой Отечественной войны советского народа против немецко-фашистской агрессии наша многонациональная литература, особенно поэзия, создала ряд высоких героических образов мужества, силы духа, социалистического сознания, преданности Родине. Русский литературный язык и языки всех социалистических наций СССР явили миру высокие образцы слова-оружия, слова-борца.

В боевом строю сражающейся советской поэзии почетное место занимали произведения Анны Ахматовой, выразившие в пафосном слове, образе, символе героичку борьбы советского народа.

Мы знаем, что ныне лежит на весах И что совершается ныне...	И та, что сегодня прощается с милым, — Пусть боль свою в силу она переплавит. Мы детям клянемся, клянемся могилам, Что нас покориться никто не заставит!
--	--

«Клятва», 336.

В поэтический мир Анны Ахматовой входит батальная метафора, батальное слово, образ: «Птицы смерти в зените стоят...» (339); «Мрачна, как воздушный налет» (365); «И светится месяца тусклый осколок» (389), блокада (449), фронты («Глаза не

свожу с горизонта, Где метели пляшут чардаш. Между нами, друг мой, три фронта — Наш, и вражий, и снова наш» — «Новый мир», 1969, № 5, стр. 55).

Стихотворение «Первый дальнобойный в Ленинграде» путем контрастирования грома, несущего дождь и жизнь, и грохота дальнобойного снаряда, который «равнодушно гибель нес ребенку моему» (338), создает напряженный образ борьбы и стойкости Ленинграда.

Крылатые выражения, ставшие символами доблести советского народа, такие как День Победы, Победа, Победительница Москва и т. п., осмысливаются поэтессой как символы жизни, расцвета, роста: «Славно начато славное дело... К нам оттуда родные березы Тянут ветки, и ждут, и зовут...» (345); «И в День Победы, нежный и туманный, ... Хлопочет запоздалая весна... Дохнет на почку и траву поглядит...» (347); «И каждый посадил по деревцу... на память о великом Дне Победы» (376), и др.

В плане символики контраста бедствий войны и созидательной жизни построены целые стихотворения, например «Прошло пять лет...» и др.

Ленинградская тема, ленинградские образы борцов за Родину и словесно-художественная символика воплощения этой темы занимают в поэтическом арсенале Анны Ахматовой особое место. Трагедийная, героическая стойкость, воплощенная в крылатом выражении периода войны «Стоять на смерть!», звучит в словах поэта-воина:

Разве не я тогда у креста,  
Разве не я тонула в море,

Разве забыли мои уста  
Вкус твой, горе.

«Новый мир»,  
1969, № 5, стр. 55.

И обращаясь к погибшим бойцам-ленинградцам:

Ведь все равно — вы с нами!..  
Все на колени, все!  
Багряный хлынул свет!

И ленинградцы вновь идут сквозь  
дым рядами —  
Живые с мертвыми: для славы  
мертвых нет, —

344.

где каждая строка стихотворения («А вы, мои друзья последнего призыва!») — афористична, каждая создана на века.

Как уже отмечалось, Ахматова глубоко знала и чувствовала поэтику народного творчества, его образы, специфику его слова. Ее стихотворения этого типа являются высоким образцом соединения профессионального и фольклорного поэтического выражения (см.: «Не бывать тебе в живых...», «Ленинградскую беду Руками не разведа...», «Щели в саду вырыты...» и др.).

Трепетное и боевое, художественно-реалистическое искусство слова Анны Ахматовой, красота слога ее произведений являются неувядаемым вкладом в сокровищницу русского стихового языка,

русского литературного языка в широком понятии, а также в со-  
кровищницу мировой литературы, ее выработанной в веках сим-  
волики слова.

В этом заключалось и заключается ее служение Родине, созна-  
ние выполненного долга. Во вступительной статье под названием  
«Коротко о себе», предпосланной к книге «Стихотворения (1909—  
1960)», Анна Ахматова писала: «Читатель этой книги увидит,  
что я не переставала писать стихи. Для меня в них — связь моя  
с временем и новой жизнью моего народа. Когда я писала их,  
я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории  
моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события,  
которым не было равных».<sup>12</sup>

И. П. Смирнов

## К ИЗУЧЕНИЮ СИМВОЛИКИ АННЫ АХМАТОВОЙ (РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО)

После многочисленных работ о лирике Анны Ахматовой, по-  
явившихся как в 10—20-е годы,<sup>1</sup> так и в самое последнее время,  
нет нужды еще раз доказывать необходимость исследования пред-  
метных символов, наполняющих ее поэзию, специфика которой  
как раз и состоит в том, что все внутренние переживания героини  
опрокинуты вовне, закодированы в особом распорядке и отборе ве-  
щей и явлений внешнего мира. Едва ли не раньше других об этом  
сказала сама поэтесса: «Я ведаю, что боги превращали людей  
в предметы, не убив сознания».<sup>2</sup>

Хотелось бы, однако, напомнить, что символы Ахматовой  
неоднородны и распадаются на две большие группы. Их членение  
было впервые описано Виктором Владимировичем Виноградовым:  
«Прежде всего „вещи“ „кивают“ у нее не друг на друга, а только  
на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи ус-  
ловно-символически прикреплены к воспроизводимому мигу. По-  
этому часть вещных символов в поэзии Ахматовой глубоко индиви-  
дуальна... Их семантический облик двойится: то кажется, что  
они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их  
ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реальной обстановки,  
т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится

<sup>12</sup> А. Ахматова. Стихотворения (1909—1960). М., 1961, стр. 10.

<sup>1</sup> См.: М. Э. Коор. Материалы к библиографии А. А. Ахматовой  
(1911—1917). Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературо-  
ведение. Уч. зап. Тартуского гос. унив., вып. 209. 1968, стр. 279—295.

<sup>2</sup> Анна Ахматова. Бег времени. М.—Л., 1965, стр. 160. (Все ссылки  
на это издание в дальнейшем даются в тексте статьи; курсив в стихах  
мой, — И. С.).

интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями».<sup>3</sup> Вместе с тем, утверждает В. В. Виноградов, «рядом с этими мимолетными символами вещей, в устойчивых сцеплениях, „гнездами“, расширяющимся в своем составе, — от стихотворения к стихотворению бегут вереницы вещных символов, употребление которых явно метафорично. Эти повторяющиеся группы символов образуют как бы центральное ядро словесного фонда, которым располагает Ахматова... Вследствие своего „постоянства“, своей неотвратимости, с которой они... заполняют стихи Ахматовой, — эти символы являют некоторое устойчивое единство содержания языкового сознания поэтессы...».<sup>4</sup> В качестве образцов «постоянных» символов В. В. Виноградов рассматривает те из них, которые располагаются вокруг трех сквозных тем поэзии Ахматовой — песни, молитвы, любви.<sup>5</sup>

Цель данных заметок — продолжить анализ именно повторяющихся символов в плане их ценностной ориентации и семантической окраски. Символы такого рода не зависят от дробных контекстов, и если позволительно говорить о «тесноте стихового ряда»<sup>6</sup> одного произведения, которая («теснота») сообщает новые лексические признаки единицам поэтической речи, то этот же принцип можно распространить и на все творчество художника либо, по меньшей мере, на отдельные творческие фазы. Замкнутость и единство художественной системы объясняют устойчивость функционально-смысловой нагрузки, которую получает тот или иной символ.

Такой, например, символ, как лестница, с большой степенью ожидаемости соединяется у Ахматовой с двумя и только двумя темами — окончательного прощания и встречи. Появление этого символа имплицитно мотив прощания в «Песне последней встречи»:

*Показалось, что много ступеней,  
А я знала — их только три! ..  
Это песня последней встречи.  
Я взглянула на темный дом.  
Только в спальне горели свечи  
Равнодушно-желтым огнем.*

Стр. 24.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). Л., 1925, стр. 60.

<sup>4</sup> Там же, стр. 61—62.

<sup>5</sup> Виктор Виноградов. О символической А. Ахматовой. «Литературная мысль», 1, Пгр., 1922, стр. 91—138.

<sup>6</sup> Недавно этот принцип Ю. Н. Тынянова (см.: Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965) был удачно применен Д. М. Сегалом при конкретном анализе стихотворения О. Мандельштама «Золотистого меда струя...». См.: Д. М. Сегал. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XI, 1968, pp. 159—171.

Та же самая соотнесенность, локализованность темы прощания наблюдается и в других стихах:

*И прощаясь, держась за перила...*

Стр. 23.

*... Осень смуглая в подоле  
Красных листьев принесла*

*И посыпала ступени,  
Где прощались мы с тобой  
И откуда в царство тени  
Ты ушел, утешный мой.*

Стр. 126—127.

Вместе с тем лестница может служить местом встречи, любовного свидания:

*Перенеся двухдневную разлуку,  
К нам едет гость вдоль нивы золотой,  
Целует бабушке в гостиную руку  
И губы мне на лестнице крутой.*

Стр. 192.

Постоянство семантических связей, тянущихся от этого символа, придает ему особый и вполне определенный значимостный оттенок. Лестница интерпретируется как один из вещных атрибутов центрального противопоставления любовной лирики Ахматовой *конец — начало*. (Поэзия Ахматовой сконцентрирована как раз на этих двух ситуациях любовной истории и минует промежуточные). Тем самым понятие любви соединяется с понятием восхождения, подъема. Любопытно, что восхождение предстает у Ахматовой как субъективно-замедленный процесс («Показалось, что много ступеней»), а движение вниз, соответствующее разрыву, прощанию, напротив, как ускоренный:

*Как забуду? Он вышел, шатаясь,  
Искривился мучительно рот...  
Я сбежала, перил не касаясь...*

Стр. 18.

Итак, лестница ведет к концу любви. Помимо того, что понятию любви индуцируется смысловой признак, по которому любовь — восхождение, это понятие принимает еще сознание обязательной конечности.

Индивидуальная специфика поэтической символики определяется не только тем, какое понятийное содержание вкладывается в предметные символы, но и тем, какая авторская оценка придается им. В этом отношении Ахматова нередко выглядит традиционнее многих своих современников, ориентируясь на закрепленную во времени оценку предмета. Если, скажем, для Маяковского золото выступает всегда с отрицательным знаком («В прогры-

занной душе золотопалым микробом вился рубль»<sup>7</sup>), то у Ахматовой тот же самый символ в соответствии с традиционным его употреблением, в частности устно-поэтическим, — это вершина ценностной иерархии, некая абсолютная, а не обращенная ценность. Золотым становится то, что имеет для поэтессы наибольшую притягательную силу: «праздник золотой» (стр. 7), «золотой аналой» (стр. 61), «золотая голубятня у воды» (= Венеция) (стр. 82), «золотой Бахчисарай» (стр. 126) и т. п.

Но распределение оценок далеко не всегда так однозначно, как в вышеприведенном случае.

Символ дома наделяется в поэзии Ахматовой смысло-различительными признаками тишины, покоя, неподвижности:

*Вошла я в тихий дом.*

Стр. 54.

*Цветов и неживых вещей  
Приятен запах в этом доме.*

Стр. 67.

Дом, казалось бы, — положительная значимость, как и все то, что сопряжено с ним, — сад, утварь, огород. Однако абсолютная ценность дома то и дело ставится под сомнение. Тишина, покой, уют — временные явления; стены жилища не способны изолировать героиню от внешнего мира; это — непостоянное убежище. Отсюда сочетание мотивов дома и нарушения покоя, ухода, выхода в широкий мир. Тишина дается как «предгрозовая». Естественное состояние героини в этом пространстве — быть «дома как не дома». Символ должен быть воспринят как внутренне-антиномичная значимость:

*Твой белый дом и тихий сад оставлю.*

Стр. 91.

*Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.  
Страшна моей душе предгрозовая тишь.*

Стр. 98.

*Ах, я дома как не дома —  
Плачу и грущу.  
Отзовись, мой незнакомый,  
Я тебя ищу!*

Стр. 112.

Если исходить из такой идентификации символа дома, становится понятным, почему столь часто возникает в стихах Ахматовой образ оконного луча — некоего агента извне, который проникает в пространства жилищ и становится предвестником наруше-

<sup>7</sup> Владимир Маяковский, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1955, стр. 216.

ния пространственной отграниченности. Оконный, солнечный луч, сверх того, имеет функцию любовного символа, поскольку герой в поэзии Ахматовой уподобляется солнцу (например: «Ты — солнце моих песнопений, Ты жизни моей благодать» (стр. 121).<sup>8</sup>

Молюсь оконному лучу —  
Он бледен, тонок, прям.  
Сегодня я с утра молчу,  
А сердце — пополам.

Стр. 7.

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его — как лучи.

Стр. 47.

Освобожденье близко. Все прошу,  
Следя, как луч взбегает и сбегает  
По влажному весеннему плещу.

Стр. 93.

Любовная лирика Ахматовой моделирует преимущественно пограничные ситуации, в которых центральная роль отводится изображению перехода из одного состояния в другое. С пограничными ситуациями функционально соотнесен целый ряд символов Ахматовой, в частности символ моста. Мост может выступать как знак связи между близким и далеким, настоящим и будущим, т. е. в том самом архаическом варианте, который обычен для фольклора:

Я счастлива. Но мне всего милей  
Лесная и пологая дорога,  
Убогий мост, скривившийся немного,  
И то, что ждать осталось мало дней.

Стр. 128.

Нередко он конкретизируется появляясь в контексте, сближающем этот символ с понятием смерти. Мост ведет к гибели; далекое и будущее реализуются в образе смерти:

У тебя светло и просто,  
Не гони меня туда,  
Где под душным сводом моста  
Стынет грязная вода.

Стр. 66.

Как ты можешь смотреть на Неву,  
Как ты смеешь всходить на мосты? . .

Черных ангелов крылья остры,  
Скоро будет последний суд.

Стр. 108.

<sup>8</sup> Ср. уподобление: герой — солнце в древнерусской книжности: В. П. Андрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 20—35.



Как площади эти обширны,  
Как гулки и круты мосты!  
Тяжелый, беззвездный и мирный  
Над нами покров темноты. . .

*Вот черные зданья качнутся,  
И на землю я упаду. . .*

Стр. 121.

К пограничным ситуациям приурочиваются и многие другие символы — в о р о т, д в е р е й, о к н а, а р к и. Остановлюсь только на первом из них:

- (1) *Я бежала за ним до ворот.  
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка  
Все, что было. Уйдешь, я умру».  
Улыбнулся спокойно и жутко  
И сказал мне: «Не стой на ветру».*

Стр. 18.

- (2) *Я, глядя ей вслед, молчала,  
Я любила ее одну,  
А в небе заря стояла,  
Как ворота в ее страну.*

Стр. 99.

- (3) *Помню древние ворота  
И конец пути —  
Там со мною шедший кто-то  
Мне сказал: «Прости» . . .*

Стр. 111.

- (4) *Ты шел, не зная пути,  
И думал: «Скорей, скорей,  
О, только б ее найти,  
Не проснуться до встречи с ней».*

*А сторож у красных ворот  
Окликнул тебя: «Куда!»*

Стр. 149.

Во всех приведенных здесь цитатах ворота отождествляются с непреодолимой по самой своей сути границей, становятся знаком резкой остановки, перерыва в движении. Ворота самым определенным образом связаны с любовной темой. (Исключением может показаться (2): в этом отрывке речь идет о Музе, однако у Ахматовой запрет творчества равнозначен запрету любви — вот почему этот пример вполне аналогичен остальным). Далее нетрудно увидеть, что ворота ограничивают, обозначают крайний предел особого пространства героини,<sup>9</sup> за которое она не выходит, в то время как для героя этот запрет в одних случаях (3), (4) дей-

<sup>9</sup> «...представление о воротах... в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резкой эмоциональной пульсацией, потому что с воротами, как границей „родной страны“, ассоциированы наиболее жгучие из ее поэтических видений», — писал об этом символе В. В. Виноградов (Виктор Виноградов. О символике А. Ахматовой, стр. 94).

ствен, в других (1) — не имеет смысла. Интересно отметить также, что непреодолимость ворот чисто условная, а реальность другой границы — стен жилища — оказывается иллюзорной. Эти две границы противопоставляются друг другу как сущность и видимость. Таким образом, условность непреодолимости ворот еще сильнее подчеркивает метафорический, а не номинативный их характер. Они символизируют остановку, конец движения, обычно у Ахматовой положительное значение сообщается всегда понятию начала.

Рассмотренные здесь символы в одних случаях ценностно-однозначны: либо положительны (золото, солнце, солнечный луч), либо отрицательны (к последним нужно отнести традиционный-негативный символ темноты). В других случаях символы поэтессы (это наиболее широкая по составу группа) обладают такой ценностной окраской, которая совмещает в себе противоположные значения. Структура этих внутренне-антиномичных символов такова, что они могут быть отнесены сразу к двум противоположным смысловым полям. Лестница — место встречи-прощания, дом — покоя-беспокойства, мост сопряжен и с любовью (= жизнь), и со смертью.

Наряду с внутренне-антиномичными, амбивалентными символами в поэзии Ахматовой есть символы, которые методически правильно было бы рассматривать как парные. К ним относятся, например, в о д а:

В узких каналах уже не струится —  
Стынет вода.  
Здесь никогда ничего не случится, —  
О, никогда!

Стр. 19.

В последний раз мы встретились тогда  
На набережной, где всегда встречались.  
Была в Неве высокая вода,  
И наводненья в городе боялись.

Стр. 57.

... Неживая вода.

Стр. 125.

Ни в лодке, ни в телеге  
Нельзя попасть сюда.  
Стоит на гиблом снегу  
Высокая вода.

Стр. 138.

Соотнесенность воды с увяданием природы, катастрофой (наводнение), смертью, безжизненным пространством — несомненна. И в то же время вода в стихах Ахматовой может становиться положительным символом, правда, при этом она выступает в трансформированном виде: это вода фонтанов («Город чистых водометов Золотой Бахчисарай»; стр. 126), родников (они названы «чистыми»; стр. 115), озер («Озеро глубокое синело — Крести-

теля *нерукотворный храм*»; стр. 163). Понятие воды включается в орбиту сразу двух символов — живой и мертвой воды,<sup>10</sup> связанных как частное и общее с оппозицией *жизнь — смерть*.

Какие же выводы можно сделать из этого беглого и неполного анализа некоторых устойчивых символов Ахматовой?

Как правило, исследователи ее творчества выделяют и изучают лишь ту группу символов, которые В. В. Виноградов назвал «индивидуальными» (ситуативная символика). Опираясь только на первую часть приведенного в начале данной статьи высказывания В. В. Виноградова, Л. Я. Гинзбург следующим образом противопоставляет художественную систему Ахматовой поэтике символизма: «Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов. В основном у нее значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом...»<sup>11</sup> «Символический второй план отпал, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности слова».<sup>12</sup> «... Ахматова отвергает претворение реалий в иносказания — и в этом острая принципиальность и новизна ее поэтического дела 1910-х годов».<sup>13</sup>

Из этих положений, взятых как типичные, явствует, что Ахматова вообще отказывается от использования устойчивого символа, что в поэтике Ахматовой знак вещи всегда зыбко индивидуален, зависим от частных контекстов, от изменчивого лирического переживания. Между тем, как показывает рассмотрение повторяющихся предметных символов Ахматовой, это не всегда так.

«Преодоление символизма» в творчестве Ахматовой выразилось, в частности, не в отказе от использования символа, но в ином подходе к нему. В поэтике символизма всякий предмет (потенциально или реально) становился знаком другого предмета или явления, его отражением, структурным отпечатком. Иными словами, поэтика символизма утверждала непрерывность и многоступенчатость отсылки от одного к другому, проектировала предмет в бесконечность. Порождение знаковых ситуаций имело такой характер, что на последней ступени этого процесса возникали знаки, значение которых было предельно абстрактным, и определялось как «неизречимое».

В противоположность этому у Ахматовой (как и у многих других поэтов постсимволистской формации) символ не проектировался в бесконечность, знаковая ситуация имела свой порог, предмет без труда поддавался авторской оценке. Символ Ахматовой отсылает нас не к другому символу, но непосредственно к представлению о предмете или событии, с которыми данный

<sup>10</sup> Оппозиция живая вода—мертвая вода историко-генетически анализируется В. Я. Проппом. См.: В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 160.

<sup>11</sup> Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 363.

<sup>12</sup> Там же, стр. 364.

<sup>13</sup> Там же, стр. 364—365.

художественный знак связан синтагматическим отношением. Эти особенности художественного «языка» Ахматовой сближают его с естественными языками и, затрудняя тем самым анализ специфических свойств стихотворной системы, порождают многочисленные, но не совсем точные заявления о «конкретности» и «реалистичности» творчества поэтессы.

Е. Даскалова

## О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭМЫ „ДВЕНАДЦАТЬ“ А. БЛОКА

Поэма как литературный вид имеет свои особенности в различных эпохах и странах. Наиболее заметными являются изменения, которые наступают в ней в периоды крупных исторических событий, главным образом — революционных переломов. По самой своей природе революционная действительность дает материал для изображения ее в различных аспектах и различными поэтическими родами и видами. Великая Октябрьская социалистическая революция, которая стала главным, определяющим событием жизни нашего века, внесла качественно новые изменения и в развитие русской поэмы. Она не только дала поэме новое, революционное содержание, но и определила принципиально новые черты ее формы, внутренней организации поэтического материала.

Поэма советской эпохи имеет широкий социальный охват. Она включает не одно событие или отдельного героя, как это имеет место в различных разновидностях поэмы XIX в.,<sup>1</sup> но проникнута героикой борющихся и побеждающих народных масс. Создается новый жанр — революционная поэма, в которой главным героем является народ как двигатель исторического процесса. Не только это. Грандиозность событий потребовала соответственной масштабности и в изображении человека. Отдельная личность соизмеряется с коллективом, с народом, становится частью его, а народ находит своего конкретного выразителя в отдельном человеке, носителе революционного сознания и действия. В связи с этим взаимопроникновение, органическое единство лирического и эпического начал выступает как главная особенность революционной поэмы после Октября 1917 г. Это сказывается в поэтической интонации, архитектонике стиха, в языке и пр. Другой отличительной чертой поэмы является ее тематическая широта, а также углубление в человеческую психологию, во внутреннее действие, поставленное в унисон с динамикой самой жизни.

---

<sup>1</sup> См.: А. Н. Соколов. Очерки истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. МГУ, 1955.

Вопрос об особенностях поэмы как литературного вида и, в частности, советской поэмы был в последние годы подвергнут специальному рассмотрению в советском литературоведении. Существенный толчок в исследовании этой проблемы был дан в капитальном труде «Теория литературы» (т. II, М., 1964). Некоторые вопросы были освещены и в дискуссии, состоявшейся на страницах «Литературной газеты» в июле — сентябре 1965 г. Для нас важно отметить здесь общепризнанную констатацию жанрового многообразия советской поэмы с момента ее создания до настоящего времени, ее интенсивного развития на современном этапе, ее способность отразить большое общественное содержание. В противовес распространяемому на Западе мнению о «лиризации» современной поэмы, о разложении вообще этого вида эпоса советские литературоведы справедливо утверждают, что усиление лирического начала отнюдь не обязательно связано с уходом в субъективизм; оно нередко является выражением зрелости гражданской мысли, потому что поэма это всегда «большой ответ на большой вопрос».<sup>2</sup>

В конце XIX и начале XX в. в русской поэзии господствовали малые поэтические формы — стихотворения, стихотворные циклы, короткая лирическая поэма. Со времени некрасовской поэмы и до 1910 г., когда Блок начинает поэму «Возмездие», которая все-таки осталась незаконченным опытом, не появляется ни одно произведение крупного стихотворного жанра. Творческими поисками в этой области были «лирические поэмы» Маяковского — «Облако в штанах» и «Война и мир», Блока — «Соловьиный сад», Брюсова — «Конь Блед». Что касается типичных представителей декадентского искусства предоктябрьской поры, то у них лирическая поэма характеризуется мельчанием поэтического содержания и сужением духовных интересов.

Крупные исторические события во время и непосредственно после Октябрьской социалистической революции становятся основой для появления новых масштабных изображений революционной действительности в поэзии. Советские поэты, связавшие свое творчество с борьбой за социализм, поднимаются до нового видения жизни и новых принципов ее поэтизации. Начинается процесс формирования крупных стихотворных жанров, обогатившихся в 20-е годы такими яркими образцами, как поэмы-эпопеи «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо» Маяковского.<sup>3</sup> Этот процесс, отражавший глубокие изменения в жизни, идет по трем главным линиям: эпическое изображение событий, сочетающее лирическое и эпиче-

---

<sup>2</sup> Литературная газета, 16 сентября 1965 г.

<sup>3</sup> О развитии советской поэмы в послеоктябрьский период в ее жанровом своеобразии см.: А. В. Кулинич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов. Киев, 1967; Е. Никитина. О жанре поэмы в советской литературе. Уч. зап. Саратовского унив., т. 67, 1959.

ское начало: синтезирование различных жанровых элементов — героической, романтической и реалистической поэмы нового типа; обновление выразительной системы жанра.

Формирование нового жанра поэмы в первые годы после революции, характеризующееся множеством литературных направлений и течений, происходит весьма неравномерно и противоречиво. Поэмы о революции создают писатели различных направлений: Демьян Бедный, поэты «Пролеткульта» — Александровский, Герасимов — и поэты «Кузницы», Владимир Маяковский и поэты-футуристы — Хлебников, Каменский, Асеев, имажинист Есенин и символист А. Белый. Разумеется, созданное этими поэтами весьма неравноценно как в идейном, так и в художественном отношении и разнообразно по стилю. Однако все авторы в определенной степени вносят свою долю в создание советской поэмы. Этих поэтов, при всем разноречии их, объединяет стремление к созданию эпоса революции, к монументально-синтетическому изображению эпохи, раскрывающему ее революционный пафос и величие.

В самом начале этого созидательного процесса стоит знаменитая поэма Александра Блока «Двенадцать» (1918), высшее из достижений той поры в области крупной стихотворной формы. Октябрьская поэма Блока — необычайное явление в литературной жизни того времени. Ее характеризует не только качественно новая тематика — революционная борьба народа. Новаторским является и построение сюжета — на переднем плане в нем выведен народ в его движении к великой правде. Необыкновенна и обстановка, в которой разворачивается действие поэмы. Это — революционная петроградская улица. Совершенно новым является и язык — с использованием частушек, фольклорных конструкций, лозунговых оборотов и пр. То, что большой поэт, притом бывший символист, обращается к злободневной тематике и пишет поэму в своеобразном эпическом плане, прославляет социалистическую революцию в агитационно-пафосных стихах, — закономерно обусловлено революционной эпохой, вызвавшей коренной перелом в идейном развитии автора, глубокие изменения в его самосознании.

О поэме Блока «Двенадцать», о ее художественной концепции писалось много.<sup>4</sup> В интересной и содержательной книге Л. К. Долгополова специально рассматривается и ее жанровая типология в аспекте целостного развития русской поэмы конца минувшего и начала нашего века.<sup>5</sup> В книге аргументированно показано, что,

<sup>4</sup> См.: В. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской поэзии. М., 1967; Г. Ременник. Поэмы Александра Блока. М., 1959; Л. И. Тимофеев. Поэма А. Блока «Двенадцать» и ее толкователи. «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 120—121; Э. Г. Минц. Поэма «Двенадцать» и мировоззрение Блока эпохи революции. Уч. зап. Тартуского унив., вып. 98. Труды по русской и славянской филологии, т. III. Тарту, 1960.

<sup>5</sup> Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М.—Л., 1964.

отказываясь от традиционной эпической формы повествования, от сюжетно-повествовательной манеры, Блок создает новую форму эпической поэмы в прямой зависимости от исторического времени. По мысли исследователя, после перерыва в сорок лет Блок восстанавливает права поэмы, изображающей важные события в жизни народа, создает эпопею народной жизни, которая стоит рядом с «Медным всадником», «Мертвыми душами», «Кому на Руси жить хорошо».<sup>6</sup>

Гениальность Блока как поэта состоит в том, что он первый в жанре поэмы отразил и прославил победоносное наступление социалистической революции. Правда, Блок не называет ее, как Маяковский, словами «моя революция». Однако он сумел уловить в буреносном громе революции главное — ее «музыку», назвал ее вдохновенной «симфонией» и призывал всех слушать ее «всем своим сердцем, всем своим телом, всем своим сознанием».<sup>7</sup> Пафос органического слияния личного с задачами общей, народной борьбы определяет характер и форму поэмы, ее жанровую природу.

Принципиальное отличие «Двенадцати» как поэмы от предшествующих поэм состоит в том, что в ее центре стоит величайшее событие в истории человечества — победившая социалистическая революция. Поэма воссоздает образ народа, победоносно идущего к великой цели. Сам поэт участвует в эпическом действии не как рассказчик, сторонний наблюдатель, а как живое действующее лицо. В то время как в дореволюционной поэме — романтической или реалистической — суждения автора даются как лирическое отступление, здесь они представляют постоянный поток, внутренний лирический план, который создает особую напряженность и драматизм. Происходящие события и их носители очерчиваются конкретными штрихами и деталями на фоне революционного Петрограда. А. Кулинич в своих исследованиях жанра советской поэмы в послеоктябрьский период верно отмечает: «„Двенадцать“ — и глубоко личное ощущение величайшей из революций, и повествование о ней, изображение ее в картинах и образах конкретных участников событий».<sup>8</sup> В этом смысле поэма Блока выгодно отличается от возникших в то время «бессюжетных» и «безгеройных» поэм типа планетарно-лирических поэм футуристов и поэтов «пролеткультовцев», в которых действуют безличные массы и даются не живые, а абстрактные картины и образы времени.

В соответствии с духом эпохи, с грандиозностью событий находится и высоко романтическое начало поэмы Блока; оно отличается качественно новым содержанием, порожденным не мечтой, а живой реальностью, картиной революции.

<sup>6</sup> Там же, стр. 145.

<sup>7</sup> А. Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. VI, 1960, стр. 99.

<sup>8</sup> А. В. Кулинич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов, стр. 293.

В отличие от романтической поэмы прошлого герой в поэме «Двенадцать» не противопоставляется действительности — он является проекцией этой действительности, ее двигателем. Самая революционная действительность представлена не в отвлеченных условиях и образах, а в ее реальных, земных очертаниях и выразительных деталях. Ее ритм чувствуется в полной движения петроградской улице. Главные герои поэмы — 12 красноармейцев, шагающих твердым шагом и олицетворяющих мощь побеждающей революции. Именно с ними связано героическое начало поэмы, та высокая подъемность чувств и мыслей, которая придает романтизму Блока подчеркнутый действенный характер и черты героической патетики. Для того чтобы выразить содержание, масштаб, динамизм революционных преобразований, ниспровергающих старый мир, Блок создает обобщенные образы-символы — образы «огня», «бури», «снежной выюги». Обычное, сочетаясь с героическим, возвышается в поэме до величия исторического момента; создается высший синтез революционно-героического эпоса, какового до тех пор поэзия не знала.

Это ясно видно при сопоставлении поэмы «Двенадцать» с романтически-планетарными поэмами типа поэмы «Восстание» Александровского, «Октябрь» Герасимова и особенно с отвлеченно-символистской поэмой А. Белого «Христос воскрес», которая лишь внешне напоминает «Двенадцать». В сущности она весьма далека от революционной поэмы Блока и своей оторванностью от реальной жизни, и своим субъективизмом, и своей религиозной патетикой. В поэме А. Белого отсутствует героизация — важнейшее качество поэмы в послеоктябрьские годы.

Создавая глубоко оригинальную и новаторскую по своему жанру поэму, Блок достигает новаторства в изобразительных средствах. Он отдаляется от привычных размеров и ритмов силлабо-тонического стихосложения и применяет свободный стих, который более гармонирует с бурной атмосферой и размахом Октября. Раскалывая классический песенный стих, поэт вводит, по известному выражению Маяковского, «твердую речь миллионов» — разговорный язык приведенных в движение масс. Революционный призыв как внутренний лейтмотив всей поэмы переносится и на язык, начиная с обращения к бойцам революции («Винтовку держи, не трусь!», «Товарищ, гляди в оба!») и кончая массовой революционной песней «Варшавянка»:

Вперед, вперед, вперед,  
Рабочий народ!

Таким образом, Блок создает не только поэму, в центре которой стоит народ и в которой говорится от имени народа. Вместе с этим он создает поэму, которая соприкасается с народом всем своим внутренним строем и приемами поэтизации. Эти особен-



ности содержания и формы первой поэмы о социалистической революции определяют историческое место «Двенадцати» как поворотного момента в развитии жанра поэмы и в русской и в мировой литературе.

В. И. Харчевников

## О ПУШКИНСКОЙ И ЛЕРМОНТОВСКОЙ ТРАДИЦИЯХ В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Творчество великого русского поэта, «оригинальнейшего лирика», ярко индивидуально. И вместе с тем трудно найти более «традиционного» художника, чем Сергей Есенин. Короткое по времени, его творчество весьма быстро проходило через поэтические школы; их оказывается необычайно много, и они зачастую уживаются вместе.

Наиболее устойчивым и с течением времени крепнущим был у поэта интерес к А. С. Пушкину. Все, кто встречался с Есениным, отмечают то благоговение, с которым он относился к Пушкину, особенно в последние годы жизни.<sup>1</sup> В автобиографии «О себе» Есенин писал: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».<sup>2</sup> Дело, конечно, не в декларациях, — само творчество Есенина, и прежде всего стилевые особенности многих его произведений, обнаруживает активное присутствие пушкинской поэтической стихии в творческой лаборатории Есенина. — «Перечитайте „Персидские мотивы“, „Письмо к матери“, „Отговорила роща золотая“ и вы явственно ощутите это», — справедливо отмечают исследователи.<sup>3</sup>

Одним из таких произведений, в которых со всею определенностью выразились особенности поэтического стиля Есенина и вместе с тем усвоенные им художественные традиции, является элегия «Не жалею, не зову, не плачу».<sup>4</sup>

В ее основе — пейзаж осени, хотя это не пейзажное стихотворение. Оно все построено на развернутом сравнении: природа — человеческая жизнь. Как в природе неуклонно сменяются времена года, так и человеческая жизнь движется от поры весеннего цветения к зрелости, к увяданию, к смерти.

Некоторые детали стихотворения заставляют вспомнить знаменитую пушкинскую «Осень». У Пушкина в описании осени — парадоксальность: он называет красоту природы тихую, блистающую

<sup>1</sup> См.: Воспоминания о Сергее Есенине. Сб. под общей ред. Ю. Л. Прокушева. М., 1965.

<sup>2</sup> Сергей Есенин, Собр. соч. в пяти томах, т. 5, М., 1962, стр. 22.

<sup>3</sup> С. П. Кошечкин, Ю. Л. Прокушев. Слово о Есенине. В сб.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 6.

<sup>4</sup> С. Есенин, Собр. соч. в пяти томах, т. 2, стр. 113—114.

щей смиренно и даже унылой. И тут же ряд эпитетов противоположной эмоционально-субъективной окраски (очей очарованье, прощальная краса, которая «приятна»), далее — оксюморон «пышное увяданье» рядом с метафорой «в золото одетые леса». Наконец, поэт прибегает к сравнению, которое поражает смелостью: «Мне нравится она, как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится...».<sup>5</sup> Таким образом, создается двойственное, противоречивое впечатление — очарование, изысканная красота *смерти*. Безусловно, эту блестящую школу прошел поэт, создавший стихи пронзающей эмоциональной силы: «Увяданья золотом охваченный, я не буду больше молодым». Есенин использует пейзажные краски, найденные Пушкиным, но придает им большую интенсивность. Поэтом если у Пушкина к слову «увяданье» дан обобщающий изобразительный эпитет «пышное», который затем дополняется метафорой «золото», то Есенин, усваивая эту поэтическую лексику, сообщает ей дополнительную «тесноту»: «увяданье» и «золото» соединяются, что придает словесному образу сильную конфликтность; отглагольное слово «охваченный», выполняющее функцию эпитета в составе всей экспрессемы, включает существительное «увяданье» в повышенно-эмоциональный образ пламени, пожара. Отталкивание от спокойных красок Пушкина заметно во всей лексико-семантической структуре есенинского стихотворения. Например, слово Пушкина «багрец» имеет преимущественно цветную нюансность. Она получает дополнение в слове Есенина «медь» (листьев медь), передающем не только оттенки цветовой гаммы, более горячей, но и другие физические свойства явлений и предметов: осенние листья — жесткие, сухие, звонкие, как металл. Металл плавится и течет, прежде чем застыть. Поэтому у Есенина слово «медь» по необходимости вызывает глагол «лется». Наконец, если у Пушкина эпитет «тихое» (увяданье) имеет довольно нейтральный характер, то у Есенина он включается в состав метафоры, выполняя усиленные и многозначные изобразительные функции и, кроме того, сообщая фразе лирическое напряжение: «Тихо лется с кленов листьев медь».

Безусловно, у двух поэтов различные задачи. Пушкин непосредственно занят картинами природы и поэтому в противоположность тем, кто «дни поздней осени бранят обыкновенно», шуточно бранит весну, лето и отчасти зиму. Соответственно одна за другой следуют развернутые пейзажные картины. В стихотворении Есенина образ природы — только маска лирического переживания, аналог прожитой человеческой жизни. Здесь все одинаково дорого и любимо. И поэтому, во-первых, в стихотворении пейзажные штрихи и движения лирического чувства как бы

---

<sup>5</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. 3, М.—Л., 1950, стр. 262—265.

«проросли» друг в друга и нет членения на пейзажные куски. В третьей и четвертой строках вообще превалирует открытый лиризм, дважды комментируемый пейзажными ассоциациями («половодье чувств» и «Словно я весенней гулкой ранью Проскакал на розовом коне»).

Во-вторых, образ природы у Есенина цельно-прекрасен. Для весны поэт нашел не только непосредственно зрительные краски акварельной чистоты («белых яблонь дым»), но и психологически преломленные («буйство глаз и половодье чувств»). Для «лета красного» — неожиданный по смысловой сочетаемости образ «страны березового ситца». Образ не замкнут, он разворачивается в троп, близкий, вероятно, к литоте: «И страна березового ситца Не заманит шляться босиком», т. е. ушло время лета; образ многозначен, ибо может рассматриваться в переносном смысле — ушло босоное детство.

Отчетливо стиливое «присутствие» Пушкина и в другом стихотворении Есенина — «Отговорила роща золотая».<sup>6</sup> Оно отделено от первого несколькими годами, но внутренне с ним связано сходным лирическим переживанием и единством изобразительных средств. Есенин повторяет те образы, которые «согласны» с пушкинскими. Это золотая роща, которая «отговорила» (ср.: «Уж роща отряхает последние листы с нагих своих ветвей»), это интенсификация красок — «В саду горит костер рябины красной» (ср.: горит костер — золотом охваченный — пышное увяданье).

«В стихах Есенина, пожалуй, чаще, чем у других поэтов, употребляются существительные особого фонетико-морфологического образования безаффиксного характера. Эти краткие слова обладают особой ритмичностью из-за корневого ударения и потому бесценны для поэтизации речи. В стихах классической поэзии ими довольно широко пользовался только А. С. Пушкин».<sup>7</sup>

В стихотворении «Отговорила роща золотая» употребляется именно такое существительное «цветь» как антоним пушкинскому слову «багрец», образованному от прилагательного (оно стоит тут же, в близком контексте: «багровый цвет») по типу отглагольных.

Наконец, Есенин создает движение в пейзажной рамке: «... дерево роняет тихо листья», — деталь, перекликающаяся с пушкинскими пейзажами (ср.: «Роняет лес багряный свой убор»,<sup>8</sup> «Лесов таинственная сень с печальным шумом обнажалась»).

В этом произведении Есенина пейзаж осени изображен непосредственно, но и это — менее всего пейзажное стихотворение, —

<sup>6</sup> С. Есенин, Собр. соч. в пяти томах, т. 2, стр. 173—174.

<sup>7</sup> Е. М. Галкина-Федорук. О стиле поэзии Сергея Есенина. Изд. МГУ, 1965, стр. 20.

<sup>8</sup> Одно из любимых стихотворений С. Есенина (см. очерк И. И. Старцева «Мои встречи с Есениным» в кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 246).

это опять уподобление двух состояний — природы и души человеческой, т. е. характерная для поэта тема. Потому и здесь звучит мотив утраченной весны (юности веселой, души сиреневой цвѣти), приближающегося заката («Ведь каждый в мире странник — Пройдет, зайдет и вновь оставит дом»).

Ассоциация наслаивается весьма экспрессивно: примета осени — печально пролетающие журавли, о которых сказано, что они не жалеют «ни о ком». Строка о журавлях идет непосредственно за образом отговорившей роши и является как бы следствием — «И журавли. . .», т. е. потому не жалеют, что ушло лето. Но тогда в стихе смысловая неточность: следовало сказать «ни о чем». Между тем эта «неточность» необходима и внутренне оправдана. Она помогает появлению в пейзажном фоне лирического образа. Это уже его знак: «ни о ком». И сразу симплоча — «Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник» и т. п., немедленно развивающая лирическую тему.

Аналогия ушедшей молодости и отцветшей природы поддерживается тавтологическими эпитетами (роща отговорила «веселым» языком, прошедшая юность тоже названа «веселой») и переходит в собственно сравнение («Как дерево роняет тихо листья, Так я роняю грустные слова»). В нем — своя система синонимических эпитетов (тихо, грустные).

Таким образом, поэт воспринял пушкинские образы в качестве исходного материала для собственного творчества. Подобная переработка видна и в составе синтаксиса есенинских стихотворений. Акад. В. В. Виноградов дает ключ к пониманию этой особенности: анализируя произведения «Осень», «Пора, мой друг, пора! . . .», он демонстрирует смешение в стиле Пушкина синтаксиса и фразеологии литературно-книжного речевого строя и просторечия и делает следующий вывод: «Эти перебои разговорного и книжного синтаксиса создают своеобразную „тональную“ двуплановость лирического осмысления — сочетание интимного простого, глубоко личного и безыскусственного разговора с торжественным символизмом лирического монолога».<sup>9</sup> Это двуединство лирического отношения отличает и стихи Есенина. Подобно тому, как у Пушкина, с одной стороны, — «лирическое движение фраз, почти лишенных оттенка разговорности», а с другой — «вырывается интимно-разговорный синтаксис предложений»,<sup>10</sup> так и у Есенина, например, в стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу» рядом с торжественно-философским библеизмом «Все пройдет» стоит в качестве предиката сравнения «белых яблонь дым» — микрообраз если не разговорного стиля, то во всяком случае интимно-лирического. В таком же единстве находятся фразы литературного

<sup>9</sup> В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, стр. 276.

<sup>10</sup> Там же.

стиля («Увяданья золотом охваченный, Я не буду больше молодым»; «Ты теперь не так уж будешь биться, Сердце, тронутое холодком») и разговорного («...не заманит шляться босиком»). Необходимо отметить, что указанные фразовые единицы в свою очередь дробны. Например, метафора «Увяданья золотом охваченный», яркого литературно-поэтического стиля, сочетается с прозаизмом «Я не буду больше молодым», имеющим разговорный оттенок.

Перебои синтаксиса усиливаются лексическими перебоями — просторечие «бродяжий» согласуется с церковнославянизмом «дух», слово разговорного стиля «расшевеливаешь» управляет славянизмом «пламень».

Подобные синтаксические и лексические «столкновения» заметны и в элегии «Отговорила роща золотая». Правда, здесь преобладает торжественная лиричность, установка на философскую обобщенность; фразы сильно инверсированы, стихи равны синтагмам, полностью отсутствуют переносы, интонация риторически окрашена. Но встречаются фразы иного стиля: «Кого жалеть?», «Пройдет, зайдет и вновь оставит дом», т. е. разговорного. Однако они редки. Вообще нужно сказать, что в этих стихотворениях перебои различных синтаксических рядов не резки, преобладает форма лирического монолога с одной основной тональностью глубокой грусти от сознания быстротечности человеческого бытия.

Есенин и в этом отношении очень близок к Пушкину. Например, в стихотворении «Осень» непринужденный разговор с читателем о временах года слегка окрашивается эгегическими нотками, намеками на ассоциативность в картинах осени: «Я нечто в ней нашел мечтою своенравной». Стихотворение заканчивается тревожно-грустным вопросом «Куда ж нам плыть?» с последующим красноречивым эквивалентом текста.<sup>11</sup> В стихотворении «Пора, мой друг, пора!..» эти нотки отчетливее: «Летят за днями дни», «и глядь — как раз умрем», «усталый раб» и др. В подобных произведениях Пушкина Есенин, вероятно, находил для себя много созвучного, близкого его собственным настроениям. «Особенно восхищали его, — пишет Н. Вержбицкий, — миниатюры, вроде „На холмах Грузии“, „Делибаш“, „Воспоминание“, „Дружба“, „Телега жизни“ и другие. Их он мог слушать без конца. По поводу стихотворения „Дар напрасный“ он однажды сказал: — Вот, небось, не говорят про эту вещь: „упадочное...“».<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Цитируя всю строфу, откуда Пушкиным взят эпиграф к «Осени», Н. А. Степанов пишет: «Эта мысль о тщетности всяких „мечтаний“, о суете сует мира являлась основной для стареющего Державина (...) У Пушкина мотив уединения, отказа от сует светской жизни также имеется, хотя и не играет такой большой роли, как у Державина» (Н. А. Степанов. Лирика Пушкина. М., 1959, стр. 388).

<sup>12</sup> Н. Вержбицкий. Встречи с Есениным. Тбилиси, 1961, стр. 96.

И все-таки «веселое имя Пушкин» (А. Блок) светлее, оптимистичнее, нежели муза Есенина, какой она явилась в стихах «Не жалею...», «Отговорила роща...» и в других этого же рода. Есенин в своих наиболее пессимистических произведениях гораздо ближе к другому поэтическому матерiku — к поэзии М. Ю. Лермонтова, которая, по словам Луначарского, «кажется почти сплошь нестерпимо больной, буквально мучительной».<sup>13</sup> Есенин великолепно знал творчество Лермонтова, внимательно изучал и даже считал одно время «непревзойденным».<sup>14</sup> Сестра поэта А. А. Есенина вспоминает: «Остались в моей памяти песенки, которые он напевал (...) Он пел „Дремлют плакучие ивы“, „Выхожу один я на дорогу“, „Горные вершины“, „Вечерний звон“».<sup>15</sup>

Разумеется, элегичность каждого из сопоставляемых поэтов вызвана различными общественными и личными причинами. Но и при учете этого обстоятельства можно установить определенное совпадение лирических состояний Лермонтова (например, в элегии «Выхожу один я на дорогу»<sup>16</sup>) и Есенина. Они похожи необычайной резкостью интонаций печали, безысходности. Отсюда повторяющийся мотив личного одиночества (ср.: у Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», у Есенина «Стою один среди равнины голой»). Сходны также мотивы самоотречения (ср.: у Лермонтова «И не жаль мне прошлого ничуть», у Есенина «Но ничего в прошедшем мне не жаль»). У того и другого поэтов одно и то же мучительное желание вечной жизни, побеждаемое грустным сознанием того, что это желание неосуществимо (ср.: у Лермонтова «Я б хотел забыться и заснуть! Но не тем холодным сном могилы...», у Есенина «Все мы, все мы в этом мире тленны»).

Конечно, при таком извлечении фраз из контекста всегда есть опасность деформации смысла произведения, ибо, как пишет Г. Винокур, «в художественном языке всякое сочетание слов в тенденции превращается в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное».<sup>17</sup> Следует поэтому подчеркнуть, что при сопоставлении Лермонтова и Есенина речь идет не о простых реминисценциях, а о влияниях, о сходности, но не тождественности образов и художественно-образительных средств. В самом деле: вне контекста фразы Лермонтова и Есенина выглядят тавтологически совпадающими — «не жду» — «не зову», «не жаль

---

<sup>13</sup> А. В. Луначарский. Шандор Петефи. В кн.: А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, стр. 616.

<sup>14</sup> Н. Вержбицкий. Встречи с Есениным, стр. 84.

<sup>15</sup> А. Есенина. Родное и близкое. М., 1968, стр. 35.

<sup>16</sup> М. Ю. Лермонтов, Собр. соч. в четырех томах, т. I, М., 1957, стр. 79.

<sup>17</sup> Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 251.

мне прошлого ничуть» — «Но ничего в прошедшем мне не жаль». Они могут даже составить что-то вроде центаона:

Жду ль чего? жалею ли о чем?  
Не жалею, не зову, не плачу,  
И не жаль мне прошлого ничуть...

Конечно, это только вне контекста. В составе всего стихотворения Лермонтова «враждебное слово отрицанья» действительно направлено против прошлого и будущего; лирический герой с мрачным спокойствием отрекается и от настоящего. Последний его удел — смерть. Но этому сопротивляется все его существо, против этого бунтуют мощные, нерастраченные «жизни силы». Именно нерастраченные — нет для этого «свободы и покоя». Лейтмотив — безысходность, порожденная эпохой безвременья. Совсем иначе звучит стихотворение Есенина: у него приемом становится употребление слова или фразы как бы в двойном смысле — «Не жалею, не зову не плачу». Прямой смысл, на который можно только формально обратить внимание, выражен в отрицании: именно не жалею, не плачу, [потому что] я не буду больше молодым. Однако, если бы поэт добивался непременно этого смысла, он должен был употребить фигуру градации, налицо же — нарастание, которое создает настроение, противоречащее прямому смыслу. Он еще более подавляется контекстом. Таким образом, в стихотворении развивается другой мотив: именно жалею, зову, плачу, [потому что] я не буду больше молодым. Очевидно, что если бы он получил столь адекватное выражение, произведение приобрело бы известную семантическую однозначность, лирическое чувство получило бы резко обнаженное, открыто трагическое звучание. В итоге же — произведение со многими оттенками настроения — от элегической грусти и сознания бренности человеческой жизни до светлого чувства радости бытия.

Аналогичное наблюдение находим в статье Д. С. Лихачева: «Т. Виану привел (...) пример: строки Есенина — „Колокольчик хохочет до слез“. Что это? Веселый звон колокольчика? Конечно, не только это. Крайне важно, что в строках этих упоминаются и слезы, хотя этому упоминанию при поверхностном чтении можно и не придать особого значения, поскольку употреблено целое предложение, „фразеологизм“, имеющий в обыденной речи однозначный смысл (хохотать до слез).

Употребленное Есениным выражение становится более богатым в контексте: „В заливчатском степном разгоне колокольчик хохочет до слез“. Образ уточняет свое содержание благодаря контексту. Полностью он становится понятным в конце стихотворения: „Потому что над всем, что было, колокольчик хохочет до слез“. Здесь вступает в силу тема иронии судьбы, смеющейсяя

над преходящими явлениями человеческой жизни».<sup>18</sup> И не просто смеющейся, но и плачущей, вернее, оплакивающей, потому что в одном ряду стоят понятия: хотеть и плакать.

В стихотворении «Отговорила роща золотая» действует тот же прием употребления слов как бы в двойном смысле. Опять прямой смысл выражен фигурой отрицания: «не жалеют больше ни о ком», «ничего . . . не жаль»; в вопросительно-восклицательной интонации: «Кого жалеть?». Эта эмпфаза погружена в контекст, окрашенный глубокой элегичностью. Стихотворение пронизывает последовательный ряд эпитетов и метафор единого эмоционально-смыслового оттенка (отговорила, печально пролетая, равнина голая, уносит ветер вдаль, прошедшее, потраченные напрасно, тихо, грустные, ненужный ком). Сами по себе ярко выразительные, и тем более взаимодействующие в системе, они драматизируются в соседстве с антонимами (отговорила — веселым, печально — не жалеют, юность веселая — ничего не жаль). Таким образом, Есенин чрезвычайно напрягает настрой стихотворения, с большой силой передает конфликтность лирического чувства, его текучесть, осложненность нюансами.

Небезынтересно отметить использование Есениным в стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу» лермонтовских ритмических приемов. Лермонтовский пятистопный хорей давно привлекает внимание исследователей.<sup>19</sup> И это, действительно, оригинально примененный размер, создающий неповторимый ритмический рисунок, крайне редкий даже у самого Лермонтова. Б. Эйхенбаум его так описал: «. . . в стих[отворении] „Выхожу один я на дорогу“ предцезурная часть каждой строки, благодаря слабому или совсем отсутствующему первому ударению, образует в большинстве случаев как бы анапестический ход (. . . выхожу, сквозь туман, и звезда, в небесах и т. д.). Вместе с сильной цезурой после ударения это создает совершенно особое ритмическое впечатление (как бы сочетание анапестической вступительной стопы с трехстопным ямбом. . .). Интересно, что словесные группы в послецезурных частях тяготеют не к ямбическим разделам, а к трехдольности: „один я (на дорогу“)  $3_2+4_3$ , „с звездой (говорит“)  $3_2+3_3$ . Получается устойчивый ритмический параллелизм, придающий пятистопному хорее совершенно своеобразную характеристику».<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Д. С. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. Русская литература, 1965, № 1, стр. 22.

<sup>19</sup> См.: Венок М. Ю. Лермонтову. М.—Пгр., 1914 (статья В. Фишера); В. Брюсов. Краткий курс науки о стихе. М., 1919; И. Розанов. Лермонтов — мастер стиха. М., 1942.

<sup>20</sup> Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пгр., 1922, стр. 116.



Есенин, в произведениях которого очень часто встречается этот размер, отнюдь его не копирует: сохраняя общую цезурованность стихов, он применяет свободную цезуру, причем она может стоять в середине второй стопы («Все пройдет»), т. е. так же необычно, как и у Лермонтова, но может быть и после целой стопы («Не жалею»). В первом стихе у Есенина две цезуры, что встречается редко, наряду с этим есть нецезурованные стихи («Ты теперь не так уж будешь биться»). В стихотворении отчетлив ритмический параллелизм, создаваемый начальным анапестическим ходом и трехдольностью, но и перебои этого параллелизма резче, чем у Лермонтова: пиррихированные стихи соседствуют с полноударными, допускаются очень сильные ускорения за счет двух подряд пиррихий: «Сердце, тронутое холодком», — это характерный есенинский стих (ср.: «Предназначенное расставанье»). Таким образом, и здесь налицо органическая переработка поэтической традиции, ее творческое переосмысление. Немаловажно для индивидуального стиля Есенина и то, что он вносит в строй классических равносложных рифм осязаемое ритмическое разнообразие, применяя новые — неравносложную, ассонансную, консонансную — рифмы (плачу — охваченный, реже — свежесть, уст — чувств, желаньях — ранью).

Вопрос о стилевых традициях в творчестве Сергея Есенина колоссально сложен, но уже при самой его постановке ясно, что в поэзии нашего замечательного лирика преломилась громадная поэтическая культура России и что вошла она в художественный мир Есенина, преображенная силою его прекрасного таланта.

Г. Д. Гачев

## О РУССКОМ И БОЛГАРСКОМ ОБРАЗАХ ПРОСТРАНСТВА И ДВИЖЕНИЯ

Национальные представления о пространстве  
и движении — грани национального образа мира

### 1

Приглядимся, как представлено пространство в стихотворении Христо Ботева «Хаджи Димитр». При этом нас интересует не пространство вещественное, внешнее, но и пространство духовное, устанавливаемое внутренним зрением. На горе («балкан» по-болгарски и нарицательное имя, обозначающее гору вообще) лежит, истекая кровью, юнак. Остановлено солнце в зените — в полдень жатвы, и глядят друг на друга, замыкая мировое пространство, тело человека и шар солнца.

В русской поэзии аналогичную ситуацию встречаем в стихотворении Лермонтова «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана...»<sup>1</sup>

То же — да не то. Уже «полдневный жар» нечто совсем иное, чем «сълнце пече». «Солнце печет» — это небесное тело действует: водружает вертикаль и своей определенностью отграничивает пространство. У Лермонтова же дан определенный низ: долина, плоскость, а вертикаль размыта: «жар» — это марево, скорее, обращенность в атмосферу, по сторонам, а не вверх.

Телесные ощущения передаются скупо русским поэтом и подробно болгарским: «потънал в кърви, лежи и пъшка... очи тъмнеят, глава се люшка» («потонул в крови, лежит и вздыхает... глаза темнеют, голова качается») — даже слишком много телесных ракурсов дано, чтобы они могли в представлении совместиться в одну позу, например: «потонул в крови», значит лежит плашмя, — и «голова качается». Положение тела обозначено так: раз «на една страна захвърлил пушка, на друга — себя на две стрoшена» («на одну сторону забросил ружье, на другую — саблю, пополам сломанную») — значит лежит раскинувшись, распятый лучом солнца, а его телом крестообразно отграничены стороны света.<sup>3</sup>

Ботев отмечает в своем герое молодость и цвет мужской силы. Мы ничего не знаем о возрасте и как выглядит со стороны герой лермонтовского стихотворения и его тело. У Ботева о герое в третьем лице говорится, у Лермонтова — в первом, но телесные ощущения, которые живее, естественно, я в себе знаю, чем он во мне, — почему-то Ботев через «он» передает чувствительнее, чем Лермонтова через «я». Возможно, для последнего они находятся за порогом восприятия и художественной проблемы. Напротив, лермонтовский герой как-то отрешенно смотрит на свое тело, словно на что-то чужое (вспомним Тютчева: «Как души смотрят с высоты на ими брошенное тело»): «оно» то, что «не я». Если тело юнака потонуло в *своей* крови: он в ней, как земля в мировом океане, — то «я» лермонтовского героя словно издалека взирает, как из него по капле сочится кровь — что-то странное, чужое...

Итак, «я» ботевского героя сращено с его телом всерьез. Поэтому, чтобы вести о нем разговор, надо сразу заявить: «Жив

<sup>1</sup> Учитывая, что при сравнении двух подобных произведений отличия могут объясняться и индивидуальным своеобразием авторов, и разнородностью исторической, а не обязательно национальным образом мира, хотелось бы корректировать свои соображения аналогиями и из других авторов, но объем статьи этого не позволяет.

<sup>2</sup> Даю дословный перевод, так как стихотворный перевод А. Суркова чересчур русифицирует текст и образы.

<sup>3</sup> Тело и все существо поэтического героя здесь толкуется не только как мера вещей, но и мироздания, т. е., космически, как у индийского первосущества Пуруши, из расчленения которого создан мир и все разнообразие в нем.

е той, жив е!» («Жив он, жив!»). Поэт создает космический образ вечно истекающего в горах кровью — вот откуда болгарских «потоков рожденье», — но вечно живого телесного героя (близость к соседнему по Балканам, эллинскому представлению Прометея на хребтах, телесно мучимому орлом, очевидна). И кончается стихотворение вневременной вертикалью: солнце — герой: «И слънцето пак пече ли пече!» («И солнце опять печет и печет!»). Был полдень, и была ночь, сумерки и рассвет — и все же, обойдя круг, время в стихотворении как началось, так и завершилось горящим полднем. Время остановлено на вечной телесной жизни героя. У Лермонтова оно сразу остановлено на смерти: «И жгло меня, но спал я мертвым сном». Тут еще «мертвый сон» можно понять фигурально — но нечувственность к телу уже очевидна. А в конце возлюбленной снится «долина Дагестана, знакомый труп лежал в долине той...».

Таковы отношения «я» героя с его телом. Не меньше различий в отношении этого «я» к миру. У героя Ботева «уста проклинат цяла вселена» («уста проклинают всю вселенную»). Он к ней относится как к своей стихии, лично, *кровно* заинтересованно — и потому не равнодушен к окружению, а проклинает (значит — любит) его. Он сражен с вселенной. Она — продолжение его космического тела. И потому, когда болгарский поэт поет о бессмертии борцов за свободу, он в одно представление сливает бессмертие духовное: в песне, памяти людей — и лелеянье юнака лоном природы. Здесь он при себе, у себя дома. Мир — не чуждая арена, где умирает гладиатор и чей дом далече (по горизонтали где-то), а вот он вокруг: космос — гигантская болгарская «къща» (дом, куща). И именно можно сказать: мир *вокруг*. Космос кругл — располагается по мировой вертикали, или эллиптичен — вытянут вверх по ней. Хотя нет, — скорее кругл: ибо верх в ботевском стихотворении не только точка: солнце и месяц, — но и плоскость, крыша — «сводът небесен» («свод небесный»), который «зведи обсият» («звезды обсыпят всю вселенную»).<sup>4</sup> И очень развиты и плотно населены бока и стороны: Балканы, жнища в поле, лес, вепрь, волк, сокол и видения того, что здесь, около и над ним: самодивы (русалки), дух Караджи.

А каково отношение лермонтовского героя к миру?.. Хотел сказать «вокруг», но осекся, ибо как раз не кругл мир «окрест».<sup>5</sup> (как Радищев взглянул в стороны и дали России) него, но скорее вытянут и разомкнут по горизонтали. В самом деле: над ним и вокруг него вроде тот же космос, что и в ботевском стихотворе-

<sup>4</sup> На юге небо высоко — звезды низко, в России же небо низко — звезды высоко.

<sup>5</sup> Вот пример того «дразнения», каким один естественный язык зацепляет странности для себя в чужестранном образе мира и через которые они взаимно самопознаются.

нии: полдень, горы, «И солнце жгло их желтые вершины и жгло меня — но спад я мертвым сном». Тоже установлена мировая вертикаль, но он лежит, словно отвернувшись от нее, не замыкая ее на себя, а отворачивая, преломляя падающий на него луч — куда-то вдаль, в сторону, в бок: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой. А он, мятежный, просит бури...» В «Парусе» та же структура духовного пространства: отрицается устойчивость и блаженство вертикали («под» и «над» так хорошо!) и утверждается тяготение вдаль («мятежный» мятется, как метель). Солнце может иметь прямое отношение к «ним»: к вершинам, к лазурной струе — это их частное дело, — но как только с тем же отношением обращается ко мне, тут уж номер не проходит: я отворачиваюсь и сплю и уношу мыслью прочь: «И снился мне сияющий огнями вечерний пир, в родимой стороне». Герой Ботева телесными очами и всем существом относится к тому, что вокруг и здесь, — а тут «я», оставив мертвым хоронить мертвых: и свое тело, и мертвые (так как чужие) долины, вершины и солнце, — духовными очами, сновидением, уносится в сторону = в страну родную. Не случайно русский язык обозначает землю, на которой (т. е. вертикально, казалось бы) располагается население, — как бок, как сторону. Значит, глубоко во внутреннем самоощущении народа как родные, ему присущие воспринимаются именно горизонтальные тяготения: что ему пристало располагаться вдаль, в ширь, «ровнем-гладнем» (Гоголь). Недаром и «божий человек» в России назывался — «странник».

Какая же точка во времени избрана как основная и интимно присущая русскому миру? Не забудем, что это сон — как, кстати, и «Хаджи Димитър» тоже по жанру есть сон истекающего кровью героя. А сны, если и обманывают в плане конкретно-практических приложений к дневной жизни этого человека, верно выражают интимный образ сущности мира, как она представляется этому человеку (народу). Потому для выявления национальных моделей мира анализ классических в литературе данного народа снов чрезвычайно плодотворен, ибо в них (что у трезвого на уме, то у пьяного на языке) многое высказывается. Итак, если в болгарском стихотворении — вертикаль полдня и рассеянная плоскость суммарно взятой ночи, и обе поры даны как свое, присущее время, как свой дом во времени, то русскому, в окружении чужого времени — полдня, снится вечер — тоже сторона, бок суток. Сумерки, заря утренняя, и «звезда печальная, вечерняя звезда», чей «луч осеребрил» (т. е. и свет как распростертый блеск, на плоскости дается, — ср. также «кремнистый путь блестит», — а не точно: как угол луча по вертикали) — именно эти грани света и тьмы, моменты восхода и захода, когда светила располагаются на горизонте, в дали, — наиболее говорят русскому мировоззрению. Примеров больше не привожу, ибо их не счесть.

Что же совершается в этом, своем, родном пространстве и времени: в родимой стороне вечером? — «Меж юных жен, увенчанных цветами, шел разговор веселый обо мне». Т. е. было его присутствие, выходит, там существовало его «я». «Но в разговор веселый не вступая, сидела там задумчиво одна». Только было мы уловили точку его твердого присутствия, вертикального укоренения в бытии, как на нас надвигаются те же «но» и «один», — как и там, где его тело, в долине Дагестана. Значит, и здесь мнимо его присутствие. И то существование, которое здесь, в этом, тоже, оказывается, чуждом, окружении, единственно равно ему: «она» — как душа его истинная — в разговор не вступала — так же, как там его «я» равнодушно смотрело на кровоточащее свое тело и горы, и долины кругом, не вязко было с ними слито. «Разговор о «нем» в отношении к «ней» функционально равен отношению его тела и его «я» там. Ее (его) душа теперь пребывает также отвернувшись (как недовольная «душенька» старухи в «Сказке о рыбаке...» Пушкина) и от этого, теперь, вроде, родимого, космоса. Значит, и здесь она не при себе: ни в одной точке и ни при каких корнях, ибо ей в любом месте присуща, родима именно — сторонка. «И снилась ей долина Дагестана; знакомый труп лежал в долине той». «Знакомый» здесь означает «живой». Ибо и там, и там окружение — чужое. И хоть он умирает, а это остается: скалы, жар, пустое веселье и слова, — оно все безжизненно. Лишь во взаимной думе, в обращенности друг к другу мыслей и любви — подлинное присутствие. Не жизнь одного, но взаимная жизнь — это и есть истинная единица, монада бытия.<sup>6</sup>

Итак, круг замкнулся. Нет, не круг, а именно эллипс, вытянутый по горизонтали. Действительно, в пространстве этого стихотворения два фокуса — как мнимых центра и средоточия: «я» в долине Дагестана и «она» на вечернем пиру. И оба глядят в сторону друг на друга (а не по вертикали, как юнак и солнце в болгарском космосе). И здесь главное — не замкнутость, определенность пространства с боков (как в болгарской картине — замкнутость его с верха и низа), но именно эта идея неприсутствия в точке и открытости в даль. (Соответственно в русской логике основное определение и формула: «это (все) — не то,

---

<sup>6</sup> В ботевском стихотворении тоже присутствует она, милый женский образ. Но он здесь: над ним и вокруг него: «И самодивы в бяла премяна, чудни, прекрасни, песен поемнат, — тихо нагазят трева зелена и при юнакът дойдат, та седнат» («И самодивы в белых одеждах, чудные, прекрасные, песнь запевают, тихо спускаются на траву зеленую и, подойдя к юнаку, садятся»). Это — чувственный рай, населенный гуриями. То же самое и в заботах природы о юнаке: «Днем му сянка пази орлица и вълк му кротко раната ближе» («Днем ему тень охраняет орлица и волк ему кротко лижет рану») — фиксированы ощущения тела; блаженство представлено как турецко-болгарский «кейф».

а (что?)...», т. е. как бы отказ от определения = ограничения и вопросительность, а не утвердительность «что»). Ибо замкнутость, симметричность хоть и встречается у Лермонтова («Утес», «Сосна и Пальма»), но это та грань его, которая ближе к западноевропейской поэзии (недаром «Сосна» — перевод из Гейне — как раз для немецкой гносеологии характерно равновесие антиномий: с одной стороны — с другой стороны).

Образ пространства у русских художников скорее асимметричен, и его лучше представить не в виде эллипса (как раз замыкания, пределов, сведенности концов с концами тут нет), но в виде однонаправленной бесконечности  $\rightarrow \infty$ . (Вспомним «Над вечным покоем» Левитана: низкое, плоское небо и завораживающая даль). Последняя присутствует в каждой стороне и этого стихотворения «Сон», если бы они были разведены, не гляделись друг в друга. Так это, например, в «Эхе» Пушкина: «тебе ж нет отзыва...» — от «я» импульс уходит в безответную даль; или как Гоголь вопрошал Русь: «Куда же несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа...»; или в «Парусе» того же Лермонтова...<sup>7</sup>

Герою русского космоса иногда тоже является мировая вертикаль — и тогда это грандиозное (ибо редкое) событие прозрения. На поле Аустерлица князю Андрею открылось небо. Так же и пушкинскому пророку открылся «и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье» (хотя учтем, что у Пушкина это библейский мотив — именно иудейским патриархам и пророкам часто являлись столп и лестница мира). Но, как и князю Андрею, бесконечность мира разверзлась как

---

<sup>7</sup> Той же логикой горизонтальных тяготений продиктована реакция русского царя Иоанна IV на уговоры Максима Грека не ехать с женой и младенцем на богомолье в Белоозеро (в выполнение обета, данного в болезни), а творить угодное богу, оставаясь на месте: лучше устроить вдов, сирот, матерей, обесчадивших после казанской осады, «утешить их в беде, собравши в свой царствующий город, чем исполнить неразумное обещание. Бог вездесущ, все исполняет и всюду зрит недремлющим оком; также и святые не на известных местах молитвам нашим внимают, но по доброй нашей воле и по власти над собой». Этот рассказ А. Курбского (цит. по: С. М. Соловьев. История... кн. III, 1960, стр. 532) проясняет, почему в России не органичен был бы протестантский вариант христианства (укоренившийся в плотно населенных странах Запада), предполагающий прямые, «вертикальные» отношения человека и божества — без посредников в виде лиц, образов и мест. Если бог, бесконечность, «там», вверху, то до него равное расстояние от каждой точки на земле, и можно общаться с ним, оставаясь на месте. Если же бесконечность и «там» располагаются вдаль, — то к ним надо идти, во всяком случае непременно уйти, сняться с места (которое обретает фетишистский характер «заколдованного места») — ср. уход Льва Толстого. И бесконечность и истина в итоге осуществляются и достигаются не в точке (определенном месте), но в вечном пребывании в пути. И потому для русского царя были неубедительны доводы более европейца Грека, внятные уже и поселившемуся в Литве князю Курбскому, — и он упрямо отправился в путь.

бездна и вертикаль лишь на миг, — и то для того, чтобы побудить его, нося ее теперь в сердце своем, идти вдаль и обходить моря и земли.<sup>8</sup>

## 2

Болгарский и русский космосы представляли в рассмотренных стихотворениях Ботева и Лермонтова в статическом состоянии — лишь в своих потенциальных напряжениях и тяготениях. Каковы они в движении — продемонстрирует сопоставление поэмы Гео Милева «Сентябрь» с ее старшими духовными братьями в России: «Двенадцатью» Блока и «150 000 000» Маяковского. По ним проследим, какой вид приобретает в русской и болгарской вселенной восстание.

Сразу обращают внимание цифирные названия в России и календарно-земледельческое в Болгарии: сентябрь — месяц жатвы, обильных (жертво)приношений плодов земли — небу. Болгарская схема — это восстание покрова земли, выпрямление во весь рост, пробивание потолка неба, ибо созрел плод гнева, — и погром, жатва, вихрь и пули, проносящиеся по горизонтали и скашивающие. Идут враждебные силы: войска, вихрь. А народ встает.

В России — почти обратная схема. Ветер и Двенадцать — идут, а «на ногах не стоит человек». Это нечисть вертикальна или пригибается («стоит буржуй на перекрестке...»). У Маяковского — так вообще космический поход, словно переселение вселенной: «Идем! Идем! Идем! Не идем, а летим! Не летим, а молньимся!». В первой главе, изображающей сбор в поход, на нас обрушивается орда глаголов. Какие разнообразные движения на просторах России могут совершаться! — вот что обозревает поэт.

Ход мысли в первой главе поэмы Гео Милева<sup>9</sup> таков: «Из тъмни долини всички балкани дебри пустинни гладни поля... По пътища завои... През слог и рид глухи усои... камънаци вода... ливади градини нивя... блата (какие? — Г. Г.) изпокъсани кални гладни... Без рози и песни. На гърба с парцаливи торби в р'цете — не с бляскави шпаги, а с прости тояги... — стари и млади — се спуснаха всички отвед — като отприщено стадо от слепи животни... (Зад тях — на нощта вкаменения свод) полетяха напред без ред неударжими страховни велики: народ».

«Из темных долин всех гор дебрей пустынных голодных полей... по путям поворотам... через межи и холмы глухие овраги... камнепады воды... луга сады нивы... болота (какие?)

<sup>8</sup> Национальный образ пространства прекрасно выражает язык. Например, болгарское слово, соответствующее русскому «приблизительно» — «горедолу» (букв.: «вверх—вниз»). Помимо того, что «близить» — горизонтально направленное движение, сама приставка «при» еще указывает на бок, подход к точке со стороны.

<sup>9</sup> Гео Милев. Избрани произведения. София. 1960, стр. 54—78.

оборванные грязные голодные... без роз и песен... на спине с тряпичными торбами, в руках — не с блестящими шпагами, а с простыми палками... старые и молодые ринулись все отовсюду — как выпущенное стадо слепых животных... (за ними — ночи окаменелый свод) полетели вперед без строя неудержимый страшный великий народ» (курсив мой, — Г. Г.).

Выписка ясно показывает, что важно для болгарского поэта. У Гео Милева преобладание *имен*: существительных и прилагательных. Болгарский поэт отвечает на основные для болгарского мировоззрения и восприятия человека вопросы: Кой си? Отде си? Какво работиш? (Кто ты? Откуда? Что делаешь?) — и дает подробное описание и перечисление: кто и какие это люди. В центре внимания — твердые вещи, индивиды — неделимые, но разъемлемые: соединяемые, но не сливаемые, не переливаемые друг в друга. Для русских же поэтов — «дело не в личности, братия», как писал Демьян Бедный, а в ее «занятиях» («Личность может переменить занятия»). Предметы, личности взаимозаменяемы. Потому мало имен: «Что в имени тебе моем?». А у болгарского поэта лишь в конце главы появляются два глагола: «се спуснаха... полетяха...» («ринулись... полетели...») — бедновато. Но это естественно: разнообразие горизонтальных движений мало ведомо Болгарии. Зато какое поразительное обилие и любовное ощупывание и перечисление всех мест и местечек — тех котловин, где люди вырастают вертикально в округе своих домов и сел!

У поэтов России сразу дается общее марево Двенадцати, Ста пятидесяти миллионов, и потом уж оно более или менее расчленяется на голоса. У Блока вихрь голосов дан сразу, в первой главе, — но это перезвон ветра, звучание марева, а люди представляют мировому оркестру только свои глотки для извлечения звуков: люди — *проходные*. У болгарина же место и люди — *исходные*, первоначала, отделенные друг от друга, самостоятельные, устойчивые целостности. Их акция: они стекаются на собор,<sup>10</sup> а не собором, артельно прут в космос, за рубеж. Поэт словно дает макет разнообразной и миниатюрно расчлененной поверхности, тела Болгарии: с незаоблачными высотами ее гор, обозримыми долинами, маленькими извилистыми речками — все по мерке человеческой! — и выковыривает, *выколупливает* из каждой котловины<sup>11</sup> по человечку. Вот почему не с числа, а с *перечисления* начинается болгарская поэма.

---

<sup>10</sup> «Собор» — праздник местностей в Болгарии: каждое село имеет свой день, когда земляки, где бы они ни жили и работали — в Софии, в Родопе, — стекаются в родное село.

<sup>11</sup> Недаром многие поселения так и называются в Болгарии: Котел, Широка лъка (лука), Класура (ущелье). Сила и красота Болгарии — во вратани, пускани крепких и разветвленных корней в той или иной котловине — нижней стороне закругленного болгарского космоса.



В характеристике людей очень дифференцировано состояние тела и одежды: ведь одежда — это дом, «кѣща» на человеке. Не унижительно для земледельчески-скотоводческого народа звучит и сравнение с выпущенным стадом (что оказывается за порогом русского художественного сознания, которое восприняло бы это как унижающий духовность человека «биологизм»).<sup>12</sup> Правда, Ботев в стихотворении «Георгъев день» перенимает русское отрицательное восприятие стада и берет эпиграф из Пушкина «К чему стадам дары свободы? Их должно резать или стричь», — но в ходе стихотворения сказывается интимное ощущение народом-овчаром стада овец и симпатия и сострадание к нему, а не отвержение.

В поэме Гео Милева вы получаете четкую ориентированность в объемном пространстве: «из» — вертикаль, «по» — горизонталь, «через» предполагает глубину, плотность. К объему чуток болгарский поэт и в подходе к человеку: показывает без чего он, с чем, что на нем, что в руках — та же объемная ориентированность пространства при постройке образа человека сказывается уже как скульптурность. Наконец, обрамляют это истечение и стечение народа образы *утробы* и *свода*: «Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба» («Ночь рождает из мертвой утробы вековую злобу раба») — первые слова поэмы, а «за тях — на нощта вкамения свод» («за ними — ночи окаменелый свод») — слова, почти завершающие первую главу. Это создает ощущение космоса как внутренности, полости шара. Тут же, через строчку, в начале второй главы устанавливается вертикаль как ось этого мира: «Слънчогледите погледнаха слънцето» («Подсолнухи взглянули на солнце»), — что напоминает взаимное лицезрение юнака и солнца в «Хаджи Димитре», солнца и мальчика под мостом в новелле «Жаркий полдень» современного писателя Йордана Радичкова (см.: Иностранная литература, 1964, № 5) и т. д.

Само восстание изображено как вздымание «хиляди черни ръце — в червения кръг на простора» («тысяч черных рук — в красный круг простора»). Образ — совершенно алогичный для русского сознания, у которого «простор» автоматически вызывает образ безбрежного пространства: простор = даль и ширь, но не круг. Вспомним гоголевский образ России как *необъятного простора*. А «круг простора» есть как раз объятие *необъятного*.

---

<sup>12</sup> Так, «Бай Ганю» Алеко Константинова — народнойшая в Болгарии книга — долго не могла переступить порог русского художественного сознания: Короленко и затем Горький отказывались ее издавать — большая телесная непринужденность болгарского героя, видимо, коробила русскую, несколько аскетическую духовность — как по той же причине роман Франсуа Рабле не может целиком перешагнуть в русскую литературу. Вообще выявление порогов национального эстетического восприятия очень много дает для изучения национальных образов мира.

Кульминация восстания — удар по миру, и подан не как удар с размаху и наотмашь, а как провокация людьми неба на удар грома и молнии: знаменами чешут его — «издигнали с устрем нагоре червени знамена» («вознесли вверх в порыве красные знамена»), а, потрясая воздетыми руками, выдают из него силу небесную и карающую: «Блесна над родни балкани, издигнали пѣп срещу небо и вечното слънце, светкавица — и грѣм хрясна право в сърцето на гигантския столетен дѣб» («Блеснула над родными Балканами, воздвигшими столб («пѣп» — «пуп», — Г. Г.) против неба и вечного солнца, молния, — и гром хрястнул прямо в сердце гигантского столетнего дуба»... не в вершину, не в ствол, а в сердце — даже дуб видится как полость. Удар с неба совершился («Камѣк падна от небо» — «Камень пал с неба» — излюбленная пословица и структурный образ в сатирах Ботева, Смирненского) — и растекается по телу Болгарии.

Снова следует перечисление: «хѣлм подир хѣлм ек бързолетен отпрати далек през чуки громади към стрѣмни долини, в каменни дупки... — и екота сля се с далекото ехо: екот и ропот на водопади... рукнали в бездната с грѣм» («быстролетное эхо понеслось на холм вслед за холмом далеко через вершины громады к стремнинам долинам в каменные дупла... и эхо слилось с далеким рокотом водопадов... с громом рухнувших в бездну»). Это перечисление аналогично начальному, только тогда из, а теперь в — и в итоге опять шар прорисовался, замкнулась внутренность мира.

Наконец, когда жестокость борьбы достигла предела, тогда «сента полета диво разкъсана в писъци, вихър и нош... Кървава пот изби по гърба на земята. В ужас и трепет сниси со всяка хижа в дом. Погром! Трясѣк продъни небесния свод». «Осень полетела, дико разорванная в свисте (буквально: «писке», не «свист» — не та труба пространства, — Г. Г.), вихре и ночи... кровавый пот проступил на спице земли. В ужасе и трепете припали к земле всякая хижина и дом. Погром! Треск проткнул небесный свод». Выход в бесконечность совершился — как в верх мира. Но при этом пробили дно в небосводе — «продъни».

В России вихрь, буря разбрасывает или собирает людей, как листья, и само восстание есть вихрь, поход. Вихрь у болгарского поэта заставляет людей глубже врасти в землю, ибо вихрь, горизонтальное движение — атрибут черной силы вторжения: это направление залпов. А земля, напротив, выдыбливается людям навстречу, вверх, и павшие жертвами — словно капли «кровавого пота земли». (Вспомните блоковский образ «пузырей земли» — человека как чего-то более воздушного, невесомого).

«Народ» называется болгарским поэтом «на бурята яростен плод» («бури яростный плод») — рифма и образ, странные для русского сознания, где народ, мир, собор — это то, что сразу дано как первоначало, и именно буря есть его плод, результат его движения. Точнее, народ и вихрь даны как тождество. Здесь же

образ плода естествен. Перечисление в первой главе, сбор народа из разрозненного — это, как стебли, поднимаются, готовые на жатву. Народ чувствует себя единым, совокупным именно в жатве. И это — важная черта болгарской картины мира. До недавнего времени в Болгарии в общем было так: болгарин пускал корни, трудился, порождал дом, детей, виноградник и т. д., опираясь на усилия своего семейства или рода («задруги»). Круг своего бытия болгарин ощущает уже как село, городок — осенью, зимой, т. е. уже не в работе, а в отдыхе, веселье: тогда время свадеб, именных дней, множество праздников земледельчески-религиозного календаря. Но для веселья, радости достаточно объема села, городка (всенародным бывает уже не веселье, а ликование, торжество): болгарин чувствует себя в нем не Ганевым, а брациговцем, копрившицем.<sup>13</sup> Нет еще основания чувствовать себя болгаринном.

Это чувство приходило от вторжения чуждой силы — турок, греков, унижающих не Ганевых за то, что они Ганевы, и не брациговцев за то, что Брацигово плохо, но людей именно как народную целостность — за то, что они болгары. На эти импульсы и реагирует чутко болгарин, и малейшее прикосновение, боль где-то вдалеке — доносится во все концы. Ведь тело страны плотно, и «молекулы» переплетены друг с другом разветвленнейшими родственными и земляческими связями, так что в Болгарии, можно сказать, все так или иначе знают друг друга, и между двумя всегда найдется какой-нибудь общий знакомый: сородич или земляк.

В болгарской литературе много изображений зверств, крови, ужасов: «Несчастное семейство» Друмева, «Под игом» Вазова, «Записки о болгарских восстаниях» Стоянова, «Сентябрь» Гео Милева, «Хоровод» Страшимирова и т. д. И когда болгарские мотивы проникли в русскую литературу («Кирджали» Пушкина и рассказ о детстве Инсарова в «Накануне»), в ткани русского повествования особенно ощутима экзотичность телесно-кровяного элемента — название зверств своими именами. И не в том дело, будто они больше мук испытали или жертв в борьбе принесли, чем другие народы. Но у русских, например, у которых как поля немерные, так и гекатомбы жертв несчитанных, — «безымянные на штурмах мерли наши» (Маяковский). В Болгарии же в каждом селе, городке есть «костница» или читится «лобное место» одного или нескольких героев или просто павших<sup>14</sup> — все имена известны и на счету. Здесь имена важны — как учтенность имен

---

<sup>13</sup> Брацигово, Копрившица — села-городки в Болгарии (как «полис» — город-государство в Элладе).

<sup>14</sup> Так, в церкви села Батак, где во время Апрельского восстания 1876 г. было вырезано башибузуками почти все село, в мемориальной записи стоят рядом слова: «геройски загинали», «зверски избити» — как выражения синонимические.

существительных и прилагательных в начале поэмы Гео Милева. Но весь секрет в том, что в России бывает не видно и огромное, а в Болгарии остро ощутимо и малое, — причем, ощутимость пропорциональна не только величине боли, но и плотности тела, по которому она распространяется.

И в поэме Гео Милева восстание изображено во многом как «клане» — избиение. Образ жатвы и жертвы — здесь основной. «Непрестанно се носи страхотния марш на топора ударил о кокал. Замириса на живо месо» («Непрестанно носится ужасный марш топора — ударов о кость. Запахло живым мясом»), и страна названа — «кървав на боговете курбан» («кровавый курбан богов»). А «курбан», как поясняет Сава Чукалов в болгаро-русском словаре, значит: «(араб), нар. 1. Устар. — Жертвенное животное. 2. Рел. Обрядное угощение из жертвенного животного. 3. Перен. устар. Жертва (обычно невинная)». Снова страна — как сбитое тело. И закономерно является *один* герой, воплощенный Сын Матери Болгарии:<sup>15</sup> поп Андрей выпрямляется во весь свой страшный рост и виснет на «черно бесило» — на виселице, как дякон Василь Левский в стихотворении Ботева. Выпрямяется и виснет — движения по вертикали вверх и вниз — те же, что отмечались выше в символике восстания: прободение неба и ответный удар в землю.

У Блока 8 из 12 главок поэмы начинаются образами движения в пространстве: 2. Гуляет ветер, порхает снег. 3. Как пошли наши ребята. 4. Снег крутит, лихач кричит. 6 ... Опять навстречу несетя вскачь. 7. И опять идут двенадцать. 10. Разыгралась чтой-то вьюга. 11 ... И идут без имени святого. 12 ... Вдаль идут державным шагом...

У Гео Милева первые стихи в девяти из тоже двенадцати главок поэмы обозначают изменение состояния, т. е. движение во времени: 1. Ношта ражда из мъртва утроба (Ночь рождает из мертвой утробы). 2. Ношта се разсипа във блясъци (Ночь рассыпается блесками). 5. Народа въстана (Народ восстал). 6. Блесна над родни балкани (Блеснул над родными Балканами).

---

<sup>15</sup> «Просвещенный европеец, Мати Болгария и Сын Мати Болгарии» — так на заре новой болгарской литературы назвал один из своих диалогов Неофит Бозвели. Но эти три действующих лица проходят сплошь через болгарскую литературу. Это три ей необходимых сознания, перекрещивание которых создает фокус болгарской мысли, высекает ее творческую искру. И даже в речи Димитрова на Лейпцигском процессе слышатся (в усложнении и дифференциации, конечно) эти три голоса. О себе он говорит: «Я — сын болгарского рабочего класса», а «класс» по-болгарски женского рода — «класа». В речи он обращается к цивилизованному человечеству и приводит свое расчленение в образе «Просвещенного Европейца», отделяя в нем Гете от фашистов — цивилизованных варваров. И еще одна деталь здесь важна: «Сын Мати Болгарии», а не «сын отечества». Идея матери в орбите болгарского мирозерцания играет ту же идеологическую роль, что в русском — образ отца. И даже непутевый человек по-русски это «безотцовщина», а по-болгарски «нехранимайко» (букв.: «не кормящий мать»).

7. Започва трагедията (Начинается трагедия). 8. Първите паднаха в кърви (Первые пали в крови). 9. Войските настъпваха (Войска наступали). 10. Есента полетя (Осень полетела). 11. Тогава настана най — ужасното (Тогда настало самое ужасное).

Точнее: и здесь некоторые стихи, кроме времени, обозначают и движение в пространстве, но автор озабочен последовательностью событий: что после чего, — а это совершенно неважно русскому поэту, который передает одновременно и разнонаправленно движущиеся пласты, ритмы, голоса бытия в революционном вихре. У него даже временные обозначения «и опять...» — суть вынужденный временным искусством слова способ передачи того, что рядом, через то, что после.

И это различие вполне соответствует русской и болгарской структуре мирового пространства. В определенной, замкнутой и плотной Болгарии движение уходит в рост, во время: это — движение, создающее органическое тело, а разные моменты движения — фазы созревания. Его модель — вырастающий стебель. А модель русского движения — дорога. Это основной организующий образ русской литературы. И недаром дороге предоставлен особый голос в поэме Маяковского: «Дорогу дорогам! Дорога за дорогой выстроились в ряд. Слушайте, что говорят дороги».

Э. А. Шубин

## О РАССКАЗЕ И УСТНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Литературная новелла обязана своим происхождением устному повествованию. Факт этот настолько общеизвестен, настолько привычно вошел в обиход историко-литературных и теоретических работ о рассказе, что истинное значение и смысл его часто ускользает от внимания исследователей. Дело в том, что рассказ как жанр не только генетически восходит к таким типам устного повествования, как фábль, новеллино, шванк, анекдот, сказка и т.д., но и постоянно на всем пути развития сохраняет непосредственную связь с различными бытующими формами устного повествования. Связь эта может быть и неосознанной, но воздействие устной повествовательной практики конкретной эпохи, определенной этнической и социальной среды всегда можно проследить в творчестве любого писателя. Речь идет не только о словарном и стилевом влиянии, но и об идейном, тематическом и, главное, о жанрово-типологическом, что для нас особенно важно подчеркнуть.

В разные эпохи те или иные типы устного повествования оказывают преимущественное воздействие на «малый прозаический жанр». Для литературы Возрождения это были устные эротические рассказы, рассказы о путешествиях, бытовые анекдоты.

На романтическую литературу большое влияние оказали легенды, сказки, авантюрные истории. На раннюю реалистическую новеллу — всякого рода «странные случаи» из жизни разных социальных условий. В дальнейшем жанр рассказа стал более чутко улавливать не просто «интересные истории», бытующие в обществе, но прежде всего «истории» социально и духовно значимые, несущие в себе значительные обобщения. Безусловно, это лишь набросок общей картины, требующий многочисленных уточнений и глубокого всестороннего раскрытия. Дело, однако, не в том, чтобы в каждом отдельном случае отыскивать истоки литературного рассказа. (Это немыслимо практически и бессмысленно с точки зрения методологической). Здесь важна прежде всего общетеоретическая постановка проблемы.

Устное повествование является одной из отчетливых форм проявления общественного сознания. Независимо от меры художественности и фольклорности устных рассказов на них лежит яркий свет эпохи, социальной и этнической принадлежности. Всякий устный рассказ предполагает слушателей, предполагает, что само излагаемое событие вызовет интерес у других людей, к которым обращается повествователь. Таким образом, жанр этот по самой природе своей выходит за рамки индивидуального сознания так же, как и жанр рассказа литературного. Диалектика взаимоотношений индивидуального и общественного сознаний не сводится к проблеме бытования и фольклорности. Теоретические проблемы, встающие в связи с изучением устных рассказов, значительно шире проблем фольклористики, так как «под устными рассказами можно понимать и весьма обширную область речевой практики».<sup>1</sup>

Любой человек — хранитель многочисленных устных рассказов и потенциальный или действительный их исполнитель. Жизненный опыт — услышанное и пережитое — оформляется сознанием в событийно замкнутые «случаи из жизни». Думается, Л. Элиасов не совсем точен, когда утверждает, что «каждый человек переживает в своей жизни много событий, однако в памяти его сохраняются все же только наиболее важные, и вот последние как раз и составляют тему устных рассказов, в которых личная жизнь становится неразрывной частицей общественных устремлений».<sup>2</sup> Очевидно, для того чтобы вместить все, что способен рассказать один человек, потребуется не один объемистый том. Да и вообще задача эта вряд ли реально выполнима. Как утверждают психологи, человек помнит все, что хоть однажды попало в поле его сознания. В этом отношении потенциальная

<sup>1</sup> С. Н. Азбелев. Современные устные рассказы. Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор, т. IX, М.—Л., 1964, стр. 133.

<sup>2</sup> Л. Элиасов. Устные рассказы как жанр народного творчества. В кн.: Устные рассказы забайкальцев о двух войнах. Улан-Удэ, 1956, стр. 53.

возможность оформления индивидуального жизненного опыта в событийно замкнутые повествования практически неисчерпаема.

Устные повествования распространены чрезвычайно широко. Они бывают у всех народов, во всех социальных классах и прослойках. Фольклористы выделяют легенды, мифы, предания, сказки, анекдоты, сказы как устойчивые, неоднократно повторяемые и потому — фольклорные жанры. Эти жанры собираются, записываются и изучаются с известной тщательностью. Однако существует несравненно более обширная область устных повествовательных произведений — область бытового рассказа, включающая в себя и рассказы-воспоминания. Она близко соприкасается с «речевой практикой вообще» и порою ее трудно выделить и обособить.

Эти устные рассказы в значительно меньшей степени, чем другие фольклорные жанры, осознаются исполнителями и слушателями как явления искусства, да и на самом деле в массе своей соприкасаются с ним опосредствованно и особым образом. Здесь следует учитывать один момент, который нередко выпадает из поля зрения исследователей. Любая, даже самая скрупулезная запись устного рассказа не только обесцвечивает его и лишает многих художественных достоинств, но фактически переводит в рамки иного рода словесного творчества, имеющего свои законы и свои специфические средства отображения действительности. Записанная устная новелла прежде всего перестает быть устной, т. е. лишается таких средств художественности, как сама манера рассказывания, как интонация, жесты, мимика рассказчика. Прекрасный мастер устного рассказа Ираклий Андроников справедливо замечает: «Все поведение говорящего человека — паузы в речи, небрежно оброненные фразы, улыбка, смех, удивленные жесты, нахмуренные брови, — все это расширяет емкость звучащего слова, выявляет все новые и новые смысловые резервы, делает речь необычайно доступной, наглядной, выразительной, эмоциональной».<sup>3</sup> Следует учитывать также такие существенные моменты воздействия на слушателя, как своевременность, уместность того или иного рассказа. Сама личность рассказчика, его взаимоотношения со слушателями, время и обстановка повествования являются немаловажными компонентами поэтики этого устного жанра».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> И. Андроников. Я хочу рассказать вам... Рассказы. Портреты. Очерки. Статьи. Изд. второе, дополненное. М., 1965, стр. 538.

<sup>4</sup> В специальном исследовании, посвященном этому вопросу (В. Н. Харузина. Время и обстановка рассказывания повествовательных произведений народной словесности. Уч. зап. Института истории. Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук. Т. III, 1929) автор говорит о последовательности, с которой фольклористы постепенно стали обращать внимание на различные стороны устного повествования: сначала их интересовал лишь сюжет, затем — своеобразие языка и лишь позже — личность повествователя, время и обстановка рассказывания.

Утратив при записи все эти своеобразные возможности эстетического воздействия, устные рассказы нередко утрачивают свою художественную значимость. Поэтому Л. И. Емельянов в значительной мере прав, когда говорит, что «значение современных устных рассказов — чисто документальное. Оно тем больше, чем значительнее событие, о котором рассказывается, и чем большее отношение имел к нему рассказчик. К этим рассказам полностью применимы требования мемуарного жанра и в первую очередь то, что в основу мемуаров никогда не кладутся события текущей действительности, иначе это будут уже не мемуары, а хроника, дневник».<sup>5</sup>

Повторяем: Емельянов в значительной мере прав, но говорит он не об устном рассказе, а о записанном устном рассказе. Судить же об этом жанре по фольклористическим записям так же неправомерно, как, скажем, о достоинствах романа по пересказу человека, который его прочитал, или о танце на основании рабочих записей балетмейстера. Несомненно, и другие жанры фольклора во многом проигрывают, будучи представленными в виде текстов, но для устного рассказа такая форма бытования очень часто оказывается в принципе неприемлемой.

Видимо, прав Емельянов и в своих практических выводах, говоря о том, что «целесообразность издания таких материалов представляется весьма и весьма сомнительной».<sup>6</sup> Но если художественность фольклористических записей устного рассказа может вызывать сомнение, то несомненным остается другое: сами устные рассказы в их конкретном звучании являются неиссякаемым источником, из которого черпают материал для своего творчества писатели.

С самого начала своего существования литературная новелла выступала в облике фольклористической записи устного повествования. Вводя в обстановку, наметив характер рассказчика и предоставив ему слово, сам писатель как бы отстраняется, избирая роль чуткого и наблюдательного слушателя, который либо непосредственно присутствует во время рассказа, либо является незримым свидетелем. Рассказ о событии вкладывается в уста одного из действующих лиц. Этот способ отображения события через сказ устойчиво закрепился за жанром новеллы. Путь этой формы предельно отчетлив. Его можно проследить от новеллы «Декамерона», представляющей собой по форме свод устных повествований, вплоть до современных рассказов, таких, например, как «Судьба человека» М. Шолохова, «При свете дня» Э. Казакевича, написанных в виде сказа, или же таких, как «Человек» Антуана де Сент-Экзюпери, где устный рассказ органи-

---

<sup>5</sup> Л. И. Емельянов. Проблема художественности устного рассказа. Русский фольклор. Материалы и исследования, V. М.—Л., 1960, стр. 262.

<sup>6</sup> Там же, стр. 264.



чески вплетается в художественную ткань сюжета. В современной литературе существует множество подобных произведений «малого жанра». Устойчивость этой формы поистине удивительна. Обращаясь к ней, писатели-рассказчики словно постоянно ощущают неуловимую генетическую связь малого прозаического жанра с устным повествованием. Считая, что вопрос этот требует особого исследования, и не занимаясь им, Ю. Тынянов сделал, однако, интересное наблюдение: «В разное время, в разных национальных литературах замечается тип „рассказа“, где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. Обычное начало—штамп в таких рассказах: „закурил сигару и начал рассказ“. Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. „Рассказчик“ здесь — ярлык жанра, сигнал жанра „рассказ“ — в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому „рассказчик“ здесь жанровый рудимент старого жанра».<sup>7</sup>

Тынянов несомненно прав, говоря о стабилизации жанра и о том, что «рассказчик» — явление жанрового порядка. Но в этой проблеме весьма важно выяснить, почему это рудиментарное жанровое явление оказалось настолько стабильно, что и через века, трансформировавшись, оно осталось жить в новеллистике. Дело здесь, видимо, в том, что устное повествование, художественно воссозданное в новелле, придает большую достоверность и убедительность рассказываемому. Именно стремление к жизненному правдоподобию, непридуманности изображаемого в новелле события заставляет порою писателей как бы передавать авторство устному рассказчику, избирая для себя роль пассивного слушателя. В чем же причина такого отношения к устному рассказу? Почему он кажется убедительнее и правдоподобнее, нежели непосредственный объективный авторский рассказ о событии?

Помимо разнообразных чисто психологических моментов, которые могли бы объяснить это явление, здесь следует учитывать и его исторические корни. В древние времена у многих народов, в том числе и у русского, отношение к слову звучащему, произнесенному было особо предпочтительным. Д. С. Лихачев убедительно показал, насколько значима и весома была прямая устная речь в государственной практике древней Руси и в летописаниях. «Ощущение „документальности“ приводимой прямой речи было у древнерусского автора весьма отчетливым».<sup>8</sup> «Чаще всего лето-

<sup>7</sup> Ю. Тынянов. Архансты и новаторы. Л., 1929, стр. 38.

<sup>8</sup> Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, стр. 94.

писец вносит в свою летопись жизненно-реальную речь, воспроизводит действительно произнесенную речь как документ, по возможности не изменяя ее».<sup>9</sup> Такое отношение к устной речи в произведении, закрепленное многовековой практикой литературы, несомненно наложило своеобразный отпечаток на читательское восприятие.

Любопытно отметить, что отношение к устному слову как к более достоверному, важному и значимому, нежели письменное, имеет древнейшие корни. «Уже у шумеров, вавилонян и ассирийцев, — пишет немецкий историк Э. Церен, — религиозные и научные наставления давались предпочтительно в устной форме. Самые важные поучения передавались посвященным из уст в уста».<sup>10</sup> Об этом явлении свидетельствуют и советские востоковеды: «О большой популярности устной речи по сравнению с письменной говорят превосходство „штрути“ („откровения“, буквально — „то, что слушается“) над „смрити“ (священное предание, буквально — „храняемое в памяти“) в Индии и стремление выдать устные произведения, связанные с религией (Авеста, Коран и др.), за слово, услышанное свыше».<sup>11</sup>

Таким образом, истоки рассматриваемого нами явления уходят в далекую древнюю практику речевой культуры человечества.

Характерно, что именно в тех случаях, когда писатель стремится убедить читателей в подлинности происшедшего события, он обращается к форме, имитирующей устный рассказ. Например, во время Великой Отечественной войны, когда ценность литературного произведения определялась прежде всего его непосредственным эмоциональным воздействием, агитационными качествами, появляется большое количество новелл, построенных в виде устного сказа с введением образа самого рассказчика (например, «Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, «Наука ненависти» М. Шолохова) или же новелл-сказов, в которых автор сам выступает в роли рассказчика — участника событий («Бесмертная фамилия» К. Симонова, «Ветер-хлебопашец» А. Платонова). Видимо, к этой форме вело писателей стремление убедить в достоверности, невыдуманности событий, о которых рассказывается, так как повествование о лично пережитом могло оказать большее воздействие на читателя, нежели любой вымысел.

Несомненно, обращение писателей к «сказу» может преследовать различные цели, быть осмысленным или интуитивным, но в основе здесь всегда лежит стремление к правдоподобию, стрем-

---

<sup>9</sup> Там же, стр. 95.

<sup>10</sup> Э. Церен. Библейские холмы. М., 1966, стр. 26.

<sup>11</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер. О некоторых общих проблемах истории литератур Востока. Научные доклады высшей школы. Филологические науки, № 3 (11), 1960, стр. 4.

ление убедить в документальной достоверности изображаемых событий, характеров, переживаний.

Бытовые рассказы самого различного порядка, с которыми каждый из нас сталкивается постоянно, служат неисчерпаемой кладовой для писателей. И какие бы теоретические споры ни вели фольклористы вокруг этого жанра устного творчества, отрицая или утверждая его художественную значимость, писатели, умеющие видеть и слушать, неизменно припадают к этому источнику. Очень характерно в этом отношении замечание А. И. Лазарева — автора статьи, посвященной прозаическим жанрам уральского фольклора: «Кладовщики, то есть фольклористы, никак не могут навести в своем хозяйстве порядок: „товары“ разбросаны как попало — тут и „мыло“, тут и „сметана“, а от некоторых отделов ключи вообще потеряны. Например, где хранятся сказы и что это такое — никто не знает из кладовщиков, а писатели откуда-то их „таскают“ потихоньку».<sup>12</sup> Быть может Лазарев и преувеличивает «непорядок» в изучении фольклорных жанров, несомненно другое: основными собирателями современного устного рассказа являются писатели. И факт этот ни в коей мере нельзя ставить в упрек фольклористам. Для того чтобы художественно воссоздать в литературном произведении устное повествование, необходим талант писателя. Этого нельзя сделать при помощи механической, даже самой скрупулезной записи. Несомненно, здесь могут быть и исключения в том случае, если устный рассказчик обладает литературным талантом. Но это именно исключение, а не правило.

На какие же области устного повествования опирается современный рассказ? Очевидно, выделить какие-либо из них как преимущественные было бы неправомерно. Здесь и анекдот, и рассказ о происшествии, и рассказ о своей или чужой жизни, и рассказ о значительном событии, в котором принимал участие рассказчик, о котором слышал или был его свидетелем. Большое влияние на современную новеллистику оказывают устные рассказы о путешествиях, о поездках, о пребывании вне привычных каждодневных обстоятельств и условий. Воздействие всех этих типов бытующего в настоящее время устного повествования можно проследить на примере многих литературных произведений. Речь в данном случае идет не о фольклорном влиянии, а о влиянии различных современных форм устной речевой практики, которые сами сложились не без воздействия литературы. В этом, часто осознанном, тяготении писателей к лексике, стилистике, композиционному и «жанровому» строю современного мышления и современной устной речи сказывается стремление преодолеть условность устоявшихся литературных трафаретов,

---

<sup>12</sup> Краеведческие записки, вып. 1. Челябинское книжное издательство, 1962, стр. 146.

стремление изображать жизнь в формах современной реальной жизни. Эти формы не следует абсолютизировать. Их следует изучать.

Любопытно отметить, что в жанре рассказа за последние годы появилось множество произведений, написанных от первого лица. Можно наугад открыть любой сборник современных рассказов, чтобы убедиться в необычайной распространенности этой повествовательной формы. Произведения часто строятся в виде разговора человека с самим собой, в виде внутреннего монолога, рефлектирующего раздумья. Автор-рассказчик не только передает содержание события, участником которого он является, но и комментирует изнутри события свое и чужое поведение, свои и чужие поступки, чувства, мысли, оценивая их с определенных нравственных позиций. В качестве примера здесь можно назвать такие произведения, как «Дамский мастер» И. Грековой, «Течение времени» И. Зверева, «Страшная сила» А. Битова, «Зося» В. Богомолова, «Катапульта» и «Завтраки 43-го года» В. Аксенова, «Голубое и зеленое» Ю. Казакова и многие другие.

Такой «способ» повествования, когда рассказчик как бы беседует сам с собой, не задумываясь о производимом впечатлении, получил широкое распространение в современной прозе и у нас и за рубежом. Это связано отчасти с тем, что особая доверительность интонации, самоирония, нравственный максимализм этих произведений помогают убедить читателя в субъективной искренности автора, в жизненной достоверности и психологической правде изображаемого. Произведения эти часто пишутся в виде автобиографических воспоминаний.

Характерно, что повести и рассказы, написанные в этом «ключе», целиком опираются на современную устную разговорную практику и в своей лексике, и в композиционном строе, и в своей жанровой структуре.

Исследование новеллистического жанра с точки зрения его связи с современным устным повествованием открывает, на наш взгляд, широкие перспективы для социологических, историко-литературных и теоретических наблюдений и обобщений. Речь идет не только о проблеме соотношений литературы и фольклора как «одной из традиций»<sup>13</sup> литературы. Речь идет о живом взаимодействии и взаимовлиянии современной устной речевой практики всего народа (в частности, например, его различных городских общественных групп) и разнообразных стилевых и идейно-нравственных течений в современной русской литературе. Здесь

---

<sup>13</sup> Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, стр. 283.— Емельянов совершенно справедливо указывает в этой статье на неубедительность, натянутость и односторонность многих сопоставлений литературы и фольклора, на бессмысленную фетишизацию фольклорных изобразительных средств.

важно не только указать на устный источник художественного произведения. Важно проследить, какие причины обусловили связь между конкретным типом устного повествования, характерным для той или иной социальной среды, прослойки, общности, и литературным произведением. Важно определить, какова эта связь, какова ее общественная природа, в чем ее социальный смысл.

Совместные согласованные исследования литературоведов, фольклористов и социологов могли бы дать интересные и важные результаты как для изучения современного литературного процесса, так и для изучения современной социальной психологии.

В. Кожин ов

## ЛИТЕРАТУРА И СЛОВО (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Соотношение литературы и слова так или иначе оказывалось в центре внимания многих литературоведов XX в. Но проблема эта чаще всего ставилась в узком и специальном плане. Она раскрывалась обычно как вопрос о соотношении литературы и языка — а не слова в широком и полном объеме этого понятия.

Слово — это, в самом кратком и простом определении, — совокупность всех когда-либо произнесенных (или написанных) высказываний. Современная лингвистика, в особенности структурная, не имеет дела со словом: она исследует специально выделенную реальность языка, отбрасывая, в частности, как нечто «ненужное» и то, что обычно называют *речью*. Слово в его цельном смысле и бытии выступало как предмет изучения в отошедшей ныне на задний план традиционной филологии (отчасти оно является предметом и для особой сферы «философии языка»).

Между тем для науки о литературе необходима взаимосвязь не столько с лингвистикой современного типа (здесь могут быть только весьма ограниченные контакты), сколько с филологией в том ее виде, в каком она выступила, например, в научном творчестве Гумбольдта, Буслаева, Штейнталя, Потебни.

Вильгельм Гумбольдт полтора века назад писал о языке или, как уместнее сказать ныне, о *слове* (даю его суждения в переводе Потебни): «Он есть... не мертвое произведение, а деятельность... Язык есть вечно повторяющееся усилие... Самое существование духа можно себе представить только в деятельности и как деятельность».

Человек окружает себя миром звуков для того, чтобы воспринять и переработать в себе мир предметов. В этих словах нет никакого преувеличения... Все вообще отношения человека ко внешним предметам обусловлены тем, как эти предметы представ-

ляются ему в языке. Человек, высновывая из себя язык, тем же актом вплетает себя в его ткань: каждый народ обведен кругом своего языка. . .».<sup>1</sup>

Эти исходные идеи были развиты позднее в самых различных направлениях. Теперь можно в гораздо более широком и существенном смысле утверждать, что слово, речь вообще есть, во-первых, деятельность — конечно, существенно иная, нежели собственно телесная деятельность людей, непосредственно преобразующая материальный мир, но в то же время носящая столь же активный и, если угодно, «практический» характер.<sup>2</sup> Любое слово ведет в конечном счете к вполне реальным изменениям в мире (бывают, конечно, бесплодные слова, но ведь не менее редки и бесплодные действия). Кстати сказать, современное развитие техники дает основания с большой степенью вероятности предположить, что когда-нибудь основная производственная деятельность человечества выльется в форму чисто словесных приказаний автоматическим устройствам.

Если уже сейчас ракета, повинаясь радиосигналам, облетает Луну и возвращается в заданную точку Земли, что же говорить о будущем более элементарных устройств?

Но взгляд в это, теперь уже безусловно возможное, будущее должен изменить наши представления о том, что такое практическая деятельность человека вообще. Обычно мы понимаем под практической деятельностью прежде всего телесные, мышечные усилия, прилагаемые к орудиям труда и различного рода приспособлениям. Деятельность, связанная главным образом или исключительно со словом, представляется нам скорее «теоретической»: такова деятельность ученого, педагога, философа, оратора и т. п.

Между тем существует целый ряд профессий явно «практического» характера, которые связаны преимущественно со словом, с речевой деятельностью: профессии полководца, инженера, капитана корабля, диспетчера на аэродроме и т. п. Конечно, воля этих деятелей находит сейчас свое окончательное материальное воплощение не в самом их слове, но в телесной деятельности побуждаемых этим словом других людей. Однако представим себе, например, полностью автоматизированный завод или самолет. При нашей привычке считать слово только словом, а не делом, нам покажется, что люди, работающие в таких условиях, как бы ничего не будут делать. Между тем их деятельность окажется, по-видимому, гораздо более трудной, чем теперь, ибо при управлении с помощью словесных команд автоматами необходима, в частности, предельная точность и быстрота реакции, — что потребует громадного напряжения ума, воли и чувств.

<sup>1</sup> См.: А. А. Потебня, Полн. собр. соч., Одесса, 1922, т. 1, стр. 23—24, 27.

<sup>2</sup> Эта проблема была в последнее время поставлена, правда, недостаточно полно, в кн.: А. А. Леонтьев. Слово в речевой деятельности. М., 1965.

Итак, представление о практической деятельности как телесном усилии весьма поверхностно. Деятельность человека есть, в сущности, *напряжение его мысли, воли и чувств*, а внешнее, материальное проявление этого напряжения — всего лишь форма. И нет абсолютного различия между материализацией этого напряжения в движении рук и в слове, в речевой деятельности. Уже Шарль Балли заметил, что не существует непроходимой границы между вежливым предложением покинуть комнату и выталкиванием неугодного гостя за дверь. .<sup>3</sup>

Слово — это практическая деятельность, которая приобретает все более существенное и универсальное значение в бытии человечества, тесня телесные усилия в самых различных областях.

Во-вторых, слово есть предметное, материальное бытие всего человеческого сознания. Сознание существует, строго говоря, не «в головах», не «в душах» людей, а в слове, которое всегда есть элемент деятельности *общества*, а не изолированного индивида, и, естественно, рождается и действительно живет *между* людьми, как созданная ими специфическая объективная реальность, как особая материальная среда.

Наконец, слово в самом деле во многом опосредует освоение мира в целом; более того, мы получаем несомненно преобладающую часть наших представлений о мире — особенно о его прошлом — в слове.

Исходя из всего этого, можно утверждать, что слово вообще есть столь же существенная — и уж во всяком случае столь же всеобъемлющая — форма бытия человечества, как и его «телесное» бытие в мире предметов и явлений. Человечество живет в слове столь же активно и реально, как и в мире вещей. Это возможно потому, что само слово в его *цельности* есть, в сущности, *инобытие* всего известного человечеству мира, слово вобрало в себя весь этот мир без остатка.

Конечно, слово есть в конечном счете не сам объективный мир, а «отражение» мира, *подражание* миру в языковой материи. Однако в известном смысле вся вообще созданная на земле людьми предметная действительность есть результат *подражания* природному творчеству. Любой созданный человеком предмет есть не что иное, как воплощенный в определенной материи результат отражения природных законов. И если мы будем отрицать объективность слова на том основании, что оно воплощает в себе результаты отражения мира, мы должны прийти к отрица-

---

<sup>3</sup> Ш. Балли. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955, стр. 49—50. Правда, между словом и действием есть различие, изучаемое ныне (хотя и далеко еще не выясненное) в русле теории информации: оно сводится к различию между информацией и энергией. Но это различие существенно в сугубо теоретическом, философском плане; при разговоре о художественном творчестве его допустимо игнорировать.

нию объективного бытия всех человеческих созданий. Нет принципиального различия между воплощением человеческого замысла в предмете из камня и в звучащем или написанном слове. Это уж совсем очевидно, если речь идет не о каменном доме, а, скажем, об обелиске из камня, имеющем назначение, близкое к назначению слова.

Итак, человечество живет не только в реальности предметов и действий, но и в созданной им объективной реальности слова. Трудно переоценить роль этой реальности в человеческом бытии. Характерно, что в XX в. — этом своего рода веке «крайностей» — сложились целые научные школы, которые, абсолютизируя некоторые идеи классической филологии, объявили слово вообще *единственной* реальностью, с которой *непосредственно* имеет дело сознание человека («семантическая философия», лингвистическая школа Сэпира-Уорфа, отчасти Венский кружок, английский логический позитивизм, немецкая феноменология, ранние работы Лосева и Шпета и т. д.). Это, конечно, «крайность», но знаменательна самая возможность возникновения подобных концепций.

Ставя проблему «литература и слово», мы берем понятие «слово» в этом тотальном, всеобъемлющем значении. Слово — форма человеческого бытия, вобравшая в свою специфическую реальность все стороны этого бытия, выступающая как адекватное инобытие освоенной человечеством Вселенной. Вначале, конечно, было *дело*; но *слово* воссоздало в себе все богатство *дела*, как бы повторило его в иной форме.

Такое вот широкое и полное представление о слове позволяет или даже заставляет с особой точки зрения понять природу литературы, искусства слова, в частности самый *предмет* этого искусства.

Мы говорим, что все искусство вообще осваивает, художественно претворяет действительность, объективность жизни и природы. И это, безусловно, правильно. При этом, конечно, каждое искусство воссоздает жизнь в своей специфической форме и, кроме того, отбирает такие ее стороны, схватывает ее в таком аспекте, который соответствует самим средствам данного искусства. Музыка берет мир в его звучащем, слышимом бытии, живопись — в очертаниях и в цвете, и т. п. Правда, существует искусство, способное воссоздать жизнь в ее *цельном* бытии — это театр, который развертывает мир человеческих действий, жестов, вещей, звуков, слов, синтезируя все остальные искусства, создавая *общую* архитектуру сцены, живопись декораций, пантомиму и элементы танца и т. д.

Но другие искусства носят как бы аналитический характер. Так, предметом музыки являются, строго говоря, интонационное богатство человеческого голоса и отчасти весь мир звуков; предметом танца — человеческая жестикуляция, общее движение тела (бег, ходьба, прыжки и т. д.) и отчасти мимика; предметом



скульптуры — неподвижный облик человека, поза, выражение лица и т. п.

Верно, конечно, что, осваивая эти особые «предметы», все искусства раскрывают в конечном счете *целостную сущность* жизни. Но это общее, абстрактное определение не может подменить собой конкретного исследования природы каждого искусства в соотношении с его специфическим предметом. Сказать, что и театр, и музыка, и танец осваивают жизнь — значит дать самое абстрактное, т. е., в частности, малосодержательное, определение.

И в подлинно серьезных исследованиях о музыке, например, речь идет именно о конкретном художественном предмете. Приведу первый попавшийся под руку пример:

«Все великие. . . музыкальные произведения обязательно имеют в себе „бытовые интонации“ эпохи, их породившей. От того-то современники, узнавая в этих интонациях «родное», «знакомое», «любимое», через них принимают данное произведение: сперва «на веру», потом, постепенно, с помощью знакомых интонаций, как «гидов», слух строит мост постиганию и остальных «составов» произведения. И тогда новые интонации входят в «бытовой обиход» и по ним уже строятся суждения о последующих произведениях. Сочинения большого масштаба, конечно, никогда сразу не охватываются во всей их конструктивной значимости. . . Гений Баха, Бетховена, Моцарта, Чайковского, Верди в изумительном чутье «количества», «меры» и степени стилизации, деформации и отбора бытовых интонаций».<sup>4</sup>

Можно уверенно сказать, что в тех «бытовых интонациях» эпохи, о которых говорит Б. В. Асафьев, воплощается так или иначе своеобразие *жизни* эпохи — во всяком случае ее неповторимая настроенность, ее особенная душевная жизнь. Но этим будет снята вся конкретность анализа, ибо душевная жизнь эпохи воплощалась ведь и в других искусствах, в совершенно иных ее аспектах и проявлениях. Отрываясь от специфического предмета музыки, мы теряем возможность действительно *понять* ее — понять даже в чисто практическом смысле — т. е. полноценно воспринять *музыку*.

Обратимся с этой точки зрения к литературе, к искусству слова. Сразу же выскажу свою концепцию или, лучше сказать, гипотезу: предметом литературы является в строгом смысле не «жизнь вообще», а *слово*, жизнь человеческого слова. Литература осваивает, художественно претворяет именно эту сторону, эту форму человеческого бытия.

\* \* \*

Собственно говоря, в этой мысли нет ничего нового; формулировки подобного рода можно найти у многих и многих филологов и художников слова — от древности до наших дней.

<sup>4</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды. М., 1957, т. 5, стр. 174.

Но в силу ряда причин все же гораздо более распространено определение литературы как освоения «жизни вообще». Искусство слова предстает в общепринятой теории как нечто тождественное — по своему предмету — театральному спектаклю, хотя «жизнь» и воплощена здесь не в «реальном» действии на сцене, но в словах. Считается, что непосредственным «предметом» художника слова являются жизненные сцены, поступки, движения и самые облики людей, их состояния и чувства, природный и созданный людьми внешний мир и т. п. Своеобразие искусства слова в сравнении, скажем, с театром неизбежно исчерпывается при этом самой его словесной формой.

Это понимание литературы представляется мне — при всей его распространенности — заблуждением, ведущим в конечном счете к крайней абстрактности анализа. Нельзя не заметить, между прочим, что подобное представление может с грехом пополам опираться только на один литературный род — эпический. К драме и лирике в ее чистом виде оно никак не применимо, ибо в драме воссоздаются только речи, только диалог,<sup>5</sup> а в лирике, по сути дела, только «внутренняя речь».

Главная причина возникновения и устойчивости этой концепции обусловлена универсальностью слова, вбирающего в себя весь мир, выступающего как его инобытие, и, с другой стороны, ни с чем не сравнимой сложностью, глубинной значительностью самого явления слова, которое, как уже говорилось, способно играть роль полноценной формы человеческого бытия вообще: человек живет в слове так же, как и в мире вещей и действий. Именно поэтому искусство слова кажется чем-то подобным театральному спектаклю, который в самом деле целостно воссоздает, «повторяет» событие жизни на сцене — в реальных телах, движениях и голосах актеров, в декорациях, дающих иллюзию реального внешнего мира, и т. д.

Однако при этом все ставится с ног на голову. Ибо дело как раз в обратной зависимости — не в том, что литература способна осваивать «жизнь вообще» благодаря универсальности и мощи своей словесной формы, а, напротив, в том, что универсальность и мощь самого слова, этой созданной людьми особой реальности, дает возможность создать всеобъемлющее искусство, которое имеет своим предметом не непосредственно самую жизнь, но ее инобытие, слово. Так, вполне возможно литературное произведение об исчезнувшем народе, о котором остались только лишь словесные свидетельства.

Не менее характерно, что существуют многочисленные выдающиеся и даже великие произведения, воссоздающие жизнь стран, где авторы этих произведений никогда не бывали. Правда, в но-

---

<sup>5</sup> Напомню, что существуют драмы для чтения и лирические драмы, лишенные «действия» и всецело сводящиеся к отражению диалога.

вейшее время автор, пишущий о незнакомой ему лично стране, может воспользоваться огромным и разнообразным иллюстративным материалом. Но произведения такого рода создавались и в те времена, когда этот материал был крайне беден или вообще отсутствовал и художник мог опираться только на слово, только на рассказы очевидцев. Именно так были созданы многие великие творения эпохи Возрождения.

Нельзя не сказать и о том, что многие значительные и подчас выдающиеся художники слова были лишены зрения с младенческих лет. Особенно много таких поэтов и писателей на Востоке, где болезни, поражающие зрение, носили еще недавно эпидемический характер. Достаточно напомнить здесь имена двух великих поэтов — араба аль Маарри и таджика Рудаки. Их «предметом» была, в силу самой необходимости, именно жизнь слова, а не «жизнь вообще».

Представление о литературе как освоении «жизни вообще» при помощи слова основывается не на переоценке возможностей слова, а наоборот, на крайней их недооценке. Ибо если исходить из понятия о слове как о всеобъемлющей форме человеческого бытия, по-своему равной непосредственно практическому, телесному бытию, станет очевидно, что художественное претворение слова вполне способно воплотить целостную сущность жизни в ее многообразнейших проявлениях.

Никто не будет отрицать, что, скажем, танец осваивает все многообразие человеческой жестикуляции (но не «жизнь вообще»), а музыка — богатство интонаций. Однако до сих пор игнорируется подлинная природа литературы как освоения художественного претворения слова, — природа, столь очевидная в лирике и драме, но присущая, конечно, и эпосу, хотя и в более сложной форме.

Уже говорилось, что эта природа так или иначе была уяснена многими филологами. Сошлюсь хотя бы на недавнюю работу Л. И. Тимофеева. Он пишет, в частности: «Танец основан на типовых жестах, на типовых движениях человеческого тела, в действительности не осуществляющихся непосредственно в конкретных формах, но характерных для множества такого рода движений и жестов и представляющих собой их обобщенное и облагороженное идеальное выражение. Колыбельная песня Моцарта, Чайковского, Шуберта или Шопена, если ее исполнить действительно над колыбелью ребенка, прежде всего его разбудит, но она действительно колыбельная песня, ибо она представляет собой сосредоточенное выражение интонаций, типичных для пения матери над ребенком.

С этим же самым явлением мы сталкиваемся в стихе, обобщающем и облагораживающем множественные проявления эмоциональности в человеческой речи и представляющем их в опре-

деленных типических формах, столь же многообразных, сколь многообразна сама человеческая речь».<sup>5</sup>

Итак, танец — это «обобщение», «типизация», «идеализация», т. е. художественное претворение человеческих жестов, музыка — интонаций, поэзия — речи, слова. Нельзя, конечно, умолчать о том, что Л. И. Тимофеев не вполне последователен. Ему, очевидно, представляется, что, определив поэзию как художественное отражение речи, мы будто бы лишим искусство слова внутренней содержательности. Поэтому он тут же оговаривается: «Понятно, что в стихе это сгущение свойств речи... производится не непосредственно, а в связи с теми характерами, которые через него реализуются, речь которых выражает те их свойства, которые поэт считает типическими для человека. Стих... мотивирован... теми характерами, которые при его помощи изображены поэтом».

(там же).  
Во-первых, и в танце и в музыке воплощены, разумеется, определенные характеры; но это не снимает того факта, что непосредственным предметом танца и музыки являются человеческие жесты и интонации. Во-вторых, человек не просто выражается «при помощи» слова. Он способен «жить» в слове. Зная только речи человека, мы можем понять его не менее глубоко и верно, чем зная его поступки.

Вот почему поэзия есть не «слово плюс характер», а слово, в котором как раз и живет характер. Художественное претворение слова осуществляется в поэзии не «в связи» с некими будто бы отдельными от него характерами, не опосредованно, а именно непосредственно, ибо в самой реальной жизни слово и есть одна из основных форм бытия характера. Если же дело идет о «лирическом» характере (а Л. И. Тимофеев имеет в виду как раз поэтическое воплощение переживаний), то слово является даже просто основной, главной формой его бытия, полнейшим проявлением внутренней, «лирической» сущности человека. Не может быть сомнений в том, что уж лирика во всяком случае художественно осваивает именно и только слово.

\* \* \*

Нельзя не остановиться в связи с этим еще на одной стороне дела. Мы говорим, что непосредственным предметом литературы является слово. Но в каком соотношении это находится с общепринятым положением о том, что слово (или, как чаще говорят, язык) является материалом литературы, что предметная форма литературы также есть результат претворения слова?

Это не только не противоречит вышеизложенным соображениям, но и подкрепляет их. Ибо именно здесь раскрывается в дей-

---

<sup>5</sup> Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. стр. 110.

ствительном свете самая почва органического единства содержания и формы литературы. Для литературы слово выступает и как форма человеческого бытия, являющаяся непосредственным предметом художественного претворения, и как та материя, та реальность, из которой создается самое тело произведения.

Из этого, в частности, вытекает вывод, что литература не есть слово, даже хотя бы с чисто формальной точки зрения. Предметная реальность литературного произведения есть специфическое явление искусства, а не речь. Ибо художественное претворение слова не может быть тождественно своему предмету и материалу.

Это положение — правда, без того обоснования, которое дано ему здесь, — высказано в моей работе «Художественная речь как форма искусства слова».<sup>7</sup> Весьма интересно отметить в этой связи парадоксальный ход мысли, содержащийся в критической статье В. Д. Левина по поводу этой работы. Возражая против основного моего положения о том, что форма литературы не есть речь в собственном смысле, В. Д. Левин в заключение высказывает мысль, которая в сущности снимает все его возражения.

Он утверждает, что если язык в собственном смысле «выступает как система знаков, как сигнал по отношению к реальной действительности», то «его (языка, — В. К.) художественное воплощение в литературе — это уже знак знака, сигнал сигнала, а не непосредственной реальности».<sup>8</sup>

Очевидно, что здесь по-иному выражена та самая точка зрения, которую я стремился обосновать и которая в настоящее время, как говорится, носится в воздухе, открыто или подспудно живет в очень многих филологических работах. Но, встав на эту точку зрения, В. Д. Левин явно подрывает всякую почву под представлением о литературе как разновидности речи — пусть даже глубоко своеобразной разновидности. Ибо знак другого знака не может быть однороден с этим другим знаком. Он, без сомнения, представляет собой принципиально иное явление.

В модной терминологии искусство слова может быть определено как «знак знака»; я предпочитаю говорить о художественном претворении слова в литературе. Но так или иначе проблема «литература и слово» предстает как методологическая проблема первостепенной важности. Понимание того, что непосредственным предметом (а не только материалом) литературы является слово в самом широком и глубоком значении этого понятия, Слово с большой буквы, — необходимое условие подлинно научного, конкретного изучения литературы.

<sup>7</sup> См.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стилль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965, стр. 234—264.

<sup>8</sup> В. Д. Левин. В защиту «короля». Русская речь, 1967, № 1, стр. 27—28.

Б. У н б е г а у н

## РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК: ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Академик В. В. Виноградов более чем кто-либо потрудился над изучением истории русского литературного языка и связанных с этой историей вопросов. Его исследования в этой области многочисленны, оригинальны и всегда интересны. И не его вина, если на происхождение русского литературного языка все еще нет единого взгляда и оно до сих пор остается спорным. Сам по себе этот факт является скорее отрядным, так как в науке нет ничего плодотворнее разногласия, конечно, если оно не выходит за пределы научной объективности и этики.

Автор этой статьи всегда высоко ценил труды В. В. Виноградова по истории русского литературного языка, даже если ему иногда приходилось и не разделять полностью его взглядов. В настоящем юбилейном сборнике ему хотелось бы, вне всякой полемики, подвести кое-какие итоги современному состоянию науки о русском литературном языке. На большее настоящая статья не претендует.

Главной и в сущности единственно серьезной проблемой русского литературного языка, в его прошлом и в его настоящем, является соотношение в нем русской и церковнославянской стихий. Эта специфическая проблематика русского литературного языка, которой он отличается от всех остальных славянских языков, признается всеми и, по-видимому, не вызывает возражений. Но всякая попытка исторически объяснить эту проблематику неизменно наталкивается на разногласия.

Старославянский язык, в его более поздней, болгарской версии, был безропотно принят церковью в Киевской и Новгородской Руси в конце X в., как он был принят в церковном обиходе и у остальных славян — южных и западных. Но у западных славян — чехов и поляков — роль старославянского языка была кратковременной и, по-видимому, не выходила за пределы церкви.

У восточных же и южных славян этот старославянский язык стал средством для выражения всей духовной деятельности — богословия, философии, науки и литературы, т. е. стал тем, что условно именуется литературным языком в широком смысле слова. Многовековая общность литературного языка при всем различии политической, культурной и лингвистической истории восточных и южных славян несомненно свидетельствует о достоинствах и преимуществах старославянского языка перед местными языками и диалектами. И все же эти местные языки не оставались лишь устными: с самого начала на них писались тексты утилитарного, т. е. юридического и административного, характера.

Существование у восточных и южных славян в течение многих веков двух письменных языков с разными функциями — церковнославянского (как обычно называется старославянский язык более поздней редакции) и своего национального — общеизвестно и споров не вызывает. Единственное, что может и должно вызвать возражение, это присвоение утилитарному — юридическому и административному — языку литературного ярлыка. Единый якобы литературный язык мог являть два варианта: книжный и деловой. Однако эта прискорбная терминологическая путаница, особенно процветавшая в 40-х и 50-х годах, в последнее время встречается все реже и, надо надеяться, будет окончательно оставлена.

Другая проблема является более сложной: мог ли национальный язык, в данном случае русский (я оставляю в стороне другие восточнославянские и южнославянские языки), исполнять, кроме функций юридической и административной, также и функцию литературную, иначе говоря, существовал ли рядом с церковнославянским литературным языком также и русский литературный язык? Действительно, благодаря морфологической близости восточнославянского и церковнославянского языков в Киевский период, они сравнительно легко могли смешиваться, особенно в более низких литературных жанрах, как летописи и паломничества, настолько, что иногда трудно бывает определить, написан ли данный литературный отрывок на русифицированном церковнославянском или на славянизированном русском языке (не литературные части летописи написаны, конечно, на русском, вернее, восточнославянском языке). Однако эта проблема актуальна только для Киевского периода: проникновение русского элемента в церковнославянский литературный язык было остановлено в конце XIV в. возрождением церковнославянского языка, известным под не совсем точным названием «второго южнославянского влияния». Оно не только грамматически возродило (т. е. вернуло к истокам), словарно обогатило и синтаксически изоцирило церковнославянский язык, но тем самым и разверзло пропасть между ним и русским языком как в его устной, так и в письменной форме. В течение двух с половиной столетий литературный язык развивался в общем под знаком так называемого «плетения словес»,

если и не всегда в его крайних формах. В этот московский период — с XV до середины XVII в. — уже не приходится говорить о существовании русского литературного языка, отличного от церковнославянского. Но проникновение, иногда значительное, русской стихии в литературный церковнославянский язык могло, конечно, происходить, что, однако, еще не превращало церковнославянский литературный язык в русский. К сожалению, природе позднего церковнославянского языка и его отношению к русской стихии до сих пор не уделялось надлежащего внимания.

Столетие с середины XVII до середины XVIII в. является решающим для современного русского литературного языка. То, что этот язык сформировался в указанное столетие, не вызывает, по-видимому, разногласий, как не вызывает сомнения и то, что этот отныне единый язык взял на себя функции как церковнославянского литературного, так и делового нелитературного языков. Но как протекал самый процесс образования этого единого литературного языка, до сих пор остается неясным. Что этот процесс не шел по прямой линии, был богат отступлениями и иногда протекал если и не хаотически, то во всяком случае беспорядочно, тому есть свидетельства и доказательства. Но до сих пор, как это ни странно, не решен еще кардинальный вопрос: кто же были восприемники этого нового языка, более того — кто были его родители? Фраза о том, что произошло слияние обоих письменных языков, давшее третий язык — современный литературный русский язык, — не более как метафора, столь же мало объясняющая суть дела, как и все прочие более или менее эффектные метафоры, которыми некогда украшалась история языка. Слияния языков не бывает, как не бывает слияния рек: одна река впадает в другую, один язык поглощает другой.

Это приводит нас к центральному вопросу, от которого зависит вся концепция происхождения и истории русского литературного языка: кто кого поглотил, или, выражаясь несколько менее энергично, впитал в себя? Теоретически на этот вопрос могут быть два противоположных ответа; практически оба эти ответа и были даны.

Наиболее простой и легче всего обосновываемой является концепция поглощения литературным церковнославянским языком русского делового и разговорного языка, так как она не предполагает никакого разрыва письменной традиции. Просто литературный церковнославянский язык, с самого начала русифицировавший свою фонетику (что было неизбежно), русифицировал, за немногими исключениями, в течение XVII в. и свою морфологию, Синтаксис предложения продолжает оставаться в значительной степени церковнославянским в естественном симбиозе с французскими синтаксическими конструкциями, принятыми в XVIII в.: не следует забывать, что в синтаксическом отношении оба языка — церковнославянский и французский — восходят к единой класси-



ческой традиции. Русские же синтаксические элементы функционируют главным образом на более низком уровне словосочетаний. Этот сложный вопрос, к сожалению, еще слишком мало разработан.

Фонетика, морфология и синтаксис — закрытые системы, обыкновенно сопротивляющиеся гибридизации. Словарный состав — система открытая, легко поглощающая самые разнообразные элементы. Не приходится поэтому удивляться тому, что литературный язык так легко принимал в себя русские элементы, вступавшие с церковнославянской основой в самые разнообразные лексикальные и стилистические отношения, так обогащавшие словарный состав. Легкому проникновению русских слов сильно содействовало наличие огромного числа слов, общих церковнославянскому и русскому языкам (ломоносовские «славенороссийские речения»), служивших как бы мостом между обоими языками. Как это ни странно, вопрос об этих общих словах, так ясно поставленный Ломоносовым, в дальнейшем не разрабатывался. Без его решения, однако, нельзя себе уяснить в полной мере происхождения литературного языка.

Характерно, что в первую, несколько хаотическую, половину XVIII в. церковнославянский литературный язык стал особенно бурно впитывать русские слова, причем не столько из делового письменного языка, сколько из разговорной речи. Многие из хлынувших в литературный язык этого периода русских разговорных слов были впоследствии из него вытеснены, так как они не нашли уже себе поддержки в речевой практике конца XVIII в., когда образованные русские приняли литературный язык в качестве разговорного. Это преобразование разговорного языка ждет еще своего исследователя. Но уже теперь ясно, что оно имело чрезвычайно важные последствия, а именно: церковнославянская основа, ограниченная до тех пор пределами лишь письменного литературного языка, стала достоянием также и живого разговорного языка, тем самым закрыв или по крайней мере сильно затруднив в него доступ элементам диалектной речи и во всяком случае лишив эти элементы какого-либо престижа. Это расширение церковнославянской основы национального языка помогает лучше понять непрерывность и живучесть церковнославянской традиции в русском словаре и, в частности, в русском словообразовании. Одним из камней преткновения в русской лексикологии были новые церковнославянские слова, в обилии созданные в XIX и XX вв. и все еще создаваемые. Тезис непрерывности церковнославянской традиции русского литературного языка легко устраняет трудность понимания и классификации подобных слов: как старые, так и новые церковнославянские слова являются нормальным продуктом органического развития русского литературного языка. На всем протяжении его истории они были всегда у себя дома.

Несмотря на свою простоту и несомненные исторические преимущества, концепция церковнославянского происхождения русского литературного языка не является, однако, общепринятой, ни даже господствующей. Этому, по-видимому, две причины. Во-первых, русский характер морфологии литературного языка, хотя не трудно доказать, что этот характер был достигнут путем постепенной русификации церковнославянской системы. Во-вторых, и это, пожалуй, самое главное, церковнославянская концепция требует отказа от привычного представления о литературном языке как вышедшем из народных говоров и на них опирающемся. Так, действительно возникли остальные славянские литературные языки, и научному мышлению трудно отказаться от традиционной схемы и в отношении русского литературного языка. Поэтому все еще пользуется популярностью та концепция русского литературного языка, по которой церковнославянские элементы признаются лишь заимствованиями, наслаивающимися на исконную народную основу. Концепцию эту значительно труднее обосновать. Она предполагает разрыв культурной традиции, так как молчаливо принимает тезис о замене церковнославянского литературного языка литературным языком русским, не объясняя, однако, когда и при каких обстоятельствах русский язык, не бывший литературным в Московской Руси, стал им в XVIII в. Она обходит также такую чрезвычайно важную категорию, как слова, общие церковнославянскому и русскому языкам. Не может она удовлетворительно объяснить и живучесть церковнославянской стихии в русском языке, не только чисто литературном, но и разговорном. Украинский и сербский литературные языки, действительно развившиеся на народной основе, освободились от церковнославянской стихии. Так почему же не свободен от нее русский литературный язык, если он тоже вырос на народной основе? Легко видеть, что этой концепции трудно избежать упрека в антиисторичности.

Очевидная слабость этой концепции, с одной стороны, и нежелание признать нерусское происхождение русского литературного языка, — с другой, породили компромиссное решение, согласно которому литературный язык своим происхождением одинаково обязан как русскому, так и церковнославянскому языкам. Нет нужды подчеркивать, что подобное решение, совершенно не объясняя истории литературного языка, страдает пороком всех так называемых сомоновых решений: оно безнадежно механистично.

Рано или поздно происхождение русского литературного языка будет выяснено не путем априорного предпочтения той или иной концепции, а в результате кропотливых исторических исследований, образцом которых могут служить труды В. В. Виноградова.

## К ИЗУЧЕНИЮ ЯЗЫКА РАННЕЙ МОСКОВСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

В наших статьях, посвященных известной Записи на списке Сийского апракосного евангелия (БАН, Арх. ком. № 338), содержащей Похвалу великому князю Ивану Калите, обращалось внимание на важность изучения данного памятника ранней московской письменности, точно датируемого 25 февраля 1340 г. и являющегося едва ли не единственным произведением древнерусской литературы, сохранившимся в автографе от начальной поры ее развития до наших дней.<sup>1</sup>

В наших предыдущих работах был выяснен цитатный фонд, использованный авторами Записи и связывающий ее с традициями Киевской и Владимиро-Суздальской Руси XI—XII вв. Цель настоящей заметки выявить отдельные черты языка и стиля в памятнике, к которому еще не привлекалось внимание исследователей. При этом мы будем ссылаться на текст Записи по нашей публикации ее во второй из названных статей со следующими условными обозначениями: а, б, в, г — столбцы лицевой и оборотной стороны листа 216 рукописи; арабские цифры после буквы обозначают порядок строк в столбце.

На рукопись Сийского евангелия в целом и на нашу Запись обычно ссылаются в пособиях по исторической грамматике русского языка как на свидетельство аканья в говоре Москвы в первой половине XIV в.<sup>2</sup> Насколько это может быть правомерно?

И. И. Срезневский, издавший Запись в 1879 г., высказал предположение, нельзя ли рассматривать написание «въ апустѣвшии земли» (а, 14—15) как опisku, вместо «запустѣвшии».<sup>3</sup> Приведенные слова в Записи входят в цитату из библейской книги пророка Иезекииля. Сопоставления с источником показали, что Запись цитирует его не дословно, а свободно излагает достаточно широкий контекст.<sup>4</sup> Однако отдельные слова и выражения в Записи находят себе прямые параллели в тексте библейской книги. В частности, эпитет «опоустѣвшии» на протяжении 26—33 глав Иезекииля встречается неоднократно: «Яко се глеть Адоиаи г(с)дь

<sup>1</sup> Н. А. Мещерский. 1) К датировке «Похвалы Ивану Калите». Вестник ЛГУ, 1967, № 2, стр. 137—139; 2) К изучению ранней московской письменности. Сб.: Изучение русского языка и источниковедение, М., 1969, стр. 93—103.

<sup>2</sup> А. И. Соболевский. Лекции по истории русского языка. Изд. 4. М., 1907, стр. 76; М. А. Соколова. Очерки по исторической грамматике русского языка. Изд. ЛГУ, 1962, стр. 66 и др.

<sup>3</sup> И. И. Срезневский. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. СПб., 1879, № 86, стр. 145, примечание.

<sup>4</sup> Н. А. Мещерский. К изучению ранней московской письменности, стр. 100.

егда дамъ та градъ опустѣвшъ, акы же грады невѣселены николи же» (гл. 26 стр. 18); «живущи на опустѣвшихъ мѣстѣхъ на земли Иелевѣ глють» (гл. 33, ст. 24); «яко падуть мечемъ сущи въ опустѣвшихъ» (гл. 33, ст. 27) и др.<sup>5</sup>

Поскольку причастие «опустѣвший» часто встречается в цитируемом источнике, следует полагать, что именно это слово имели в виду писцы, авторы «Похвалы». Таким образом, предположение И. И. Срезневского должно быть отвергнуто, и написание «а» вместо «о» в данном случае не описка, а фонетическая субституция. Вопрос о том, отражает ли это написание действительно московское аканье в той его разновидности, которая представлена, например, в современном русском орфоэпическом произношении, несомненно, нуждается в более специальном историко-фонологическом исследовании и в рамках данной заметки решен быть не может.

Немалый интерес вызывает написание «кназь, великои» (б, 17) при «великии рабъ бий» (г, 4). В первом написании соблазнительно усматривать некий прообраз «старомосковского» орфоэпического произношения с характерным отсутствием смягчения заднеязычного согласного перед флексией имен.—винит. падежа мужского рода единственного числа прилагательных. Но и в данном случае было бы разумным пока воздержаться от каких бы то ни было слишком прямолинейных историко-фонетических выводов.

Глубокого внимания заслуживает трижды встречаемое в нашем памятнике написание «ѣ» на месте этимологического «ѣ» (иотованное «ѣ») или «ѣа» (иотованный малый юс). Приведем их все: «бжественнаѣ писанія» — вин. пад. средн. рода мн. числа (б, 20); «люба и оудержаѣ» — краткое причастие муж. рода ед. числа (в, 20); «поминаѣ» — то же (г, 8). Подобные графические явления наблюдаются в памятниках болгарского извода древнеславянского языка уже с XI в. Примеры в рукописи Енинского апостола: «мѣсопостънаѣ» — вм. «мясопостъная» (л. 3а, стр. 7); «идоложрѣтвѣнаѣ» — вм. «идоложрѣтвѣная» (л. 3б, стр. 5—5); «сѣблажнѣтъ» — вм. «сѣблажняетъ» (л. 3б, стр. 11); «разарѣите» — вм. «разаряите» (л. 4а, стр. 9); «дѣла бжиѣ» — вм. «дѣла бжия» — вин. пад. мн. числа средн. рода (там же) и мн. др.<sup>6</sup>

Распространено мнение, что в русскую письменность подобные написания проникают лишь с конца XIV в., в связи с так называемым «вторым южнославянским влиянием».<sup>7</sup> Тем примечательнее

<sup>5</sup> Текст книги Иезекииля цитируется по рукописи «Толковых пророчеств», ГПБ, Кир.-Бел. — № 9/134, XV в., лл. 225 об., 242, 242 об.

<sup>6</sup> Цитаты из Енинского апостола приводим по книге: К. Мирчев, Хр. Кодов. Енински апостол, старобългарски паметник от XI век. София, 1965, стр. 1, 18, 19, 21 и др.

<sup>7</sup> А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. М., 1903, стр. 4.

наблюдать такие графические явления в Записи, сделанной, без сомнения, русскими писцами в первой половине того же столетия.

Не позволяет ли этот факт, во-первых, передвинуть хронологическую нижнюю границу названного исторического процесса на полстолетия раньше и, во-вторых, признать его возникшим не столько под воздействием внешних влияний на русский язык, сколько в результате внутренних причин?

Из явлений синтаксиса, отмечаемых в памятнике, обращает на себя внимание словосочетание «повелениемъ рабомъ бимъ» (а, 10). Подобные паратаксические словосочетания нередки в древнерусских письменных памятниках XIV—XVII вв., а также в фольклоре.<sup>8</sup>

Наиболее же характерным для стиля памятника синтаксическим явлением нам кажутся нередкие случаи употребления независимых от главного члена предложения причастных оборотов с «дательным самостоятельным» в центральной, панегирической части Записи: «в то бо время блгч(с)тию велию восиявши, многимъ стмъ цр(к)вамъ съзидаемымъ. оучнию бже(с)твенны(х) словесъ о(т) оустъ его яко источнику велию текущую. напаяющи блгч(с)тивыхъ въ его державѣ людии. безбожнымъ ересамъ преставшимъ при его державѣ. многимъ книгамъ написаннымъ его повелениемъ» (в, 1—15).

Всего в нашем памятнике отмечаем шесть подряд подобных независимых синтаксических конструкций. Такое нагромождение обособленных оборотов придает стилю всей Записи торжественную приподнятость и панегиричность. А это справедливо признается одной из ярких и заметных черт «украшенного слога» «плетения словес», который становится господствующим стилем для московской официальной литературы в XV—XVII веках.

Приведем в качестве примера близкую по стилю и по составу конструкцию, также состоящую из шести независимых причастных оборотов, по тексту второй редакции «Жития Михаила Клопского» (1485—1504 гг.): «И абие же старцы многажды заутреню поюще, богу славу воздающе, и о всем мире молящесе, и о утверждении православныя веры, и о сохранении града и места святаго, заутреню же поюще и на девятой песни матери Христа бга величающе, оному же Макарию священноиноку кадящу храм».<sup>9</sup>

Примеры подобных конструкций могут быть приведены из многих литературных произведений той же эпохи.

Таким образом, Запись 1340 г. с Похвалой Ивану Калите по использованному в ней литературным реминисценциям связана с традициями предшествующей эпохи, по некоторым же чертам

---

<sup>8</sup> Л. В. Савельева. О двух видах паратаксической связи в древнерусском языке (на материале письменных памятников XV—XVII вв. и фольклорных записей). Вестник ЛГУ, № 8, 1963, стр. 72 и сл.

<sup>9</sup> Повести о житии Михаила Клопского. М.—Л., 1958, стр. 112.

языка и стиля она сближается с поледующим периодом в развитии русского языка и русской литературы. Она как бы открывает собою дальнейший этап в развитии панегирического жанра, столь распространившегося в московской письменности в связи с расцветом централизованного государства под главенством московских великих князей в XV—XVI вв.

М. А. Соколова

## К ВОПРОСУ О СЛАВЯНИЗМАХ

С вопросом о церковнославянизмах или просто славянизмах теснейшим образом связан вопрос о природе русского языка не только наших древнейших оригинальных памятников, но и вопрос о дальнейшей жизни нашего языка и даже о природе современного литературного языка.

Этот вопрос долгое время не был столь большим и актуальным, лишь за последние десятилетия он получил предельную остроту. Вот почему в последние годы он привлекает внимание лингвистов не только нашей страны, но и зарубежных.

Коснемся кратко истории этого вопроса. Еще в конце XIX в. академик И. И. Срезневский в своей работе «Мысли об истории русского языка и других славянских наречий»<sup>1</sup> высказал свое мнение о нашем языке. Он полагал, что русский язык в своем *зарождении* (курсив мой, — М. С.) был языком старославянским. В этом высказывании, вероятно, следует учитывать слова «в своем зарождении», так как здесь имеется в виду тот период, когда восточные славяне получили письменность от близкородственного им народа. Этот письменный старославянский, т. е. древнеболгарский, язык и его церковные книги, которые были необходимы в связи с принятием христианства, вероятно, и можно было назвать литературным, тем более что он был так близок и так понятен русскому человеку. А письменность в тот же период была умело использована для закрепления существующих в устном обиходе законодательных норм, о чем свидетельствует такой памятник, как «Русская правда», своими корнями уходящая, конечно, в дописьменный период. Высказывание И. И. Срезневского не было подкреплено какими-либо убедительными доказательствами. Однако, надо думать, оно было в какой-то мере воспринято академиком А. А. Шахматовым. Возможно, что на этой основе так своеобразны и порою противоречивы его высказывания о русском литературном языке.

---

<sup>1</sup> И. И. Срезневский. Мысли об истории русского языка и других славянских наречий. СПб., 1887, стр. 76.

Исключительно краткое, но предельно четкое освещение высказываний А. А. Шахматова начиная с 1899 г. и до 1920 г. дано в очень ценной и нужной статье академика В. В. Виноградова «О новых исследованиях по истории русского литературного языка».<sup>2</sup> Разрешаю себе остановиться на одном высказывании А. А. Шахматова, с которым и в далеком прошлом было трудно согласиться. Так, в книге «Очерк современного русского литературного языка» после длинного перечня лексики с неполногла- сием (типа брег, враг, глава и т. д.) и столь же длинного перечня суффиксов *-ани-е*, *-ени-е*, *-ость*, *-ство*, *тель* и даже суффикса при- частий прош. вр. действ. залога *-ви* (*-вѣш*), образования с кото- рыми он считает славянизмами, Шахматов пишет: «Из предло- женного обзора церковнославянизмов в современном литератур- ном языке видно, что в современном своем составе он на половину, если не больше, остается церковнославянским».<sup>3</sup>

Сознательно здесь я не говорю о фонетических славянизмах, т. е. сочетаниях *жд* вместо *ж* и *щ* вместо *ч* и т. д. Об умелом ис- пользовании их нашими далекими предками будет сказано ниже.

Надо думать, что если бы не ранняя смерть А. А. Шахматова, то впоследствии он бы, вероятно, изменил свою точку зрения на природу русского литературного языка.

Ближайший ученик А. А. Шахматова С. П. Обнорский не мог согласиться с точкой зрения своего учителя и решил детальней- шим образом обследовать язык наших ранних оригинальных па- мятников, учитывая, что «русский литературный язык старшего периода специальному исследованию не подвергался».<sup>4</sup> С 1934 г. С. П. Обнорский тщательно изучает 4 древнейших текста (Русская Правда, Труды Владимира Мономаха, Моление Даниила Заточ- ника и Слово о полку Игореве), публикует статьи, и, наконец, в 1946 г. выходит его труд «Очерки по истории русского литера- турного языка старшего периода». Анализ языка этих памятни- ков, т. е. данные их фонетики, морфологии, синтаксиса и лексики, дают ему возможность сделать вывод о том, что язык этих текстов исконно русский, т. е. восточнославянский, самобытный и богатый. После выхода этой книги возникли две точки зрения, две воз- можности определять историю сложения нашего языка. Отсюда два лагеря лингвистов. Одни считают более чем значительной роль старославянского языка и полагают, что именно он лег в основу нашего литературного языка. Другие признают искон- ность и самобытность своего языка, считают, что лексические раз-

---

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. О новых исследованиях по истории русского литературного языка. Вопросы языкознания, 1969, № 2, стр. 3—18.

<sup>3</sup> А. А. Шахматов. Очерк современного русского литературного языка. М., 1925, стр. 19 и сл.

<sup>4</sup> С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М., 1946, стр. 3.

новидности славянизмов лишь обогащали наш литературный язык.

Живой интерес к этой проблеме проявляют и наши зарубежные коллеги. Так, своеобразную позицию занимает чехословацкий профессор А. В. Исаченко, который в своей рецензии на вышедшие у нас в 1963 и 1964 гг. учебные пособия по исторической грамматике русского языка пишет: «Популярная в 40 и 50 годы гипотеза С. П. Обнорского о существовании русского литературного языка древнейшей формации справедливо опровергается».<sup>5</sup> Однако никакого опровержения в этих учебниках нет. В них просто излагается другая существующая точка зрения. Значительно большее внимание следует уделить высказываниям Б. О. Унбегауна. В своей статье «Le russe litteraire, est-il d'origine russe?»<sup>6</sup> он пишет, что русский язык — церковнославянский, что именно он стал литературным языком наших дней, что живая стихия русского языка проникла в него слабо. Он полагает, что лексика со старославянскими суффиксами *болезнь*, *качество*, *истребитель* и ряд др. слов, — славянизмы. В этой же статье он отмечает, что русские «пользовались двумя письменными языками: одним канцелярским, который был местного происхождения, и языком литературным, по происхождению славянским». Это высказывание нельзя назвать удачным. Вероятно, следует говорить не о двух письменных языках, а о двух стилях языка. В произведениях высокого жанра в большом количестве использовались славянизмы и даже свои более архаические формы для придания высокости; в других произведениях славянизмов мало или их совсем нет. Это высказывание Б. О. Унбегауна заставляет поднять вопрос о том, что мы должны вкладывать в понятие *литературный язык*. Эта тема волнует всех лингвистов, как русистов, так и славистов. Не случайно ей был посвящен ряд сообщений еще на IV съезде славистов. По этому вопросу особенно ценными были высказывания профессора Г. И. Коляды и профессора Л. М. Шакуна: в них прозвучало признание русского литературного языка старшего периода.<sup>7</sup>

Язык наших оригинальных памятников как раннего периода, так и последующих освещает различные серьезные темы, он понятен всем и каждому, и все это дает основание признавать его литературным и в то же время исконным и самобытным.

Своеобразные высказывания Б. О. Унбегауна о церковнославянской основе русского литературного языка вызвали справедливые замечания и возражения. Предельно четко и в то же время кратко о них высказался крупнейший специалист в области руси-

<sup>5</sup> А. В. Исаченко. Вопросы языкознания, 1965 г., № 4, стр. 130.

<sup>6</sup> В. О. Unbegaun. Le russe litteraire, est-il d'origine russe? Revue des etudes Slaves, v. 24, 1960.

<sup>7</sup> Международный съезд славистов. Материалы дискуссий. Т. II, М., 1962, стр. 155—156.



стики академик В. В. Виноградов в своей статье, названной выше. К точке зрения Б. О. Унбегауна близки высказывания профессора Калифорнийского университета Г. Хюттль-Ворт.<sup>8</sup> Она полагает, что основой нашего литературного языка является язык старославянский. В этом ее как будто убеждают морфологические славянизмы, т. е. образования с соответствующими суффиксами. Высказывания профессора Хюттль-Ворт о «просто славянизмах» и «неославянизмах» нам не кажутся заслуживающими особого внимания, зато предельно справедливо ее замечание о том, что вопрос о славянизмах нуждается в дополнительных исследованиях.

Статья В. В. Виноградова и это замечание дают некоторое основание коснуться этой темы и поделиться некоторыми соображениями.

Об условности терминов славянизмы или церковнославянизмы и недостаточной дифференцированности этих понятий хорошо говорил В. В. Виноградов еще в 1946 г.<sup>9</sup>

Вероятно, при изучении славянизмов, их судьбы и роли в нашем языке было бы целесообразно делить их на три группы и изучать каждую в отдельности. Одно дело славянизмы фонетические (типа вражда, надежда, пещера и т. д.), другое — морфологические (житель, страдание, слабость и т. д.); особую группу должна составить лексика с неполногласными сочетаниями (град, враг, время). Что касается фонетических славянизмов, то к ним следует подходить с точки зрения умелого использования их как стилистических синонимов. Вот некоторая иллюстрация этого положения. Задержимся на использовании существительного *ночь* в двух его вариантах. Естественно, что в чисто церковных текстах или связанных с церковностью имеется славянский вариант *нощь*: *аще бы вѣдѣль господин храму въ кѣѣжь нощь тать придетъ...* (О. Е., Мат. XXIV—43); *И кто приходит въ сию нощь* (Нест. Жит. Феод. 13, 11); *Лежахомъ нощь передъ градомъ Самаріеи у Кладазя іаковля* (Дан. Иг77).

Совсем иная картина в Трудах Вл. Мономаха: *На воинѣ и на ловляхъ ночь и день; ... идоша на Лѣто ночь, — и еще несколько раз. То же можно наблюдать и в других памятниках. В грамотах имеем лишь *ночь, ночесь*. Традиция такого использования дублетных пар красной нитью проходит через всю последующую жизнь нашего литературного языка. В этом плане показательны факты хотя бы «Домостроя», где лишь в 20 главе «Похвала женамъ», написанной высоким слогом, дважды имеем написание*

---

<sup>8</sup> См. доклад на тему: «Роль церковнославянского языка в развитии русского литературного языка. К историческому анализу и классификации славянизмов». American contributions to the VI International Congress of Slavists, 1968.

<sup>9</sup> Материалы и исследования в области лексикологии. Научный бюллетень ЛГУ, 1946, № 6, стр. 16.

ночь: *Встаетъ из ноши и даетъ брашно дому и дѣло рабынямъ и Не угасаетъ свѣтильникъ ее всю ночь*». Во всех остальных главах лишь русский вариант: А ворота всегда приперты и к Ночи замкнуты 44; Государь и государыня послушиваютъ ночи 45; Тотъ бы его (огород, — М. С.) всегда берегъ и день и ночь 45; и по всем службам ходити вечера и в ночи и утре 54 и т. д.<sup>10</sup>

Подобное использование можно наблюдать и в отношении таких пар, как *нужа* и *нужда*, *одежа* и *одежда* и т. д. Так, читаем: *Наказующе не нужею ни ранами, ни работою тяжелою* 5; *И види бѣду ихъ и всякую скорбь и нужу* 7; и еще много раз. Но там же: *Отнюдь въ тѣ поры (во время молитвы, — М. С.) ни о чемъ не бѣсѣдовати развѣ лихия нужды* 62. Та же картина с существительным *одежа*: *удоволити его ествою и питиемъ и одежею* 26; *И о естве и о питии и о одежи промышляти* 51. В первых главах имеется синоним *одеяние*, но нет *одежда*. При наличии в прошлом существительных *нужа*, *надежа*, *одежа* — проникновение в литературный язык *нужда*, *надежда* и *одежда* шло, без сомнения, из произведений книжного характера, где они выступали стилистическими синонимами. Характерно, что производные от них сохраняют свою исконную природу: *нужный*, *надежный*. В этой части статьи следует задержаться на образованиях причастий настоящего времени действительного залога. Возникшая под влиянием близкородственного языка дублетность также оказалась полезной.

Возникли такие пары: *горящий* — *горячий*; *лежащий* — *лежащий*; *сидящий* — *сидячий*; *могучий* — *могущий*; *ползущий* — *ползучий* и т. д. Можно сказать, что фонетические славянизмы обогащали нашу лексику, сообщали ей выразительность, но от них не страдал грамматический строй нашего языка и сохранялась его самобытность.

Что касается морфологических славянизмов, т. е. лексики с суффиксами *ани-е*, *ени-е*, *-ость*, *-ство* и др., то признавать их славянизмами нет оснований. В этом плане следует сослаться не только на W. Vondrak'a «*Vergleichende Slavische Grammatik*», 1906 г., но и на «*Праславянскую грамматику*» профессора Г. А. Ильинского,<sup>11</sup> на очень ценную статью профессора Н. М. Шанского,<sup>12</sup> на статью В. М. Маркова «*К вопросу о происхождении суффикса -тель в славянских языках*».<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Номера глав «Домостроя» даются по списку Коншина.

<sup>11</sup> Г. А. Ильинский. *Праславянская грамматика*. 1916, стр. 341 (о суффиксе *-ость*).

<sup>12</sup> Н. М. Шанский. О происхождении и продуктивности суффикса *-ость* в русском языке. Сб.: *Вопросы истории русского языка*, Изд. МГУ, 1959, стр. 104—132.

<sup>13</sup> В. М. Марков. К вопросу о происхождении суффикса *-тель* в славянских языках. Труды пятой Зональной научно-методической конференции кафедр русского языка Западной Сибири. Новокузнецк, 1962, стр. 186—203.

Третья группа — это лексика с неполногласными сочетаниями (брань, брег и т. д.). Вероятно, ее надо особо обследовать. С одной стороны, следовало бы учитывать высказывание о ней А. А. Шахматова, сохранившееся в его рукописном наследии,<sup>14</sup> где он полагает, что лексика с исходным нисходящим ударением типа горóв могла получать неполногласные формы еще в общеславянском языке, в то время как лексика с восходящим ударением (корóва, солóма) неполногласных форм не имела. Будем ли мы считаться с этим высказыванием или не будем, вопрос о дублетных парах неминуемо должен быть поставлен, и тогда наше внимание должно быть обращено к использованию их. Наблюдения за рядом таких дублетных пар убедительно свидетельствует о предельно умелом использовании этих близких образований: наши далекие предки присваивали им разные значения. Обратимся к некоторой иллюстрации этого высказывания.

Наиболее, пожалуй, длительную историю можно наблюдать, исследуя судьбу дублетной пары *брань* и *боронь*. Существительное *брань* вместо прежнего важного значения — бой, битва, сражение, потеряло его и, пройдя ряд снижений, получило то значение, которое мы имеем в современном языке. Полногласный же вариант сохранил исконное значение в образованиях *оборона*, *оборонять*.<sup>15</sup> Имеются различия в словах *град* и *город*.<sup>16</sup> Так, *град* чаще имело значение крепость, кремль, укрепление, а *город* — поселение людей.

Столь же интересны значения слов *врата* и *ворота*. Полногласная форма имела и более широкое значение — путь, дорога.<sup>17</sup> Следы этого значения представлены не только словарями прошлого, но даже и нашим 17-томным словарем. В нем 3-е и 4-е значения — это медицинский термин «ворота заражения», т. е. путь проникновения заразы. Не о том ли свидетельствуют и такие собственные названия: «Железные ворота» — это пролив в Онежском заливе Белого моря, или «Карские ворота» — пролив между Новой землей и о. Вайгач (Словарь АН, 1892 г.).

Быть может, следует отметить еще ряд мелких фактов, свидетельствующих об умелом использовании славянизмов. Вероятно, образования прилагательных *безбрежный* и *прохладный* были более благозвучны, чем *безбережный* и *прохолодный*. Наша речь и в прошлом была ритмична. О том же свидетельствует и ряд строк из «Слова о полку Игореве». Приведу лишь один пример.

<sup>14</sup> Архив АН СССР в Ленинграде, ф. 134, оп. 1, № 72, стр. 130, 1887 г.

<sup>15</sup> М. А. Соколова. Церковнославянизмы и русский литературный язык. *Dissertationes Slavicae*, IV, Szeged, 1966.

<sup>16</sup> Программа и краткое содержание докладов к X научно-методической конференции Северо-Западного зонального объединения кафедр русского языка Пед. инст. им. А. И. Герцена, ч. II, 1968.

<sup>17</sup> Статья сдана в печать.

Вероятно, ритм памятника диктовал возможность употребления форм и храбрый и хоробрый: «Напльнивься ратного духа, наведе своя храбрыя плъки на землю половецкую» и «Дремлетъ въ полъ Ольгово хороброе гнѣздо».

Все рассмотренные группы славянизмов, сохраненные нашим литературным языком, не затронули системы нашего языка, его грамматического строя. Язык сохранил свою исконность и самобытность.

Вопрос о славянизмах требует решительного пересмотра: все три группы славянизмов должны подвергнуться тщательному изучению в историческом плане.

В. В. Колесов

## К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ВАРИАНТА В ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ

Виктор Владимирович Виноградов в своих работах по истории русского литературного языка неоднократно указывал на необходимость определения «существенных дифференциальных факторов между разными периодами развития литературного языка». <sup>1</sup> Эта задача является основной в уяснении постепенного развития литературного языка, в осознании кардинальных изменений в нем на протяжении последнего тысячелетия. «Литературный язык, в отличие от письменного, фиксирует далеко не все вообще изменения, которые наблюдаются в разговорно-диалектной речи, но в основном те, которые соответствуют его общественно утвержденным или укрепляющимся нормам. Литературный язык как бы открывает широкую дорогу тем тенденциям, которые начинают господствовать над старыми, отживающими уже формами. Есть ли такой регулятор и двигатель у литературного языка — в отличие от письменной фиксации разнообразных форм — уже в донациональную эпоху? Несомненно, есть». <sup>2</sup>

Одно из отличий литературного языка в эту эпоху, между прочим, заключается в том, что «понятие 'стиля языка' в том смысле, в каком оно применяется, [например] ко времени существования трех стилей, не применимо». <sup>3</sup> Стиль языка — категория историческая, стиль языка — категория структурная. Никакие

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития. М., 1967, стр. 121.

<sup>2</sup> Там же, стр. 81—82.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. В кн.: Исследования по славянскому языкознанию. М., 1961, стр. 55.

упрощения беллетристического характера здесь не допустимы. «Термин система по отношению к литературному языку получает особый, осложненный смысл. В некоторые периоды развития, например, русского литературного языка к нему гораздо более применимо понятие 'системы систем'. Так, кстати, обстояло дело в эпоху, непосредственно предшествующую образованию единой национальной языковой нормы (т. е. XVII и XVIII вв. вплоть до 20-х—30-х годов XIX столетия), когда складывалась, стабилизировалась, была теоретически осмыслена и упорядочена М. В. Ломоносовым, наконец, подверглась коренному преобразованию и творческому переформлению система трех стилей русского литературного языка. Однако само понятие 'стиля языка' предполагает внутреннее единство структуры литературного языка... Стили языка, различаясь произносительными нормами, некоторыми своеобразиями морфологии и особенно синтаксиса, формами словообразования и больше всего своим лексико-фразеологическим составом, имеют общую структурно-грамматическую базу и значительный общий словарный фонд».<sup>4</sup>

В размышлениях В. В. Виноградова обнаруживаем поиск объективных критериев выделения стилистического варианта как средства художественной выразительности языка. В настоящей заметке на примере развития русского словесного ударения в самый напряженный момент истории русского литературного языка предлагается объяснение стилистического варианта с точки зрения стилевой структуры литературного языка. Примеры с ударением выбраны для удобства и краткости изложения, потому что словесное ударение вообще является наиболее чутким к изменению языковым средством, непосредственно связано со всеми другими уровнями языка и косвенно отражает изменения в них<sup>5</sup> (не говоря уж о важности просодии для пиитической практики XVIII в. — века поэзии) и кроме всего прочего является связующим звеном между устной и письменной формой литературного языка, а такое единство, как известно, — одна из существенных характеристик литературного национального языка.

Вернемся к теоретическим рекомендациям М. В. Ломоносова относительно словарного различения трех стилей: с точки зрения стилистического варианта обнаруживаем парадоксальную ситуа-

---

<sup>4</sup> Там же, стр. 54.

<sup>5</sup> Ср., например, очень частые в речи Тредиаковского гиперизмы типа тв. мн. ж. р. яркими звёзды, высокими горы, секущими ксы и под. по типу архаических форм мужского рода высокими дубы, секущими мечи. Это дублетные гиперизмы: дело не только в замене окончания, но и в изменении ударения. Исконные формы приведенных слов звёзда́ми, гора́ми, ко́сами, но в соответствии с общей закономерностью старое ударение слова невозможно при новой флексии, и мы получаем выравнивание не только в форме, но и в ударении.

цию. Выясняется, что теория трех стилей кодифицирует только два стиля. В самом деле:

I	Высокий стиль	II	Средний стиль	III	Низкий стиль
	Церковнославянизмы, понятные русским		Церковнославянизмы, понятные русским		
	Слова, общие для церковнославянского и русского языков		Слова, общие для церковнославянского и русского языков		
			Просторечие, диалек- тизмы		Просторечие, диалек- тизмы, разговорно-быто- вая лексика

т. е. с точки зрения функционального распределения:

I	II	III	-
+	+	-	
+	+	-	
-	+	+	

В средний стиль «по рассмотрению» могут войти и «высокие» церковнославянизмы и «низкие» просторечные слова — т. е. почти все пять категорий слов, выделенных Ломоносовым, хотя ядром этого стилевого яруса являются все-таки слова, общие для церковнославянского и всего русского языка в целом. Другими словами, средний стиль включает в себя все возможные стилистические варианты слов, противопоставляясь и высокому и низкому, которые находятся в состоянии дополнительного распределения: они могут быть противопоставлены среднему слогу только совместно. «Ломоносов понял, что соединение церковнославянских элементов с вулгарными русскими в литературном языке не может звучать приятно для человека с развитым вкусом, и потому устранил это соединение. Он воспользовался живым русским языком...»<sup>6</sup>

С функциональной точки зрения, в XVIII в. литературный язык имеет стилистически нейтральный слог (им является средний стиль) и стилистически окрашенный слог в качестве маркированного члена оппозиции (высокий слог + низкий слог).

Рассмотрим создавшуюся ситуацию с точки зрения поэтической практики.

На примере акцентных расхождений в языке поэтов XVIII в. можно отметить, что порицаниям подвергался не А. П. Сумароков с его подчас диким смешением традиционных, общерусских и диалектных ударений (такое смешение допускается средним стилем), а Тредиаковский — единственный автор середины века с закономерно выдержанным ударением, но ударением архаическим. Например, старое русское ударение степеней сравнения

<sup>6</sup> А. И. Соболевский. Ломоносов в истории русского языка. СПб., 1911, стр. 7.

у прилагательных ни у одного из современников Третьяковского не отражено так последовательно, как у него, ср. закономерное с точки зрения древнего распределения акцентуации превосходной степени:

а) у производных от баритонированных основ ударение на корне — *сла́бейше, мно́жайшем, си́льнейших, сла́внейших* и т. д.;

б) у производных от окситонированных основ ударение на корне — *до́брейший, бе́лейших, му́дрейшим, пе́рвейших, хра́брейших* и др.;

в) у производных от окситонированных основ с суффиксом *-ьн-* ударение на корне — *мо́щнейший, бе́днейше, кра́снейших* и др.;

г) у производных от подвижных основ ударение на суффиксе — *густе́йшего, просте́йшу, сладча́йший* и т. д.

У Ломоносова накоренное ударение сохраняется только у прилагательных первой группы (оно поддерживалось в то время ударением производящего имени), например, *сла́внейшим, си́льнейшим* и под., а уже у Сумарокова и далее у Хераскова все более распространялось обобщенное (новое) ударение на суффиксе.

С другой стороны, нет никаких указаний на взаимное недовольство ударением отдельных слов или форм у Ломоносова и Хераскова, хотя очень часто их акцентуации прямо противоположны: у первого — в основном северновеликорусские, у второго — южновеликорусские. Подобные расхождения воспринимались как вполне допустимые колебания в границах среднего стиля.

Напротив, известны упреки Сумарокова в адрес Ломоносова по поводу тех диалектных акцентуаций последнего, которые для большинства русских говоров в то время оказывались уже архаическими. Например, допустимое в древнерусском языке ударение *быстро́*, сохраненное архангельским говором, вызывает возражение со стороны Сумарокова как нерусское.<sup>7</sup> Это возражение со стороны среднего стиля, не приемлющего архаизма. Вместе с тем, с точки зрения «высокого» архаического (церковнославянского) и с точки зрения «низкого» просторечия (русского диалектного), такое ударение допустимо: крайности сходятся.

И на многих других примерах можно проследить ту же зависимость: почитателю среднего стиля в литературном языке Ломоносова не нравятся только те «простонародности», которые со стороны общерусской нормы воспринимаются как архаизм. Если в отдельных случаях такая связь (архаического и диалектного) неясна теперь, с течением времени она устанавливается более или менее определенно. Так, до недавнего времени чисто диалектным признавалось слово *грамотка* 'письмо' (за его употребление

---

<sup>7</sup> А. А. Волков. Ответ Ломоносова Сумарокову. Москвитянин, 1842, ч. I, № 1, стр. 148.

Сумароков также упрекал Ломоносова). Новгородские берестяные грамоты показали, что в указанном значении это слово употребляется очень давно, а сейчас сохранилось только диалектно.

Следовательно, в отличие от предыдущей эпохи, в XVIII в. актуальным было не противопоставление 'церковнославянское' — 'русское' а противопоставление 'живое русское (=общерусское)' — 'архаическое (в том числе и славянизмы разного рода)'. Особенность XVIII в. в развитии литературного языка заключается в том, что на место старого противопоставления «высокой славянизмы» и «простонародного речения» (нейтральным являлся первый тип языка) с образованием на национальной основе «общерусских» стилевых норм пришло новое, указанное выше противопоставление, в котором «общерусское» (т. е. кроме общерусского также церковнославянское и русское диалектное, понятное всем русским) создает нейтральный стиль.

При таком толковании постепенное преобразование стилевых типов подчиняется всем закономерностям изменения, присущим любой системе языка. Укажем основные.

Во-первых, при образовании новой функциональной оппозиции существенно важным становится четкое противопоставление двух стилевых типов, а все остальные переходят на положение вариантов одного из них (как правило, маркированного). До XVIII в. понятие стиля не применимо по отношению к русскому литературному языку именно потому, что противопоставленные друг другу два типа литературного языка не имели вариантов. Вариантность — это форма существования стиля. По своему происхождению стилистический вариант — это элемент определенной языковой системы, которая в результате образования нового типа противопоставления вынуждена совмещаться с другой, прежде самостоятельной в стилистическом отношении, системой (русские диалекты по отношению к церковнославянскому языку в середине XVI и в середине XVIII в.). Стилистический вариант (фонетического, лексического, синтаксического и другого типа) всегда входит в систему, которая в данный период нерелевантна. При возникновении новой оппозиции она может стать членом противопоставления или перейти в другой стилевой ряд. Так, «общерусские» элементы языка до XVIII в. были вариантом маркированного члена противопоставления («простонародное речение»), а в XVIII в. стали немаркированным членом нового противопоставления.

Во-вторых, утрата противопоставления выражается в обобщении немаркированного (в данном случае — стилистически нейтрального) члена возможной в прошлом оппозиции. В конце XVIII в. продуктивным оказался средний стиль, на основе которого и создается в XIX в. современный русский литературный язык. Поскольку в XVIII в. соотношение «стихий» таково, что порицается все «архаическое», в том числе и диалектные арха-



измы, нейтрализация противопоставления 'общерусское' — 'архаическое' не затронула тех элементов диалектной системы, которые совпадали с «общерусскими» по признаку «современности».

Следует согласиться с В. В. Виноградовым, что во всех случаях функциональные изменения стилевых рядов определяются внелингвистическими факторами, поскольку понятие литературного языка имеет и социальную характеристику.

Как кажется, приведенная схема развития литературной нормы позволяет более точно и однообразно квалифицировать стилистические варианты разного рода на разных этапах развития литературного языка.

**Н. И. Толстой**

## **ИЗ ПОЭТИКИ РУССКИХ И СЕРБОХОРВАТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН**

**(Приглагольный творительный тавтологический)**

Еще фундатор сравнительной грамматики славянских языков, неутомимый Франц Миклошич, исследуя поэтические средства славянских народных песен, отметил случаи «связи этимологически родственных слов», в результате которой «глаголы соединяются с родственными им этимологически существительными в винительном или творительном падежах, существительные с родственными этимологически прилагательными»,<sup>1</sup> связи, характерной не только для славянских, но и для многих индоевропейских языков.<sup>2</sup>

Предлагая вниманию филологов довольно обильную коллекцию примеров, Ф. Миклошич наметил и принципы их классификации, принятые в основном и другими исследователями. Так называемый «творительный усиления» он делил на две группы: первую, когда то же самое слово повторяется в творительном падеже (типа *черным черно*), и вторую, когда в творительном падеже употребляется существительное, этимологически близкое управляемому глаголу (типа *стоюм стоим, слыхом не слышал* и т. п.).<sup>3</sup> А. П. Евгеньева в своих обстоятельных «Очерках...»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> См.: Ф. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. М., 1895, стр. 14. Отд. оттиск из: Древности. Труды Славянской комиссии имп. Археологического общества, вып. 1. М., 1895; F. Miklosich. Vergleichende Syntax der slavischen Sprachen. Wien, 1883, SS. 713—716.

<sup>2</sup> См.: В. В. Иванов. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках. В сб.: Этимология, 1967. М., 1969.

<sup>3</sup> См.: F. Miklosich. Vergleichende Syntax..., SS. 714—716.

<sup>4</sup> См.: А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.—Л., 1963.

пошла по пути дальнейшего разграничения функций приглагольного творительного тавтологического. Она выделила в нем «творительный орудия (в широком смысле)» и «творительный способа действия».<sup>5</sup> К первому оказались отнесенными такие примеры, как *метлой мести, стрелой застрелить, покрыть покровчиком, мылом умыться, белилом набелиться, закатить катом, защитить щитом, покосить косой, стрельнуть стрелой, путать путями, затворить затворами* и т. п., ко второму — *взглянуть взглядом, шутить шуткою, судить судом, засвистать свистом, креститься крестом, похваляться похвальбою, награждать наградой, игрывать игрою, ударять ударами, забавляться забавами, клаясь клядьбами, биться боем, золотом золотить, щениться щенками* и т. п. При этом А. П. Евгеньева справедливо отмечает, что в тавтологических сочетаниях приведенного типа можно видеть различные этапы в развитии их синтаксической функции, вернее, в ее переосмыслении, которое заключается в переходе из категории собственно грамматической в категорию стилистическую — усиления значения. Для многих конструкций при их возникновении нормальным синтаксическим путем стилистическая функция «усиления» первоначально отсутствовала.<sup>6</sup> С подобным объяснением истории интересующей нас конструкции, особенно применительно к ряду примеров из русской устной поэзии, следует согласиться. Действительно, в отношении сочетаний *метлой мести, стрелой застрелить, щенками щениться* и т. п. «тот принцип, который считается исходным для определения семантики как винительного, так и творительного тавтологического (принцип усиления, — Н. Т.), т. е. «повторение», был принципом вторичным, последующим, принципом переосмысления старых синтаксических отношений, поэтому он захватил только ту часть падежных отношений к сказуемому, которая уже не отвечала новым складывающимся отношениям (часть однокоренных сочетаний нами по-прежнему не ощущается как повторение данного в сказуемом).<sup>7</sup> Но это можно признать лишь для определенного числа случаев. Прежде всего для примеров, в равной мере употребительных и в обычной разговорной (resp. письменной), и в народнопоэтической (фольклорной) речи (типа *метлой мести*). Однако есть конструкции, свойственные только народнопоэтиче-

<sup>5</sup> Еще более детальную классификацию творительного тавтологического приглагольного на основе структурно-синтагматического критерия предложила Т. С. Тихомирова, выделившая в современных славянских языках два подтипа: 1) творительный тавтологический от имен однокоренных с глаголом, употребляющийся всегда без определения (например, *валом валить*) и 2) тот же творительный, выступающий с определением (например, *смеяться горьким смехом*). См.: Т. С. Тихомирова. О творительном тавтологическом в русском языке. В сб.: Славянская филология, вып. V, М., 1963. Там же см. литературу вопроса.

<sup>6</sup> См.: А. П. Евгеньева. Очерки..., стр. 177—178.

<sup>7</sup> Там же, стр. 178.

ской речи (или проникшие из нее в литературную), для которых первичность стилистической функции усиления значения, выраженного глаголом, трудно отрицать. К ним в русском языке относятся в первую очередь конструкции, носящие характер сращений, или строго ограниченных лексически сочетаний, в которых творительный усиления создан от существительных, неизвестных и неупотребляемых вне данной конструкции. Часть таких конструкций может встречаться в диалектной речи, но большинство из них присуще только языку народной поэзии.

Таковы, например, *слыхом не слыхать, водком водить, пльвом пльть, стоём стать, рыдом рыдать*, где существительные *слых, водок, пльв, стой, рыд* явно образованы от соответствующих глаголов и не употребительны вне определенной конструкции.<sup>8</sup>

Творительный тавтологический усиления (без определения) зафиксирован не только в русском, украинском, белорусском, сербскохорватском и старославянском *радѣгнѣ радѣиетѣ* Супрасльск. рук. 320<sub>14</sub> *гъмръгъгъ оумаретѣ* Мар. ев. 51<sub>17</sub>),<sup>9</sup> но и в чешских говорах. Можно предположить в прошлом его более широкое распространение (ср. наречные реликты в македонском), но нельзя не увидеть его связи с языком эпоса, языком народной поэзии, что сказывается и в том, что он лучше сохраняется в диалектах (влияние языка фольклора) и в разговорной речи (влияние диалектов). Притом, как уже отмечалось, в фольклоре он распространен гораздо шире, чем в диалектах и разговорной речи (в последней сохранилось лишь несколько ограниченных лексических сочетаний).

Сравнение русских и украинских народно-поэтических конструкций с сербскими и хорватскими позволяет выявить их специфическое различие, несмотря на очень значительное число общих черт. Общими оказываются довольно строгий порядок слов, при котором существительное — на первом месте, глагол следом на втором (особенно в русском языке), употребление конструкций глаголов, выражающих движение, активное действие, физическое проявление чувств и способностей, как непереходных (*стоять, пльть*), так и переходных (*слыхать, водить*) и даже возвратных (*колотиться*). Ср. сербскохорватск. *бегом бежати, бигом убинути, трком трчати, теком тећи, газом прегазити, шетом се шетати, шетом обшетати, ником поникнути, виком викати, муком замукнути, ценом уценити, чудом зачудити, мамом се помамити*,

<sup>8</sup> Нельзя исключать для некоторых случаев наличия архаического словообразовательного типа (например, *спехом спешить, шумком шуметь*, ср. не к *спеху, нѣспех, под шумок* и т. п.) и обычной вне словообразовательной модели и употребительности существительного вне конструкции для большинства случаев (*торгом торговать*, ср. *торг* и т. д.).

<sup>9</sup> Творительный падеж в славянских языках. Под ред. С. Б. Бернштейна. М., 1958, стр. 121.

муком намучити, листом пролиставати, листом листати, жельом пожелити, срамом посрамити, мрамором се мраморити, каменом окаменити.<sup>10</sup> Различие, видимо, можно усмотреть в том, что в русском языке в случаях, когда нет соответствующего однокоренного существительного или таковое не совсем подходит под установившуюся модель конструкции (например. шумком шумит, силом обсилит и т. п.), глагол дает производящую основу, а существительное образуется от глагола: слыхом слышать, водком водить, стоём стать, пльвом плыть, рыдом рыдать, носком нести (несть), поедом есть, колотком колотиться, и при этом, как отмечалось выше, вне этой конструкции оно не употребляется и, как правило, не имеет атрибута, а в сербском языке, наоборот, в случае, когда нет соответствующего глагола, он образуется от существительного и тоже не может быть применим вне конструкции с творительным усилительным (существительное же тоже обычно выступает без атрибута).

Таков, например, случай с сочетанием *срцем срдисати*, известным, как свидетельствует Загребский академический словарь, только в тексте герцеговинской народной песни из собрания Вука Караджича.<sup>11</sup>

*Ако сам га оком погледала,  
Нијесам га срцем срдисала,  
Срдисала ни бегенисала.*

‘Хотя я на него взглядом взглянула,  
Я его сердцем не полюбила,  
Не полюбила, не отнеслась с симпатией’.

Это положение подтверждает и недавно записанный в Врбовце текст хорватской кайкавской народной песни «Šibum šibovala», которую ввиду ее исключительности я привожу полностью, снабжая построчным переводом:

Šibum šibovala	хлыстом хлыстала
kamen kamovala,	камень каменовала
trnom trnovala,	терном терновала
bićum bićovala,	бичем бичевала
hižom hižovala,	хатой хатовала
klopom klopovala,	клещем клещевала
stenom stenovala,	стеной стеновала
knjigom knjigovala,	книгой книговала
grehom grehovala	грехом грешила
božom božovala	богом боговала
sinom sinovala	сыном сыновала
bratom bratovala	братом братовала

<sup>10</sup> Русские примеры взяты в основном из цитированного труда А. П. Евгеньевой, сербские и хорватские из цитированных трудов Ф. Миклошича и Загребского академического словаря: Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, Zagreb, 1880—1971. (Сокращенно RHSJ).

<sup>11</sup> В. С. Караџић. Српске народне пјесме из Херцеговине. У Бечу, 1866, стр. 112.

decom decovala	детьми детевала
ocom ocovala	отцом отцевала
mater matovala	матерью матевала
vujcem vujcevala	дядей (по матери) дядевала
kumom kumovala	кумом кумовала
listom listovala	листом листовала
svetom svetovala	советом советовала
Jezuš ježuvala	Исус исусовала
ludem ludevala	дурным дурила
nožom noževala	ножом ножевала
ženom ženovala	женой женовала
bratom bratovala	братом братовала

Собиратель Плохл, записавший приведенный текст, отметил: «Эту странную песню пело мне значительное число крестьян. Я каждого спрашивал: что значит эта песня? Но никто не смог мне сказать о ней ничего другого кроме того, что ее поют обычно при пастьбе».<sup>12</sup>

Из имеющихся в тексте 23 существительных все 23 известны также современному сербскохорватскому языку. Три из них *kamen*, *mater* и *Jezuš* употреблены в именительном падеже, очевидно, по причине версификации, так как форма творительного падежа *kamenom*, *materom* (или *materju*) и *Jezušom* требовала бы лишнего слога и нарушила шестисложный размер. Иное положение с глаголами. Лишь немногие из них известны в разговорном языке и диалектах: *šibovati* 'хлыстать', *bičovati* 'бичевать', *grehovati* 'грешить', *kumovati* 'быть кумом, исполнять ритуал кумовства', *svetovati* 'советовать' (см. RHSJ). Глагол *katovati* можно воспринять как приспособленную к нормам стиха усеченную форму глагола *kamenovati*, *listovati* — как расширенную форму от *listati* 'покрываться листом' (ср. *prolistavati* 'начать распускаться — о почках на деревьях'), а *ludevati* как измененную, может быть диалектную форму от *ludovati* 'дурить'. Что же касается остальных 15 глаголов, то они совершенно окказиональны, т. е. единственный раз и впервые употреблены в приведенном тексте. Как показывает их «перевод» на русский язык, большинство из них вообще недопустимо в славянских языках, как недопустимо, например, образование глагольных форм от многих терминов родства.

Примеры с творительным тавтологическим, возможным в других поэтических и непоэтических текстах, ограничиваются, таким образом, шестью случаями: *šibum šibovala*, *bičum bičovala*, *listom listovala*, *grehom grehovala*, *svetom svetovala*, *ludom ludovala*. Из них первые три с творительным орудия и три последних с творительным способом действия. И если распространенность первых трех в обычном или поэтическом языке известна (с поправкой

<sup>12</sup> См.: V. Žganec. Hrvatske narodne pjesme kajkavske. Zagreb, 1950, стр. 272; Narodne drame, poslovice i zagonetke, izd. Matice Hrvatske. Zagreb, 1963, стр. 331 и 349.

на форму *listom listala*), то употребительность трех последующих несколько проблематична. Что же касается творительного от *kum* — *kutom* и от других терминов родства, то эта форма возможна лишь при творительном социативном или совокупности, творительном в страдательных конструкциях и т. п., но никак не при творительном орудийном или способа действия. Это же ограничение относится к существительным *hiža, klop, stena, knjiga, bog*.

Таким образом, перед нами песня-пародия (которая, видимо, уже и не воспринималась как таковая) на отдельные места из сербскохорватских народных песен — на строфы с творительным усиления типа

Горица листом листала<sup>13</sup>  
'Лесок листом одевался'

или

Горица листом пролистава<sup>14</sup>  
'Лесок листом одевается'  
и т. п.

Пародийность этой пастушеской песни не только в том, что в ней применяется и из строфы в строфу повторяется исключительно один грамматико-стилистический прием — употребление творительного усиления, но и в том, что он используется и в тех случаях, где по лексическим и деривационно-грамматическим свойствам того или иного существительного он совершенно невозможен. Все это говорит об устойчивости и характерности оборота приглагольного творительного усиления для сербскохорватской народной поэзии и тесной связанности, а иногда и полной зависимости глагола (иногда и его формы) от существительного в рассматриваемой конструкции.

Прежние собиратели, обращавшие внимание больше всего на эпические и лирические жанры сербскохорватского песенного фольклора, оставляли в стороне подобные «несовершенные» и «искаженные», «пародийные» образцы народной поэзии. Но именно они дают многое для понимания поэтической структуры фольклора, его стилистических средств и форм — для *грамматики поэтики* и в описательном, и в сравнительном плане.

Рассматривая близкие к интересующим нас обороты, незабвенный Виктор Владимирович писал: «разные конструкции с плеонастическим или тавтологическим повторением основ имен существительных и прилагательных (вроде творительного усиления), как уже было отмечено А. А. Потемней, обычно ведут к образованию наречий. В них реальное значение слова поглощается функцией эмоционального усиления».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Вук Ст. Караџић. Српске народне пјесме. кн. 1. У Бечу, 1841. стр. 212.

<sup>14</sup> Вјенац уздарја народнога о Андрији и Качић-Миошићу на столјетни дан преминутја. У Задру, 1861, стр. 136.

<sup>15</sup> В. В. Виноградов. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1947, стр. 382—383.

Именно эта функция сделала рассмотренный выше оборот, равно как и родственные ему (винительный тавтологический, однокоренные подлежащее и сказуемое, тавтологический эпитет и т. п.) важным формальным поэтическим средством славянского фольклора.

П. А. Дмитриев

### ДИСТРИБУЦИЯ СРЕДСТВ ОТНОСИТЕЛЬНОГО ПОДЧИНЕНИЯ ПРИСУБСТАНТИВНЫХ ПРИДАТОЧНЫХ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ СТИЛЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ

Еще в 1938 г. академик В. В. Виноградов указывал на различия стилей современного русского языка по частоте употребления разных слов и грамматических категорий. «По-видимому, — писал он, — в разных стилях книжной и разговорной речи, а также стилях и жанрах художественной литературы частота употребления разных типов слов различна. Точные изыскания в этой области помогли бы установить структурно-грамматические, а отчасти и семантические различия между стилями. Но, к сожалению, пока еще этот вопрос находится лишь в подготовительной стадии обследования материала».<sup>1</sup>

Последующие исследования подтвердили правильность этого положения. Они показали, что стили языка отличаются друг от друга не только (и не столько) использованием характерных для того или иного стиля специфических языковых единиц и их категорий, сколько «существенными расхождениями вероятностей одних и тех же элементов языка».<sup>2</sup>

Различная частотность в зависимости от стиля характеризуется не только полнозначные слова, но и слова служебные, выступающие в качестве средства связи между предложениями. При определении различий между стилями одним из дифференцирующих признаков (разумеется, его нельзя считать ни основным, ни главным) иногда могут служить устойчивые различия соотношения употребительности используемых в них тех или иных средств связи предложений.

Наблюдения над синтаксисом славянских языков показывают, например, что от стилей языка в значительной степени зависит дистрибуция средств относительного подчинения присубстантивных придаточных. В этом отношении достаточно резко проти-

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Современный русский язык. Вып. 1. Введение в грамматическое учение о слове. М., 1938, стр. 155.

<sup>2</sup> Б. Н. Головин. О стилях языка и их изучении. Русский язык в школе, 1968, № 4, стр. 12.

вопоставляется функционирование изменяемых и неизменяемых относительных местоимений в научном и деловом языке и в языке художественной литературы. Так, например, в современном русском литературном языке стилистически нейтральное относительное местоимение «который» используется для присоединения присубстантивных относительных придаточных во всех стилях, однако преимущественной сферой его функционирования является стиль научной речи. Употребление относительного «что» в этой функции более характерно для народного и поэтического языка.<sup>3</sup> Использование присубстантивных придаточных, вводимых местоимением «что», нехарактерно для научного языка, но такие конструкции встречаются в языке художественной литературы,<sup>4</sup> где они употребляются преимущественно в диалогической речи, «а в повествовательной речи часто выступают как излюбленные построения у отдельных авторов, склонных к стилизации под народную речь».<sup>5</sup>

Такое разграничение обуславливается, по-видимому, различными, но взаимосвязанными между собой причинами. Неизменяемые средства относительного подчинения, как известно, вообще более свойственны разговорной речи, в то время как изменяемые с давних пор противопоставляются им в значительной степени как особенность, в большей степени характерная для книжного языка. Уменьшение употребительности неизменяемых средств выражения относительного подчинения присубстантивных придаточных обуславливается прежде всего особыми структурными особенностями письменной формы литературного языка, который отдает предпочтение флективным средствам выражения относительного подчинения и по мере своего развития в определенной степени отходит от норм народно-разговорной речи, что является «одной из наиболее общих тенденций развития сложноподчиненных предложений в славянских языках».<sup>6</sup> Однако реализация этой общей тенденции в различных стилях происходит неравномерно, что в свою очередь определяется особенностями их, связанными с функциями языка в зависимости от необходимости обслуживать ту или иную область деятельности человеческого общества. Научный и деловой язык, в котором основное внимание обращается на логическую сторону излагаемого и необходимо особенно точное выражение связей между

<sup>3</sup> А. Н. Гвоздев. Очерки по стилистике русского языка. М., 1955, стр. 412; А. Б. Шапиро. Очерки по синтаксису русских народных говоров. М., 1953, стр. 111—112.

<sup>4</sup> М. А. Мкртычева. Определительные предложения в современном русском литературном языке. Канд. дисс. Л., 1953, стр. 73.

<sup>5</sup> Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX в. Изменения в строе сложноподчиненного предложения, М., 1964, стр. 33.

<sup>6</sup> О. С. Мельничук. Основні лінії розвитку складнопідрядних речень у слов'янських мовах. Київ, 1963, стр. 59.



компонентами предложения, исключаящее возможность ошибочных, двусмысленных толкований, наиболее последовательно использует изменяемые средства связи присубстантивных придаточных с главными, дающие возможность точно, не только семантически, но и формально, выразить, какой антецедент поясняется придаточным. Художественно-поэтический стиль главное внимание обращает на то, чтобы отобразить действительность в художественных образах, чаще использует элементы разговорные для достижения живости и естественности речи, для большего эмоционального воздействия. Этот стиль и в области синтаксиса в меньшей степени отходит от норм народно-разговорной речи, здесь чаще используются неизменяемые средства относительного подчинения присубстантивных придаточных.

Такая дистрибуция изменяемых и неизменяемых средств относительного подчинения наблюдается и в других славянских языках, хотя конкретное соотношение изменяемых и неизменяемых средств в разных языках варьирует (в одних языках относительное «что» почти не употребляется, в других — употребляется более широко), но преимущественное закрепление их за определенными стилями очевидно.

Так, в современном чешском языке в научном и деловом стилях присубстантивные придаточные присоединяются только с помощью изменяемых относительных местоимений *který* и *jenž* (при примерном соотношении их как 2 : 1).<sup>7</sup> Присубстантивные придаточные, вводимые посредством неизменяемого *co*, как особенность народно-разговорной речи, используются в художественно-поэтическом стиле, но и там малоупотребительны.<sup>8</sup>

В современном польском языке присубстантивные придаточные могут вводиться изменяемым относительным местоимением *który* и неизменяемым *co*. *Co* в этой функции используется шире, чем, например, в русском и чешском языках. Грамматических различий между предложениями с *który* и *co* нет, но сфера их преимущественного употребления различна: относительное *co* является принадлежностью обыденного языка и языка поэтического (в художественной прозе оно используется для придания речи разговорного характера); *który* — особенность главным образом языка научного и делового.<sup>9</sup>

В белорусском языке присубстантивные придаточные, присоединяемые к главным неизменяемым относительным местоимениям

---

<sup>7</sup> См., например: Eva Macháčková. *Zajmena který a jenž v elektro-technickém textu. Naše řeč.* 1968, № 3, стр. 143.

<sup>8</sup> F. Travníček. *Mluvnice spisovné češtiny. II.* Praha, 1951, стр. 1166.

<sup>9</sup> St. Urbańczyk. *Zdania rozpozynane wyrazem co w języku polskim.* Kraków, 1939, стр. 61—62; Я. В. Мацюсович. Основные особенности сложноподчиненного предложения современного польского литературного языка. Уч. зап. ЛГУ, № 156, сер. филол. наук, вып. 15, Л., 1952, стр. 195

што наряду с предложениями, присоединяемыми изменяемым *які*, употребляются не только в разговорной речи, в художественной литературе, но и в научном и деловом языке. Однако в научных произведениях употребление относительного *што* (по сравнению с *які*) является более ограниченным, чем в произведениях других стилей.<sup>10</sup>

Грамматики и учебные пособия украинского языка обычно свидетельствуют о равномерном употреблении присубстантивных придаточных, присоединяемых относительными *який* и *що*. Однако более глубокие специальные исследования говорят о том, что использование одного или другого из этих союзных слов обуславливается стилистическими особенностями текста.<sup>11</sup> Есть все основания полагать, что и в украинском языке изменяемое относительное местоимение *який*, ввиду его явных преимуществ при выражении связи с поясняемым словом, расширяет сферу своего употребления.<sup>12</sup> Причем, как и в русском литературном языке, расширение сферы употребления изменяемого относительного местоимения происходит путем активизации его функционирования прежде всего в научном языке за счет ограничения в произведениях этого стиля употребительности присубстантивных придаточных с неизменяемым *що*. Об этом, например, убедительно свидетельствует вывод, к которому пришел И. К. Білодід: подчеркивая синонимичность и равноправие конструкций с *який* и *що*, он, однако, констатирует, что конструкции с *який* используются чаще в таких текстах, которые требуют большей логической строгости в построении предложений, так как *який* соединяет в себе кроме союзного элемента еще и элемент грамматического согласования, что усиливает его позиции по сравнению с *що*.<sup>13</sup>

Количественная характеристика употребляемости присубстантивных придаточных с относительными местоимениями *який* и *що* в конкретных произведениях подтверждает этот вывод. «Точно так же как современная проза (как драматургия, так и поэзия), — пишет О. А. Скоропада, — не может обойтись без *який* (при параллельном *що*), это еще в большей мере касается жанра научных произведений, публицистики и делового языка, где употребление этого союзного слова доходит до 75% и не

<sup>10</sup> Э. І. Барысаглебская. Складана залежні сказы с даданымі азначальнымі у сучаснай беларускай мове. В сб.: Вопросы лексикологии и грамматики. Минск, 1961, стр. 137.

<sup>11</sup> О. А. Скоропада. До історії розвитку підрядних сполучників в означальних реченнях. Питання українського мовознавства. Книга 2. Львів, 1957, стр. 109.

<sup>12</sup> Ф. П. Медведев. Синонімічні сполучники підрядності в сучасній українській мові. Уч. зап. ХДУ. Труды філологічного факультету, т. 2, вып. X, 1952, стр. 25.

<sup>13</sup> І. К. Білодід. Питання розвитку мови української радянської художньої прози. Київ, 1955, стр. 273.

опускается ниже 58% при обратнопропорциональном уменьшении употребляемости *што* — до 35—15%». <sup>14</sup>

В современном болгарском языке присубстантивные придаточные с *што* используются также главным образом в языке художественной литературы, причем и здесь по частотности значительно уступают предложениям с *който*. В научном языке используется в основном изменяемое относительное *който*, распространение которого в болгарском языке исследователи связывают в определенной степени с влиянием русского и других языков. <sup>15</sup>

Границы употребления придаточных с *који* и *што* в современном сербохорватском языке в последнее время подвергаются активному обсуждению в специальной литературе. Высказываются мнения, что присубстантивные придаточные с *што* редко поясняют существительные, обозначающие абстрактные понятия, являются менее экспрессивными по сравнению с предложениями, вводимыми *који*, о неэквивалентности их по значению и т. п. <sup>16</sup> Между тем основное различие между этими предложениями и в сербохорватском языке состоит в различии сфер их преимущественного использования. В произведениях художественно-поэтического стиля, например, соотношение присубстантивных придаточных с *који* и *што* на каждые 100 сложных предложений с присубстантивно-относительными придаточными в среднем составляет: Вук Караджич 70—6.4%, А. Шеноа 81—8.3%, Св. Ранкович 83.3—6%, С. Сремац 79.3—10.3%, Б. Станкович 73.7—11.7%, М. Крлежа 79.3—9%, Г. Крклец 76.7—8.7%, Й. Попович 80—10.3%, В. Десница 82—7%, М. Ножинич 82.7—11.3%, В. Назор 62—27.6%, Р. Маринкович 72.3—16.3%, П. Шегедин 76.7—15.7% и т. д. Разумеется, у некоторых писателей соотношение может быть и иное (И. Андрич 83.3—3.3%, А. Стипчевич 90—3.7%), но в целом в языке художественной литературы употребляемость присубстантивных придаточных с *што* у большинства писателей относительно высокая.

Совершенно иное соотношение предложений с *који* и *што* в произведениях научного и делового стиля: употребляемость предложений с неизменяемым *што* резко сокращается. Например, у Л. Йонке (статьи по лингвистике) соотношение присубстантивных предложений с *који* и *што* составляет 95.3—1%, у А. Бе-

<sup>14</sup> О. А. Скоропада. До історії розвитку підрядних сполучників в означальних реченнях, стр. 109.

<sup>15</sup> К. Попов. Съвременен български език. Синтаксис. София, 1962, стр. 268; В. Попова. Една нова употреба на местоимението който. Български език, книга 4—5, 1963, стр. 362.

<sup>16</sup> И. Грицкат. Релативно који и што. Наш језик. Нова серија. Књига XVI, стр. 32—48; А. Gallis. The Syntax of Relative Clauses in Serbo—Croatian. Oslo, 1956, p. 171; М. Pavlović. Fonction et Valeur sémantique des relatifs što et koji in serbocroate. Revue des études Slaves, 40, 1964, pp. 167—170.

лица (статьи по лингвистике) 96—0%, у Й. Поповича (статьи по литературоведению) 92.7—2%, И. Секулич (статьи по литературоведению) 89.6—0.7%, Д. Живкович (книга по теории литературы) 93.7—0%.

Таким образом, для утверждений о том, что в сербохорватском языке присубстантивные придаточные с неизменяемым *што* вообще не свойственны научному стилю, нет оснований;<sup>17</sup> употребление их в этом стиле возможно, но, очевидно, что, как и в других славянских языках, сферой преимущественного употребления сербохорватских присубстантивных придаточных, вводимых неизменяемым *што*, являются произведения художественно-поэтического стиля.

В. Н. Айдарова

## ФОНЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СТИЛИСТИКИ

(Транскрипция как одно из средств стилистики)

А. И. Куприна)

Следуя лучшим традициям русской классической литературы, в своей многовековой практике опирающейся на богатейшие возможности художественной речи, А. И. Куприн, как и другие писатели-реалисты, изображал «национальные характеры со свойственной им манерой выражения»,<sup>1</sup> для чего при «соответствующей художественной мотивированности»<sup>2</sup> использовал разнообразнейшие стилистические средства, к числу которых относится и такой ресурс стилистики, как точная фонетическая запись произношения — транскрипция. Внимание А. И. Куприна к этому приему стилистики объясняется и намеренным стремлением разнообразить речевые портреты, ибо Куприн, безусловно, учитывал замечание А. П. Чехова о некоторой бедности стилистических приемов, использованных им при лепке характеров в рассказе «На покое».<sup>3</sup>

С лингвистической точки зрения интерес представляют переданные в частичной или полной транскрипции отдельные слова и реплики, оттеняющие ведущие черты в индивидуализации образа или в характеристике представителей определенной среды. Так, в речь подполковника Леха («Поединок») автор систематически вводит слово-сорняк *гето*, этимологически восходящее, как счи-

<sup>17</sup> Ср.: М. Стевановић. Савремени српскохрватски језик. II. Београд, 1969, стр. 824.

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Язык художественного произведения. ВЯ, № 5, 1954, стр. 12.

<sup>2</sup> В. Д. Левин. История русского литературного языка. М., 1964, стр. 9.

<sup>3</sup> А. П. Чехов. Письмо А. И. Куприну, ЦГАЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 168.

таст академик Ф. Ф. Фортунатов, к частице *h* (э) и указательному местоимению тот: Гето, что за безобразие! Гето, базар устроили; в речь дедушки («На покое») введено «любимое слово» — *абер*, видимо, из немецкого языка: ... *абер* глупости... ничего; *абер*... ты вот что, Тихон; в «Гамбринусе», в речи Сашки, несколько раз встречаем *айн*, *цвай*, *драй*: ... Майский парад — *айн*, *цвай*, *драй*...

В транскрибированной записи автором передаются индивидуальные внешние дефекты речи: повтор звуков, оттеняющий речь заикающегося человека, — в тексте повтор букв, написанных через черточку: «А нех-хай ему п-пусто будет, — сказал Слива. — Что ни день, то н-новую ю-юрунду при-придумают; ... т-т-трепать языками»; включение излишних шипящих вместо свистящих, говорящих о речи людей, старчески шепелявящих, и, наоборот, свистящих вместо шипящих, указывающих на детскую речь: «... а ну-ка, братец, шырай мне что-нибудь меланхолическое; ну, гошпода, ешьте, пейте, вешелитесь»; ... «Нехолосый» («Поединок»); «Адъке больсе полоз-и-ила, я не хоцу-у; ... не да-е-ос...» («Река жизни»); включение знаков, подчеркивающих картавость — нечеткость произношения *р* и *л*: «Стыдно дьюзей забывать, зьой, зьой, зьой» («Поединок»).

Своеобразное применение транскрипции наблюдается в отрывках текста, характеризующих речь нерусских персонажей. Здесь автор передает и акцент произношения отдельных слов и звуков, сохраняющих некоторую экзотическую специфику говорения, характерную для жителей различных территорий. Так, в речи представителей восточных национальностей отмечается произношение твердых согласных вместо мягких: «... куры, пожалуйста, куры; ... дару тебе...; кровь испортыш; дэвыцы» («Поединок»); в речи Антонио-итальянца («В цирке»), наоборот, передаются смягченные согласные вместо твердых: дюшенка, голюпшик, голюбушка. В речи итальянца, немца («В цирке») автор передает характерное произношение взрывного *k* вместо фрикативного *x*: карашо; кладнокровие; кудожник; произношение *s* вместо *ц*: консе-консов и др. В речи нерусских отмечаются и другие «неправильности»: отсутствие навыка в использовании беглости гласных, ошибки в употреблении категории рода, категории падежа, неумение конструировать предложение: ходил на конюшен; один `рюмок коньяк; я видел борьба; ходить на мировой судья; не имеет никакой чувство («В цирке»); какой-нибудь сладкий булка («Слон»); который лицо часовой («Поединок»).

Как экзотическая деталь через транскрипцию передается пуганица в использовании видовой категории глагола, в употреблении форм лица: черт побирай; я пойду и буду разбивать морда («В цирке»). Ср. и с речью нерусских в «Поединке»: не давай папиросов; я не знай.

Указываются автором отступления от орфоэпических норм в произношении отдельных слов: здрайст-здрайст («Гамбринус»); поджаласта («Поединок»).

Зачастую автором как бы вклиниваются в речь нерусских отдельные слова родного языка (написаны русскими или латинскими буквами), что вновь оттеняет трудности в организации предложений: я буду стегать его с моим Reitpeitsch («В цирке»); имеете получить с меня пятнадцать кербелей («Трус»).

Верный своим установкам быть понятным широкому читателю, Куприн, почти как правило, приводит к иноязычным словам графически воспроизведенные синонимические эквиваленты из русского языка:... вы будете иметь une victoire — одна победа; И хороший борец, ein guter Rämfer, должен иметь... сильный шея («В цирке»); — Ме, мон ами!.. Но... мой друг, — перевел он по-русски («Поединок»); Шма, Исроэль, Адонаи элегейну, Адонаи хот! — Слушай, Израиль, бог наш, бог сильный! («Трус»).

Только широко распространенные, ставшие привычными, иноязычные слова автор дает без перевода и комментариев: — Ah, mille pardons! — поклонился джентельмен («Обида»); Он дирижировал кадрилию на чистом французском языке: гра-ро, бо-лянсе, кавале, ром-да-да, шерше во дам, агош налево, агош направо, шен-да-да!.. «Мерррси во даа-ам!» («Мелюзга»).

Значительно чаще автором включаются в речь персонажей иноязычные слова в русифицированной форме: ... дойду до Фершала («Конокрады»); господин фершал («Мелюзга»); ... обретаесть и такой мехлюзии («В цирке»); ... много сделали хороших гешэфтов («Трус»); Запишите ... в моем гроссбухе («На покое»); ... из-под кашны-с. Для того и кашну носим-с («Обида»).

Наблюдается также воспроизведение слова в оформлении, подчеркивающим его народно-этимологическое звучание, что невольно оживляет его значение и обнаруживает стремление проникнуть в суть слова: ... портмонет же почти всегда лежит в брючных карманах; порцугар может быть в семи карманах («Обида»); Я думал, он мне гроши даст, а он мне — якись гумажки («Как я был актером»); Позвольте-ка, панычу, ваш чумардан («Серебряный волк»). В народно-этимологической форме передаются и собственные имена, переосмысление которых объясняется различными звуковыми ассоциациями: ... поручик фон Зоон — его солдаты звали Под Звон («Поединок»).

Обращая внимание на звуковую выразительность, автор, как правило, транскрибирует звукоподражательные слова, реалистически передающие мир звуков: ... сначала глухарь с опаской играет... — Чок! и замолчит... опять чок-чок!.. опять заиграет: чок-чок... чок-чок... чок-чок...; Уу-рлы, урлу-рлы, урлу-рлы, — стонет по всему лесу невидимый хор... («На глухарей»);

Та-та-та-та!.. — выбивает ногами Изумруд; Тра-та, тра-та — двойт поддужный; Трра-трра-трра! — слышится впереди галоп белого жеребца («Изумруд»). Такого же назначения следующие звукоподражательные слова: Взял он мою руку, положил на полудрабок — хрясь!; ... хрясь! хрясь!; Кровь так и хлестала из меня.. жжжи! («Конокрады»); или: тот как заиграл, я сейчас бах! — и есть («На глухарей»); Сашкина скрипка... — трах («Гамбринус»).

Со всеми деталями старается передать автор звуки, выражающие зов и различные эмоции: А-а-а-а! — пронесся крик («Трус»); О-э-э-э-эй; Го-го-го-го-о-о; Гоп-гоп — отозвался голос («Болото»). Ср.: Це-це-це... зачмокал он языком; Ффа-а-а, ожгло.

Практическое применение транскрипции дополняет и индивидуализирует фонетические особенности речи персонажей — носителей определенных территориальных диалектов, чаще южных или других, отдаленных от культурных центров, что ярче оттеняет и социальную характеристику лиц. Так, в речь персонажей — представителей народа автор вводит слова с заменой *в* начального через *у*: унутренний, уверх, уперед, усегда; нутренний (без *в*); *л* через *в*: вовшебник («Поединок»); указывает на произношение *м* вместо *н*, *х* вместо *ф*: Миколай Миколаич; Трохым; хургон...; вставку *в*: Левонтий; наращение *а*: агроматная; передает автор и произношение долгого *ш* твердого: пишшыя; *ц* мягкого — францюзы; стяжение и утрату *ј* — ружо; свово; произношение мягкого *т* в 3-м лице: ходить. В языке некоторых персонажей подчеркиваются черты чоканья: чепка, чепочка.

Передавая южнорусские диалектные особенности, автор значительное внимание уделяет и украинизмам, стараясь в их письменном оформлении передать произношение: к бису, дило, шукать, гукнуть, дуже, нема, нехай, альбо, хлопчик, що, чи... Широко использует и характерную для украинского языка звательную форму: Здорово, панычу; ... бывайте здоровенькие, панове злоди и другие.

Транскрибированная запись отражает отмирающие и давно исчезнувшие в речи произносительные нормы: ... приидете, последнее целование; приидете... яже уготовах вам почестей; в путь узкий ходшие прискорбный вси... («Поединок»). Проблема фонетических особенностей речи позволяет автору раскрыть и некоторые морфологические особенности разговорной речи, например употребление различных частиц: -от, -тка, -с и других: чего-с, мое почтение-с («Болото»); от-извольте («Поединок»); ... потычь мне еще мордой-то. Вот я тебя ужотко потычу («Изумруд»).

Передавая разговорный характер диалогов, автор транскрибирует и максимально короткие реплики, междометия бытовой

речи, состоящие из экспрессивных звуков — шумных согласных в слоговой функции: Гм... а впрочем...; Мм... мы придем; Хм! Тоже работа...; Мн-да-с! и др.

Транскрипция является и средством углубления отрицательных характеристик. Так, развенчивая показной «аристократизм» некоторых персонажей, автор именно в записи произношения передает неправильности, характерные для кокетничающих людей. С этой целью фиксируется грассирующее произношение Раисы Петерсон, искаженные слова Бобетинского и других: — Нет, ск'жи-ите, граф, отчего мне всегда так жарко? Ум'ляю вас — ск'жи-ите!; — Пойдите... Во-первых, без фэмиль-ярностей. Чтэ это тэкое — дорогой, тэкой-сякой е цетера? («Поединок»). Ср.: ... и кэ-эк я его, прохвоста, вружу в переносье... («Штабс-капитан Рыбников»).

Транскрипция позволяет автору передать повтор звуков, рассчитанный на чеканное произношение, характерное для командирского тона военных при строевых и других занятиях и отличающее манеру речи представителей определенной социальной среды. В этом случае автор прибегает не только к повторению буквы и слога с учетом особенностей музыкально высоких и музыкально низких звуков, но использует и графический прием — вводит знаки, показывающие раздельное, по слогам, произношение слов: К це-ре-мо-ни-аль-но-му маршу-у; Бобылев: Кого мы называем врагами у-ну-тренними («Поединок»); Околоточный: Ос-са-ди назад («Река жизни»); Полицейский: — Ник-как-ких!; ... я вам покажу-у-у («Гамбринус»). Оттеняя более патетичное и чеканное произношение, автор подчеркивает повторяемость дрожащего звука р: На крра-а-аул...; р-равняйсь («Поединок»); Р-р-разойдись («Река жизни»); Вер-рно! кричал на это штабс-капитан Рыбников и др.

Зачастую раздельным произношением и повтором звуков автор подчеркивает цель говорения — внушение собеседнику определенной мысли, реакцию на сказанное: ... шестьдесят пять в декабре стукнет. Шестьдесят пять... Цифра; Я штабс-капитан Рыбников. Рыб-ни-ков; Н-да-а. Немного, но жалостно. Ср. и презрение или иронически вежливое отношение в следующих примерах: Эх, уж вы-и... — махнул Тихон; Ак-тер! — язвил... Байдаров; Тьфу, нищ-ший, — прошипел он; Эх, ба-тень-ка, — с презрением сказал Слива; ср.: О, пожж-ж-жалуйста; ... талантище зам-мечательный.

В некоторых случаях авторское указание на раздельное произношение передает различные состояния персонажей: заплетающуюся речь обуреваемого страхом старика: — Ид...дут!.. — В-васи-иль, идут... Смерть наша ... Василь («Конокрады»); речь разгневанного человека: Э-заколу; Что-о? («Поединок») Я тебе сударь? Я т-тебе сударь?; речь пьяного посетителя: Саш-ш!.. с-страдательную... убла... — проситель икал, — убла-



а-твори. В этом случае знаком сверху (апострофом) отмечается пропуск букв: Мил'чек... А п'чему... («Гамбринус»).

Раздельное произношение фиксирует и особенности речи капризничающих детей: Прими-ите в и-гру-у; я, как с-собака («Река жизни») и др.

Об авторском внимании к фонетической записи произношения, подчеркивающим наличие определенного стилистического принципа, свидетельствуют не только окончательные тексты произведений А. И. Куприна с десятками и других специфических слов, транскрибированная запись которых служит реалистичности описания и увеличению художественной выразительности текста, но и черновики и отдельные прижизненные издания его произведений, отражающие продуманную кропотливую работу именно над фонетическим оформлением слов в наиболее важных участках текста, создающих речевые портреты. Так, в рукописи «Поединка», хранящейся в ЦГАЛИ, мы обнаружили около 100 поправок, указывающих на особенности звуковой оболочки слова, на фонетическую нагрузку отдельных его частей, имеющих для автора характерологическую значимость. В рукопись «Поединка» внесено при повторном чтении текста около 50 знаков, указывающих на раздельное произношение звуков и слогов; больше 30 букв повторяющихся, характеризующих речь заикающихся персонажей или оттеняющих отдельные их состояния — речь пьяных, манерничающих людей и других. Автор намеренно производил замены одних букв другими и подчеркивал особенности произношения в словах, диалектно значимых или передающих ритмику устного народного творчества, и др.

Продолжая работу над совершенствованием текста повести в первой журнальной публикации в горьковском сборнике «Знание», автор руководствовался теми же принципами — стремился к большей точности и выразительности — см. последовательные замены свистящих шипящими при воспроизведении речи генерала Фофанова, вставку новых черточек и апострофов в речь Р. Петерсон, пьяного Веткина, см. сокращение слишком пространных высказываний заикающегося Сливы и др.

В издании 1908 г. изменений почти не было, если не считать пропуск черточек в отдельных словах, видимо по вине типографии: позволите, другую вместо п-позволите, д-другую (в речи Сливы); пополуротна-а вместо по-по-лу-ротна и др.

В издании 1912 г. содержатся более существенные поправки, отразившие работу писателя<sup>4</sup> и над фонетическим оформлением слов-диалектизмов и других.

---

<sup>4</sup> См. письма А. И. Куприна В. В. Денисову и М. М. Фрейману о работе над этим изданием. ЛПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. 124, ед. хр. 2306, 2308.

Все это говорит о том, что использование транскрипции для стилистической манеры А. И. Куприна не было явлением эпизодическим. Для раскрытия сущности явлений и характера людей он широко использовал фонетико-орфоэпические особенности речи, ибо придавал большое значение не только «образу выражения, т. е. языку», но и «складу речи».<sup>5</sup>

И. А. Попов

### ОБЛАСТНАЯ ЛЕКСИКА И ЕЕ ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ В РОМАНЕ Ф. АБРАМОВА „БРАТЬЯ И СЕСТРЫ“

Ф. Абрамов написал ряд произведений о современной деревне, жизнь которой он хорошо знает. Говоря о событиях, описанных в первом его романе «Братья и сестры»,<sup>1</sup> автор замечает: «1942 год. Незабываемая страда. Она проходила на моих глазах».

Писатель не только хорошо знает жизнь, но и язык народа. Одной из особенностей языка романа «Братья и сестры» является широкое включение диалектизмов, что обусловлено уже самой темой произведения. Диалектизмы играют важную смысловую и стилистическую роль в правдивом, реалистическом изображении одной из далеких пинежских деревень Пекашина. Они не только способствуют созданию специфических, тонких нюансов произведения о деревне, но делают изображаемое живым, реально ощущаемым, переносящим читателя в тот мир, в котором живут и действуют герои романа.

Народная речь, представленная в романе россыпью ярких, выразительных диалектизмов, присутствует не только в устах действующих лиц, но и в авторской речи.<sup>2</sup> В ней нормированный литературный язык тонко переплетается с элементами народной речи, словами диалектными, которые способствуют созданию индивидуального авторского стиля.

Широк тематический диапазон встречающихся в авторской речи областных слов, так как они связаны с описанием разных сторон деревенской жизни. Введение их в текст — не самоцель, а стремление более точно выразить представление о тех или иных реалиях, для которых в русских говорах, в данном случае архангельских, имеются свои, местные, часто дифференцированные названия.

---

<sup>5</sup> А. Н. Островский о театре. Записки, речи и письма. 2-е изд. М.—Л., 1947, стр. 208.

<sup>1</sup> Ф. Абрамов. Братья и сестры. В кн.: Повести и рассказы. 1963, стр. 7. (В дальнейшем страницы указаны в тексте).

<sup>2</sup> Диалектизмы в речи действующих лиц могут быть предметом специального исследования. Здесь рассматриваются диалектизмы в авторской речи.

В произведение включен ряд диалектных названий угодий, рельефа: ляга, иссада, бережина, наволок, озерина, ручьевина, пожня. «Анне ли было не знать, что лягу<sup>3</sup> — низовинку у за- лесья — каждый год оставляли напоследок, — для опохмелки, как говорили, чтоб после Горбатого мыса не отбить навсегда охоту к косьбе» (125). «Тропинка от избы сразу же опускается к речонке, наглухо заросшей кустарником, затем, часто пересекая ее, петляет мысами да иссадами<sup>4</sup> — низкой заливной бережи- ной»<sup>5</sup> (144). «Горбатый мыс — самое распроклятое место на Си- нельге. Не пожня,<sup>6</sup> а сплошные горбыли да муравейники» (124). «На пекашинский наволок<sup>7</sup> он спустился в полдень» (25). «За озериной,<sup>8</sup> на пекашинской горе, недалеко от огромного де- рева с черными разлапистыми ветвями, стоял человек, опер- шись на палку» (39). «В ручьевине,<sup>9</sup> за елями, что-то треснуло, потом донесся отчетливый скрип... Телега» (203).

Болотная топь именуется диалектным словом рада: «Болотная дорога раскисает, как кисель. Лошадь постоянно проваливается в невидимые колодцы, всплывает на водянистых радах,<sup>10</sup> кото- рые разливаются в целые озера» (143).

Говоря о возвышенностях, автор приводит их диалектные на- звания: холмина, щелья. «И во всем этом необъятном разливе воды лишь кое-где на холминах<sup>11</sup> торчали островья с шапками прошлогоднего сена да выгибались, все в белой пене, верхушки ивняка» (35). «Там, внизу, за огородами, — голубые разливы лугов с чернеющими шапками зародов, за лугами серебристая

<sup>3</sup> Ср. ляга в архангельских говорах — «впадина, низменное место», Холмог. Арх., Грандильевский; «низкое болотистое место», Усть-Цилем. Арх., Ивашко; «топкое болото», Краснобор. Арх., Меркурьев—Картотека Словаря русских народных говоров (ЛО ИЯЗ). В дальнейшем — КСРНГ.

<sup>4</sup> Ср. иссада — «плохой сенокос, кочное (место), машиной нельзя косить», Пинсж. Арх., Матвеев, — КСРНГ.

<sup>5</sup> Бережина — «прибрежный луг, пожня», Кем., Кольск., Онеж. Арх. — Словарь русских народных говоров, вып. 2, М.—Л., 1966. В дальнейшем — СРНГ.

<sup>6</sup> Пожня — «покос, луг» [Словарь совр. русск. лит. яз., (в дальнейшем — ССРЛЯ), с пометой «обл.».]. Это значение оно имеет в архангельских и некоторых других говорах, — КСРНГ.

<sup>7</sup> Наволок — «заливной луг, низменный берег реки, мыс» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских говорах наволок — «прибрежный луг». В наволоке хороша трава, густа, крупна, там низко место (Усть-Цилем. Арх., Ивашко). По ручьям наволоков много (Верхне-Тоем.Арх.) — КСРНГ.

<sup>8</sup> Озерина — «покрытое водяными растениями болото» (Мезен. Арх., Подвысоцкий); «низкое место, где была вода» (Кадуйск. Волог.) — КСРНГ.

<sup>9</sup> Ручьевина — 1) «ручей»; 2) «топкая полоса над подземным ручьем» (ССРЛЯ с пометой «обл.»). «Место, где протекает ручей» (Вельск, Арх., Меркурьев) — КСРНГ.

<sup>10</sup> Рада — «болотный участок, поросший мелким сосновым лесом» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских говорах рада «низменное, мок- рое, болотистое место» (Подвысоцкий и др.) — КСРНГ.

<sup>11</sup> В говорах холмина — «холм, кочка» (Яросл., Копорский) — КСРНГ.

Пинега, а за рекой на том берегу, высоко-высоко на красной щелье<sup>12</sup> громоздятся белые развалины монастыря» (215).

Для обозначения поля, межи, участка, заросшего травой, места за гумнами автор использует областные слова навина, полевина, промежек, травник, загуменье. «В это время на глаза ей попался Лукашин, — он шел к кузнице со стороны навин»<sup>13</sup> (105). «Марфа Репичная с силой опрокинула плуг и, тяжело шлепая по мокрой, вязкой полевине, выбралась на промежек».<sup>14</sup> «В этом году погода стояла сухая, сенокосная. Местами даже — особенно по старым, годами не кошенным травникам — ехать было приятно» (143). «Но люди словно осатанели: на задворках, у загуменья,<sup>15</sup> всю ночь звенели, стучали лопаты» (87).

Диалектные слова служат для обозначения некоторых явлений природы, растений, представителей царства насекомых и птиц. Это и холодный северный ветер, задерживающий наступление недолгого северного лета, — сиверок,<sup>16</sup> и, как символ наступающей весны, появляющиеся дикие пчелы — медуницы.<sup>17</sup> Торжество лета, солнца связано с поющим в небе жаворонком, который в народе получил наименование божьего барашка. «Вокруг нее в траве лихорадочно ковали свое немудреное счастье кузнечики, жалобно звенели комары, загнанные в тень палящим солнцем, высоко в небе заливался жаворонок, которого в Пекашине называют божьим барашком, за кустарником громко переговаривались бабы» (126). Изменение в погоде передается диалектным глаголом молодить.<sup>18</sup>

Картины трудовой деревенской жизни оживают в диалектных наименованиях гребли (гребь),<sup>19</sup> скошенной травы (кошеница), отбрасываемого косой вала (покосище), укладок сена (зарод),<sup>20</sup> торчащих по лугам деревянных остовов стогов (островья).<sup>21</sup>

<sup>12</sup> Щелье — «гора, каменистая возвышенность» (Арх., Ивашко), «Крутая гора» (Карпог. Арх. Томилов) — КСРНГ.

<sup>13</sup> Навина — «распаханная полоса земли» (в лесу), Верхне-Тоем. Арх. — КСРНГ.

<sup>14</sup> В говорах промежек — «межа» (Тихв. Новг., Тр. МДК, II) — КСРНГ.

<sup>15</sup> Загуменье — «место, находящееся за гумном, за гумнами» (ССРЛЯ, с пометой обл.). Известно в архангельских говорах — КСРНГ.

<sup>16</sup> Сиверок — «холодный северный ветер» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). Известно в архангельских, вологодских, костромских говорах. — КСРНГ.

<sup>17</sup> Медуницы — «дикие пчелы» — в архангельских и некоторых других говорах. — КСРНГ.

<sup>18</sup> Ср. в говорах молодить — «склоняться к дождю». Молодит погода. (Охан. Перм., Миртов). — КСРНГ.

<sup>19</sup> Гребь — «сгребание, уборка скошенного сена» — в архангельских и некоторых других говорах (СРНГ, вып. VII, рукопись).

<sup>20</sup> Зарод — «продолговатый, четырехугольный стог сена» (ССРЛЯ, с пометой обл.). Употребляется во многих русских говорах, в том числе и архангельских. — КСРНГ.

<sup>21</sup> Островья — «жерди в вертикальном положении, служащие каркасом для стога сена». Арх. — КСРНГ.

Литературное слово ячмень заменено употребляемым на Пинеге словом жито.<sup>22</sup>

Местные названия встречаются в авторской речи при наименовании построек (хоромина,<sup>23</sup> кузня<sup>24</sup>), их частей (взвоз<sup>25</sup>, поветь,<sup>26</sup> заборка,<sup>27</sup> задоски,<sup>28</sup> околенки,<sup>29</sup> дымник<sup>30</sup>).

Разнообразные детали быта, иногда связанные со старой материальной культурой (очеп,<sup>31</sup> тусок,<sup>32</sup> вязка,<sup>33</sup> ременка,<sup>34</sup> вехоть,<sup>35</sup> варница<sup>36</sup>), строительные материалы (лесина,<sup>37</sup> жердина,<sup>38</sup> сушина<sup>39</sup>), транспортные средства (пошевни<sup>40</sup>), дорога (росстань<sup>41</sup>) передаются с помощью диалектной лексики.

<sup>22</sup> Это значение слова жито отмечается и во многих других русских говорах. — КСРНГ.

<sup>23</sup> Хоромина — «жилое строение, дом» (ССРЛЯ, с пометой «устар.» и «обл.»). В архангельских и многих других говорах — КСРНГ.

<sup>24</sup> Кузня — «кузница» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских и многих других говорах. — КСРНГ.

<sup>25</sup> Взвоз — «покатый бревенчатый настил». В архангельских и других русских говорах (СРНГ, вып. IV, М.—Л., 1969).

<sup>26</sup> Поветь — «помещение над скотным двором, где хранят сено, снопы и т. п.» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских и многих других говорах. — КСРНГ.

<sup>27</sup> Заборка — «перегородка». В архангельских и других говорах. — КСРНГ.

<sup>28</sup> Задоски — «дощатая перегородка, отделяющая кухню от комнаты, место за печкой, закуток» (Пинеж. Арх., Матвеев) — КСРНГ.

<sup>29</sup> Околенки — «окна» (Арх.). — КСРНГ.

<sup>30</sup> Дымник — «отверстие над выхода дыма в курной избе» (ССРЛЯ — с пометой «устар.» и «обл.»). В архангельских и других говорах. СРНГ, в. VIII, рукопись.

<sup>31</sup> Очеп — «прикрепленный к потолку деревянный шест, на котором висит и качается детская колыбель» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). Известно в архангельских и других говорах. — КСРНГ.

<sup>32</sup> Тусок — «берестяной короб» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских говорах тус — «цилиндрический сосуд из бересты с крышкой» (Кузмищев и др.). — КСРНГ.

<sup>33</sup> Вязка — «веревка, употребляемая для связывания чего-либо, а также для привязывания к стойлу лошадей и рогатого скота» (Арх., Подвысоцкий и др.). — КСРНГ.

<sup>34</sup> Ременка — «плеть, кнут из ремня» (Арх., Опыт и др.). — КСРНГ.

<sup>35</sup> Вехоть (муж. р.) — «мочалка, тряпка для различных хозяйственных надобностей (мытья посуды или полов, мытья в бане)». Арх. — СРНГ, вып. IV, 1968.

<sup>36</sup> Варница — «горизонтально укрепленная палка с крючком для варки пищи» (Пинеж. Арх.). — КСРНГ, вып. IV, 1968.

<sup>37</sup> Лесина — «бревно». В архангельских и некоторых других говорах. — КСРНГ.

<sup>38</sup> Жердина — «жердь». В архангельских и некоторых других говорах. — КСРНГ.

<sup>39</sup> Сушина — «сухое дерево» (Арх., Подвысоцкий). — КСРНГ.

<sup>40</sup> Пошевни — «широкие сани, розвальни» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских говорах — пошевни — «сани для выезда» (Пинеж. Арх., Матвеев). — КСРНГ.

<sup>41</sup> Росстань — «перекресток или разветвление дорог» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). В архангельских говорах также дорога. «Доехал до столба — три росстанции» (Онеж. Арх.). — КСРНГ.

Диалектная лексика служит средством характеристики человека (молодуха)<sup>42</sup>, деталей одежды (завязуха), действий (обрядить, лопатить, налопатить), признаков действия (пехом, в покатушку). «Остальные пахари — Трофим, Лобанов, Настя, Варвара и пожилая, в ушанке поверх суконной завязухи, Василиса не заставили себя ждать» (35). «Наскоро обрядив коня, Федор Капитонович провел гостью на кухню» (172). «Анфиса нагнулась, начала лопатить<sup>43</sup> косу» (182). «Анка, охая, поднялась, налопатила косу и поплелась к кошенице» (126). «Обливаясь потом, он хлещет лошаденку, пехом<sup>44</sup> пихает плуг» (61). «Охо-хо-хо-о-о! — опять в покатушку<sup>45</sup> покатались женки» (154).

Особенности местного быта передаются и другими, разнообразными в тематическом отношении областными словами: беремья,<sup>46</sup> догляд,<sup>47</sup> залом<sup>48</sup> и некоторыми другими.

Таким образом, диалектная лексика широко вводится в авторскую речь романа в соответствии с его тематикой, идейно-художественными и стилистическими особенностями. Включение таких диалектизмов мотивировано, с одной стороны, стремлением передать особенности местных условий (природы, рельефа, реального быта и т. п.), для которых в говорах имеются свои названия, с другой, — создать с их помощью местный колорит. Такой цели служат прежде всего лексические диалектизмы, обозначающие различные реалии. Не случайно диалектные формы слов представлены единичными примерами: листьё, детва. «А березки вокруг так и ластились, так и играли листьём на солнцепеке» (216). «Внизу, на песке, рассыпалась босоногая детва» (10).

Писатель пользуется различными приемами введения диалектной лексики в авторскую речь. Некоторые диалектные слова сопровождаются широкими комментариями, представляющими большой этнографический и диалектологический интерес. Таковы, например, пояснения к словам навина, взвоз, русь.

Особенно подробно раскрывается значение слова навина, с которым связано представление о трудной борьбе человека со скудной северной природой. Попутно автор приводит и ряд местных топонимических названий, подчеркивающих тяжелые условия разработки земли: «Целые поколения пекашинцев, ни зимой, ни ле-

<sup>42</sup> Молодуха — «молодица» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). Известно во многих русских говорах. — КСРНГ.

<sup>43</sup> Лопатить — «точить косу лопаткой». В архангельских и других русских говорах. — КСРНГ.

<sup>44</sup> Пехом пихать — «толкать, пихать с силой» (Пинеж. Арх.). — КСРНГ.

<sup>45</sup> В покатушку — «до самозабвения, до изнеможения. Смех в покатушку» (Холм. Арх. Грандильевский). — КСРНГ.

<sup>46</sup> Беремья — «охапка, вязанка». В архангельских и других говорах (СРНГ, вып. 14, 1968).

<sup>47</sup> Догляд — «наблюдение, присмотр» (ССРЛЯ, с пометой «обл.»). Отмечено во многих говорах. — КСРНГ.

<sup>48</sup> Залом — «куча бревен, нансенная рекой на мель» (Пинеж. Арх., Матвеев). — КСРНГ.

том не расставаясь с топором, вырубали, выжигали леса, делали расчистки, заводили скудные, песчаные да каменные, пашни. И хоть эти пашни давно уже считаются освоенными, а их и ныне называют навинами. Таких навин, разделенных перелесками и ручьями, в Пекашине великое множество. И каждая из них сохраняет свое изначальное название. То по имени хозяина — Оськина навина, то по фамилии целого рода, или печища по-местному, некогда трудившегося сообща, — Иняхинские навины, то в память о прежнем властелине здешних мест — Медвежья зыбка. Но чаще всего за этими названиями встают горечь и обида работяги, обманувшегося в своих надеждах. Калининская пустошь, Оленькина гарь, Евдохин камешник, Екимова плешь, Абрамкино притулье... Каких только названий нет!» (8).

Так же обстоятельно, подробно, с этнографической точностью описаны старые крестьянские взвозы. «Дом Степана Андреяновича, большая двухэтажная хоромина с малой боковой избой, выходит на улицу взвозом — широким бревенчатым настилом с перилами, по которому в прежнее время гужом завозили сено да солому на сенник. У других хозяев взвозы давно уже переведены на дрова, а новые дома строили вообще без них: для одной коровы и на руках нетрудно поднять корм. Степан Андреянович поддерживал взвоз в сохранности» (13).

Удачно найдено для наименования родных, обжитых мест диалектное слово русь, раскрывающееся в размышлениях Лукашина. «Что, комарики кусают? — посочувствовала Варвара, первой возвращаясь к избе от коровы. — Свеженького они любят. Известное дело, здесь не на руси. — Не на руси? — Варвара удивилась, чего тут непонятного? — У нас русью-то домашнее называют, а здесь в суземе какая уж русь... — Да, размышлял Лукашин, вдумываясь в смысл Варвариных слов. — Вот она, жизнь северного мужика! Какой же ценой дались ему эти сторонние сенокосы, если у него язык не повернулся, чтобы назвать их дорогим именем „Русь“! <sup>49</sup> А ведь отсюда до деревни километров десять — не больше...».

Некоторые диалектные слова поясняются с помощью литературных синонимов, точно или обобщенно раскрывающих значение диалектного слова, например, загуменье, зарод, дымник, ляга, молодить. «...по загуменью, на задворках...» (8). «Кинулись к ближнему зароду — высокому стогу долгой кладки» (148—149). «... в стене дымник — небольшой проруб для выхода дыма...»

---

<sup>49</sup> В архангельских говорах русь — заселенное место (Сев.-Дв., Романов). — КСРНГ. Русь как представление о родном крае в противоположность чужим или необжитым далеким краям издавна существовала в сознании русских людей, живущих в этих северных областях. Известны выражения «Вверх (в Русь) идти (возвращаться)»; «Когда поморы возвращаются океаном из Норвегии или с Новой Земли, то говорят, что идут вверх, в Русь» (Арх., Подвысоцкий). — СРНГ, вып. IV, 1968.

(190). «...лягу — низовинку у залесья» (125). «С самого утра начало молодить — перекрывать тучками...» (148).

Диалектные слова приводятся и как эквиваленты к словам литературным, передавая тем самым особенности местного колорита. Они присоединяются к поясняемому слову выражениями: «поместному», «которого называют»: «Трудились неповоротливые, видимо, первый раз вылетевшие из дупла дикие пчелы, или, по-местному, медуницы» (98). «...высоко в небе заливался жаворонок, которого в Пекашине называют божьим барашком...» (126).

Часто диалектное слово вводится в широкий контекст, помогающий уловить его семантику, при этом известную роль играет и прозрачность внутренней формы слова: промежек, холмина, сиверок, гребь, кошеница, ременка, нехоть (м. р.), лопатить и др.: «Надо было рубить лопатой тяжелые плиты дернины, вытряхивать клочья, сносить их на промежек» (91). «И вот однажды утром, когда отчаявшиеся люди уже потеряли всякую надежду на приход лета, сиверок внезапно стих» (97). «Он с яростью вытянул коня ременной» (21) и т. п.

Правда, не всегда контекст бывает достаточным для выяснения семантики областного слова, в результате чего местные, специфические особенности, которые слово должно было выразить, оказываются приглушенными, например околени, озерина, неоднозначные в архангельских говорах: «Светало. Маленькие околени полыхали холодным отблеском зари, из рукомойника у порога тупо капала вода» (53). «За озеринной, на пекашинской горе, недалеко от огромного дерева с черными разлапистыми ветвями, стоял человек, опершись на палку» (39).

Однако такой «глухой» текст можно отметить лишь в единичных случаях, и не он определяет характер ввода диалектизмов в текст романа.

Нельзя не отметить еще одну важную особенность включенных в произведение областных слов — их документальную точность, соответствие говорам описываемой местности. Обращает на себя внимание и другая особенность диалектной лексики в романе: писатель, как правило, избегает узкоместных слов. В авторской речи встречаются обычно диалектные слова, принадлежащие не только архангельским говорам, но имеющие более широкие ареалы, как об этом свидетельствуют приводимые в статье сведения о распространении диалектных слов. Комментарии автора к диалектным словам или включение этих слов в «поясняющий» контекст, относительно широкое распространение слова в говорах, прозрачность внутренней формы — все это делает диалектную лексику общепонятной, и она не выглядит инородным экзотическим вкраплением.

Введение в текст диалектизмов с глубоким знанием дела, большим тактом и осторожностью создает особый индивидуальный стиль писателя, соответствующий реалистическому изображению современной деревни.



## СБЛИЖЕНИЕ ОБИХОДНО-РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ

(По тексту стихотворения Евг. Евтушенко  
„Барселонские улочки“<sup>1</sup>)

Среди признаков разговорной речи называют ее неподготовленность: реплика в диалоге — это реакция на сказанное. Здесь нет заранее обдуманного выбора слов и отработки словесных связей. В точности предвидеть ход разговора едва ли возможно. При бытовом общении те же черты и у устного рассказа. Во всем этом обычная живая речь заметно отличается от художественной.

Отсутствие подготовки речевого акта в разговоре все же не абсолютно: у говорящего есть знание языка, речевой опыт. Выбор языковых средств в немалой степени автоматичен, произволен, но в то же время сочетается с импровизацией. Смысловые сдвиги, вольные и невольные обновления словесных связей, здесь встречаются на каждом шагу.

Творческий элемент присутствует в разговорной речи не как нечто добавочное, а как один из ее ведущих признаков. И в этом она сходна с речью художественной.

Литература, как уже не раз сказано, питается соками народной речи. Если конкретизировать эту метафору, ставшую общим местом, то окажется, во-первых, что определение *народный* выступает здесь в наиболее широком смысле, а во-вторых, что писатель не повторяет слышанное, а сам творит языковую ткань, обобщая речевой опыт многих и многих.

Живая речь типизируется в диалогах и монологах литературных персонажей. Однако это лишь одна из многих разновидностей языковой фактуры, где художественная речь контактирует с разговорной. Не провести в этом смысле и жанровых ограничений.

Анализ некоторых фактов сближения разговорной речи, в ее обиходном типе, с художественной сделан в этой разработке по тексту стихотворения, состав слов и строение фраз в котором определены темой. Это зарисовки из жизни испанской бедноты. Непринужденность и простота слога присущи всему тексту, даже и символическому обрамлению в виде двустихья:

В Барселоне улочки узки,  
как зрачки кошачьи у тоски.

Начинается неприхотливый рассказ:

Кто любовью занят, кто расправой —  
все напротив слышится в окне.  
Если кто-то режет лук на правой  
плачут все на левой стороне.

<sup>1</sup> Из цикла «За Пиренеями», Новый мир, 1969, № 3, стр. 58.

Простые слова, за которыми нет подтекста, многоплановости, иносказаний. Тема любви снижена: *любить* это ведь не то же, что *заниматься любовью*. В упоминании о расправе (*кто расправой*, т. е. *кто занят расправой*) — интонация шутливости. Шутка, смешанная с горечью, — таково настроение всего стихотворения. Слово *расправа* употреблено в емком значении 'насилие над кем-нибудь с целью наказать', под которое можно подвести любое действие, и жестокое и вполне невинное.

Лингвистические признаки близости к живой речи можно увидеть в подборе слов, в несложном строении фраз, но и в том, и в другом случае нелишними окажутся оговорки: а) обычные слова, пусть и самые обиходные, встречаются и в книжной речи; б) стихотворный строй (ритм, рифмы) не типичен для бытового рассказа. Всего отчетливей специфика живой речи сказалась в другом — в характере словоупотребления.

Отметим прежде всего расширительные применения слов и связанные с ними переносы значений. Два-три примера из многих (здесь и далее в стихах курсив мой, — Л. К.):

Женщины в безумье чернооком  
то к соседке выплеснут ушат,  
то друг дружке, вывалясь из окон,  
в воздухе прически потрошат.

Слово *ывалиться* здесь в значении 'очень сильно высунуться', 'свеситься'. Это вытекает из общего смысла фразы, что же касается ближайших связей слов (*ывалясь из окон*), то они не препятствуют буквальному упоминанию глагола в смысле 'упасть откуда-нибудь'. Разговорное применение слова основано на гиперболе: «так свесился, что вот-вот вывалится» или «так свесился, что уж можно счесть, что вывалился». В размытом значении — слово *потрошить*. Нечто вроде 'растрепывать, приводя в негодность'. От привычного значения осталась лишь энергичность действия.<sup>2</sup> Связь слов *потрошить прически* — еще не испытанная, пока единичная. Сама свобода соединения слов — один из типичнейших признаков живой речи, не скованной строго нормами словоупотребления. В тех же стихах отметим предпочтение поэтом разговорного лексического варианта *друг дружке* (ср. *друг другу*, без стилистического оттенка непринужденности).

---

<sup>2</sup> Указание на интенсивность действия присутствует и в просторечном переносном значении этого слова, зафиксированном в словарях, а именно 'вынимать, извлекать содержимое из чего-нибудь'. Ср.: «Наклонясь у стола над копилкой, трое мужиков потрошили бумажник Ивана Семеновича». (А. Н. Толстой. В лесу. Словарь современного русского литературного языка в семнадцати томах. 1945—1965. Т. X, стлб. 1646. (В дальнейшем — ССРЛЯ). «Под видом обыска потрошили сундуки» (Соколов, Искры. Там же).

Смысловые сдвиги и случаи обновления словесных связей встречаем и в других частях текста, вплоть до заключительных строф, среди которых:

... Я иду внизу, посередине,  
только середина тем *шатка*,  
что в разгар *схлопочет* по сардине  
правая и левая щека.

Семантические изменения — в словах *шаткий* и *схлопотать*, но природа этих приращений смысла не одинакова. Глагол *схлопотать*, как и слова *вывалиться*, *потрошить*, — в разговорном расширительном значении. Ни одно из этих значений не описано в словарях современного русского литературного языка. В нашем тексте *схлопотать* даже не 'добиться чего-н.', а имеет еще более широкий смысл 'получить' (в данном случае удар). Такое значение есть в разговорной речи,<sup>3</sup> но связь слов индивидуальна (*схлопочет* (удар) не некто, а предмет, не человек, а щека) и, видимо, найдена в процессе создания стихотворной строки. Находка эта, однако, — в духе обновлений связей слов в живой речи. В том же четверостишье — и еще одна примета разговорной речи — семантическое стяжение:

только середина тем *шатка*,  
что в *разгар* *схлопочет* по сардине  
правая и левая щека.

В разгар чего? Определяющее слово не досказано: в разгар *ссоры*, *сражения*, *перепалки* и т. д.

«Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре», — писал Пушкин.<sup>4</sup> Эта мысль находит подтверждение и в тексте анализируемых стихов. Впрочем, как и сделанная поэтом оговорка, что язык этот «не должен отречься от приобретенного им в течение веков». «Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка».<sup>5</sup>

Примером семантических обновлений совсем иного типа может служить слово *шаткий*. Его переносное значение давно освоено и воспринимается как абстрактное. В «Барселонских улочках» стертый образ оживлен, он снова конкретен (рассказ об идущем среди узкой улицы с неустойчивой серединой вызывает представление о шатком настиле мостовой) и тесно связан с сюжетом стихотворного рассказа. Этот образ, однако, не затемняет отвлеченного значения слова *шаткий* (середина улицы *ненадежна* тем, что...), которое и остается на первом плане. Прием совмещения двух значений при одном употреблении встречаем в художествен-

<sup>3</sup> Ср. из записей студенческого жаргона: Смотри, *схлопочешь* по кумполу.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., М.—Л., т. 12, 1949, стр. 96.

<sup>5</sup> Там же.

ных текстах.<sup>6</sup> Переносные и образные применения слов в живой речи более прямолинейны.

Эстетические обогащения смысла возникают в художественном целом. На связь их с широким контекстом, как и на другие признаки эстетического значения, указал в свое время Б. А. Ларин.<sup>7</sup> Отметим и другие примеры таких значений в стихотворении Евг. Евтушенко:

Я воспел бы жизненную прозу  
за одну нечаянную розу  
(даже при *насмешливом шипе*),  
если бы хлестнула по щеке.

Своеобразное сочетание слов, выделенное в тексте строфы, превращает традиционный образ (испанка, бросающая розу) лишь в знак несбывшейся романтики, а сама эта связь не имеет строгого словесного смысла, она передает лишь известную уступку, — согласие, чтобы оказанная ласка была и не совсем серьезной — полунасмешкой, полулаской. Из этого не следует, однако, что у сочетания *насмешливый шип* нет литературных и языковых традиций. Слово *шип* (*шипы*) употребляют в переносном смысле.<sup>8</sup> С ним свободно связывается слово *колючий*, а в начале века сочталося и слово *колкий*.<sup>9</sup> Оба эти слова в переносном значении — синонимы к словам: *едкий, острый, злой, язвительный, насмешливый*. Последнее из них и избрано в качестве эпитета к слову *шип* в анализируемом тексте.

Специфически художественное изменение семантики и в символическом двустишье, с которого начато и которым закончено стихотворение:

В Барселоне улочки узки,  
как зрочки кошачьи у тоски.

---

<sup>6</sup> Ср. у Горького: «Под вечер Кирилло наш... и говорит: «Ну, ребята, я вам боле не начальник, не слуга, идите — сами, а я в леса отойду!» Мы [бурлаки] все встряхнулись — как да что? Нам ведь без ответного перед хозяином человека нельзя — без головы люди не ходят» («В людях». Курсив мой, — Л. К.) Второй план: голова — глава, начальник. Пользуюсь материалами Объяснительного словаря автобиографической трилогии М. Горького (ЛГУ, филологический факультет).

<sup>7</sup> Б. А. Ларин. О разновидностях художественной речи. Семантические этюды. В Сб.: Русская речь, Пгр., 1923, стр. 66—67.

<sup>8</sup> В словарях сделана оговорка, что в переносном значении слово *шип* встречается лишь во мн. ч., в стихотворении Евтушенко оно в ед. ч. Несколько иной поворот и в самом значении, которое определяют 'о том, что причиняет невзгоды, страдания, огорчения и т. п.'. Ср. пример: «В жизни, видно, не все одни розы, а есть и шипы, которые иногда покалывают» (Горьков. Обыкновенная история. ССРЛЯ, т. XVII, стлб. 1402). В том же духе и другие цитаты.

<sup>9</sup> У слова *колкий* до наших дней сохранилось значение 'причиняющий уколы, колючий'. Однако для него типичны иные связи: колкое живье (Бунин. В августе. ССРЛЯ, т. V, стлб. 1160), колкий ковер сосновой хвои (Б. Полевой, Золото. Там же).

Есть ли языковое и литературное прошлое у этого уникального и алогичного, казалось бы, уподобления? Оно возникло из цепи ассоциаций, которую каждый, прочтя эти стихи, видимо, восстановил бы по-своему. Ведь акт творчества «сопутствует не только говорению, но даже и пониманию речи».<sup>10</sup> Назовем среди допустимых схождений известный оборот речи: *на душе (на сердце) кошки скребут*. Это образное выражение обозначает тоскливое, беспокойное состояние<sup>11</sup> и стало фразеологизмом. Вероятнее всего, с ним и связан поэтический образ кошки — тоски. Узкие улочки Барселоны вполне реальны, но они и символ узости кругозора тех, кто в нищете и мелочных заботах не видит истинной причины зла, не в силах разобраться, кто друг, кто враг. Эта узость, вызывающая тоску, и сравнивается с узостью кошачьих зрачков. Здесь становится действительной другая ассоциация: зрачки сужаются от злости. Недаром в общем языке слово *тоска* имеет постоянный эпитет *злая*,<sup>12</sup> а в бранных выражениях тот же эпитет, но уже в ином значении связывается и со словом *кошка*.

Пример эстетического обогащения семантики и в цитированных выше стихах:

*Женщины в безумье чернооком  
то к соседке выплеснут ушат...*

Эпитет *черноокий* связан со словом *безумие*. Это могло бы служить признаком олицетворения: писатели одушевляют и состояния.<sup>13</sup> Но здесь иное: прием поэтической перестановки слов (не *черноокие женщины в безумье* совершают что-то, а *женщины в безумье чернооком...*). За формальными изменениями стоят смысловые: новым соотношением слов показано, что безумие ревности проявляется в неистовом блеске черных глаз. Прием перестановки встречается у Пушкина и у других русских поэтов и прозаиков.<sup>14</sup>

Отметим тут же, что соединение слов *в безумье чернооком*, поэтическое, литературное, дано среди слов и их сочетаний самого обиходного типа:

*Женщины в безумье чернооком  
то к соседке выплеснут ушат  
и т. д.*

<sup>10</sup> Л. В. Щерба. Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку). Избранные работы по русскому языку. Л., 1957, стр. 131.

<sup>11</sup> Ср. у Чехова: «На душе кошки скребли, реветь хотелось» (Добротельный кабатчик. ССРЛЯ, т. V, стлб. 1559).

<sup>12</sup> Слово *злой* в этом сочетании имеет значение 'жестокий, мучительный'. Ср. у Крылова: «Злой тоской удручена, К Муравью ползет она» (Стрекоза и Муравей). ССРЛЯ, т. IV, стлб. 1251.

<sup>13</sup> Ср. у Горького: «Все медленнее проходило солнце свой дневной путь, теплее становился воздух, казалось, что *пришло уже весеннее веселье, шутливо прячется где-то за городом в полях и скоро хлынет на город*» (В людях).

<sup>14</sup> Ср. у Блока: «И красный смех чужих знамен» (Сытые), у Горького: «На дне, в репьях, кричат щеглята, я вижу в серых отрепьях бурьяна алые чепчики на бойких головках птиц» (В людях).

Это как бы поэтический заряд, введенный в обыденную речь. В других строфах рядом с бытовыми словами — книжные, наряду с высокими — низкие.

Бой идет! У всех мужья рогаты!  
Всех распутниц бездны поглотят!  
И над головами, как ракеты,  
рыбы, морды вытянув, летят.

Строка: *всех распутниц бездны поглотят* точно взята из проповеди и создает комический эффект. Фразы: «Бой идет!»,<sup>15</sup> «У всех мужья рогаты!»,<sup>16</sup> ультрасовременное сравнение как *ракеты*, на основе ассоциаций сегодняшнего дня, специфичны для живой речи. Книжное начало в строфе, о которой уже упоминалось:

Я воспел бы жизненную прозу. . .

Соединение разностильных речевых средств в пределах отдельных сочетаний слов находим в стихах:

Хочется, конечно, доброты,  
но на мой пиджак, что шит по моде,  
справа *низвергаются* помои,  
слева — мрачно *рушатся* коты.

У высокого слова *низвергаться* связи в языке довольно ограничены. Одна из наиболее типичных — *низвергаются водопады*.<sup>17</sup> Это и есть не высказанное, скрытое в намеке уподобление. При упоминании слова *рушиться* раньше других на память приходит одна из обычных связей: *рушатся камни*. Так в подтексте возникает литературный образ: *низвергаются водопады, мрачно рушатся камни*. Но всего этого нет, на самом же деле лишь льются помой да падают с крыш коты.

Наконец, один из примеров контраста не языкового, а смыслового:

И пока фашистская цензура  
топит мысли, как котят в мешке,  
кто-то на жену кричит: «Цыц, дура!» —  
правда, на испанском языке.

Обыденное сравнение противоречит серьезности сказанного. Несовместимость там, где ожидаем аналогии. Тем обостренное вос-

<sup>15</sup> Слово *бой* в разговорном значении 'драка'. Ср.: «Бой у них вышел [на свадьбе] промежду гостей, ну, оглянувшись, а свекра-то и нет» (Мамин-Сибиряк, Хлеб). ССРЛЯ, т. I, стлб. 538.

<sup>16</sup> Слово *рогатый* в значении 'такой, которому изменяет жена' в ССРЛЯ неосновательно названо устарелым. Оно, и в XIX в. и теперь, было и остается словом из живой разговорной речи. Ср. у Пушкина: «В деревне счастлив и рогат Носил он стеганный халат» (Евгений Онегин), у Чехова: [Войничев:] «Она изменила мне... Честь имею рекомендовать: рогатый муж!» (Пьеса без названия). Т. XII, стлб. 1364.

<sup>17</sup> Ср. у Пушкина: «Здесь тучи смиренно идут подо мной; Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады» (Кавказ). ССРЛЯ, т. VII, стлб. 1294.

принимаем надругательство над мыслью. Заметим, что сочетание слов *топить мысли* авторски своеобразно (ср. повторенное во многих текстах *душить мысль, убивать мысли*).

Отметим и последнее четверостишие, где приземленность обиходной речи синтезируется с символикой выражаемого.

Мир грозитя метлами, ножами,  
Обнял бы я мир, да вот те на! —  
рук не распахнуть никак! Зажали  
правая и левая стена.

Слово *мир*, особенно при втором употреблении, получает лозунговое значение 'люди мира, все люди земли'. Но вполне допустимо понять его и в более узком смысле 'бедные люди всей земли', а затем и в самом конкретном преломлении — 'люди с улочек Барселоны'. Этот последний из трех смыслов яснее всего проступает при первом применении слова. Ни одно из отмеченных значений не присуще общему языку,<sup>18</sup> однако понимание слова *мир* не вызывает затруднений, а само оно звучит как слово из живой обиходной речи. Таков слог и всей строфы, а тон ее шутив,<sup>19</sup> несмотря на то что за ним стоит иносказание, из которого естественно вытекает символический смысл итогового двустишья:

В Барселоне улочки узки,  
как зрачки кошачьи у тоски.

Несколько выводов:

1. Семантический анализ вскрывает схождения и расхождения обиходно-разговорной речи с художественной.

2. Смысловые сдвиги в живой речи отличаются от эстетических преобразований смысла. Первые, даже будучи единичными (новое применение слова), вполне обычны. Они могут возникнуть в речи и других говорящих, а затем войти в обиход. Вторые по самой природе своей неповторимы. Одинаковые слова и словесные соединения в разных художественных контекстах вызывают различные образы и ассоциации.

3. В общий фонд языка художественной литературы входят лишь отдельные элементы словесных образов, которые могут стать и литературными трафаретами.

---

<sup>18</sup> С подобными употреблениями слова *мир* отдаленно сближается его значение, описанное в словарях в качестве устарелого 'сельская община; члены этой общины'. Ср. у Чехова: «Не по своей охоте еду, мир послал, да ведь мир за меня и хлеб уберет, и рожь посеет, и повинность справит» (Встреча). А также и более широкое значение 'люди, окружающее общество, человечество'. Ср. у Пушкина: «И память юного поэта Поглотит медленная Лета, Забудет мир меня» (Евгений Онегин); у А. Островского: [Шут:] «Там пир идет на весь крещеный мир» (Воевода). ССРЛЯ, т. VI, стлб. 1035.

<sup>19</sup> Это настроение не в последнюю очередь зависит от стиха «обнял бы я мир», так как с ним ассоциируется выражение *готов обнять весь мир*, употребляемое для обозначения человека прекраснодушного и наивного.

4. При типизации разговорной речи в художественном тексте передается в первую очередь ее склонность к обновлению смысла слов и их соединений. Признак постоянного обновления семантики и словесных связей сближает разговорную речь с художественной.

М. И. Привалова

## КАЛАМБУРНАЯ АНТОНИМИЯ И СМЕЖНЫЕ С НЕЙ ЯВЛЕНИЯ

В структуре художественного произведения значительную роль играет употребление различных пластов лексики, в том числе синонимов, омонимов и антонимов. Удельный вес, объем и стилистические функции в художественной литературе разных групп названной лексической триады далеко не одинаковы и не равноценны. Впрочем, до сих пор не совсем ясны и те принципы, на основе которых столь прочно сопоставляются и противопоставляются эти три группы. В литературе вопроса обычно рассматриваются либо отдельно каждая из них, либо (общепринятое положение в учебно-научной литературе) они рассматриваются последовательно, однако без попытки осмыслить общие логико-семантические основы этой градации.

Не входя в рассмотрение всех сторон сложной проблемы, укажем, что, на наш взгляд, логическую основу выделения этих групп лексики в самом общем виде можно определить как соотношение звуковой материи слова и его семантики (значения или системы значений). При этом внутренние соотношения между тремя указанными понятиями можно определить следующим образом: «синоним» и «омоним» по своей лексико-семантической природе являются «антонимами», т. е. находятся в антонимических отношениях, обозначают противопоставленные понятия.

В самом деле, омонимы — слова, разные по значениям, но совпадающие полностью по звуковой материи, противостоят синонимам — словам, близким или тождественным по значениям, но разным по их звуковой оболочке. С этой точки зрения антонимы не совсем находятся в одной плоскости с ними, будучи различными по звуковой природе и обозначая противопоставленные понятия. Однако традиционно их рассматривают как рядоположные с первыми двумя группами, что может найти объяснение в общности функционального к ним подхода.

Наиболее разнообразные функции выполняют в языке, и в том числе в художественных текстах, синонимы; функции омонимов, как правило, ограничены (при целенаправленном их употреблении) для создания разного рода каламбуров; антонимы используются преимущественно для построения разного рода патетических, лирических и прочих антитез. Круг употребления омонимов и анто-



нимов значительно теснее, чем синонимов, однако, как показывает материал, последние употребляются не только в антитезах, но и для создания специфического явления, которое мы условно называем каламбурной антонимией.

Природе и сущности каламбуров в последнее десятилетие у нас посвящена довольно значительная литература,<sup>1</sup> однако роль антонимов в построении этого средства комического почти не затрагивается или изредка только называется.

Задачей настоящей статьи является несколько восполнить этот пробел: рассмотреть роль антонимов в создании каламбуров и отграничить явление каламбурной антонимии от смежных с нею явлений — комической антитезы и паронимазии.

В настоящее время явление антонимичности рассматривается как «особая дополнительная характеристика лексического значения слова, подобная его эмоциональной или стилистической характеристике».<sup>2</sup>

Семантической основой антонимичности признается противопоставленность понятий как элемент значения слова, регулярность употребления противопоставленных слов-понятий в речи и одинаковая сфера их сочетаемости. Очень важно напомнить, что многозначные слова имеют несколько взаимно антонимичных значений: к одному значению слова может быть более одного антонима.<sup>3</sup>

Каламбурная антонимия базируется на общеязыковых свойствах, на том, о чем писал академик В. В. Виноградов: «Вне зависимости от его данного употребления, слово присутствует в сознании со всеми своими значениями, со скрытыми и возможными, готовыми по первому поводу всплыть на поверхность. Но, конечно, то или иное значение слова реализуется и определяется контекстом его употребления».<sup>4</sup>

Прием каламбура вообще и в частности каламбурной антонимии постоянно как бы обнажает внутреннюю форму слова, сталкивая далекие значения, вскрывая невидимые на первый взгляд семантические связи и взаимоотношения, обнажает скрытые смыслы, а в результате привносит новые оттенки значений, которые

---

<sup>1</sup> См. работы: В. В. Виноградов. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. В кн.: Матер. и исслед. по истории русск. лит. языка, т. III, М., 1953, стр. 33—35; А. А. Щербина. Сущность и искусство словесной остроты (каламбур). Киев, 1958; Е. П. Ходакова. Каламбуры у Пушкина и Вяземского. В кн.: Образование новой стилистики русского языка в Пушкинскую эпоху. М., 1964. Здесь же дана подробная библиография.

<sup>2</sup> В. Н. Комиссаров. Определение антонима. В кн.: Словарь антонимов английского языка. М., 1964, стр. 6.

<sup>3</sup> Там же, стр. 14. См. также статью: В. Н. Комиссаров. Проблема определения антонима. (О соотношении логического и языкового в семасиологии). ВЯ, № 2, 1957, стр. 49—58.

<sup>4</sup> В. В. Виноградов. Русский язык. М.—Л., 1947, стр. 14.

не только «выражают толкование действительности», но содержат и ее оценку.<sup>5</sup>

Каламбурная антонимия тесно соприкасается с некоторыми смежными явлениями, от которых ее следует отграничивать. Это прежде всего от обычной и комической антитезы и от паронимазии, иногда содержащей также и антонимы.

Как известно, антонимы часто употребляются в народных поговорах, афоризмах и изречениях, например: Смелый там найдет, где робкий потеряет; Учение — свет, а неученье — тьма; в афоризмах: Спокойствие злого опаснее гнева доброго.

По моделям этих широко распространенных речений создаются комические антитезы, в которых употребляются обычные языковые, реже контекстуальные антонимы, например: Поклоны тяжелы для отвешивающего их, но легки для принимающего («Искра», 1864, № 20); Незрелый ананас, для человека справедливого, всегда хуже зрелой смородины (К. Прутков); Самый отдаленный пункт Земного шара к чему-нибудь да близок, а самый близкий от чего-нибудь да отдален (К. Прутков); Трудно прощать чужие недостатки, но еще труднее прощать чужие достоинства («Искра», 1864, № 13), и др.

В приведенных примерах комические изречения построены по принципу антитезы и содержат соответствующим образом антонимы: тяжелый—легкий, незрелый—зрелый, отдаленный—близкий, недостатки—достоинства. В них каждый антоним употреблен в одном значении, чаще в прямом, номинативном. Комизм изречений в целом создается, конечно, не только употреблением антонимов, образующих антитезу. Так, в первом примере важен и общий переносный смысл изречения: «отвешивать поклоны» — унижаться; во втором, прутковском изречении комизм заключается в обычной для него тривиальности мысли, которой придается форма глубокомысленного, философического характера, что еще усиливается вставным замечанием «для человека справедливого». Сейчас для наших целей не существенно значение и механизм комического в целом, важно отметить главное, что во всех приведенных примерах каждое отдельное значение слова-антонима «равно себе» и в контексте они выступают как истинные антонимы, образуя комическую антитезу.

Второе смежное явление, которое следует отграничивать от каламбурной антонимии, — это паронимазия (или анноминация), в основе которой лежит обыгрывание паронимов как разнокорневых, так и восходящих к одному корню (основе) слова. В этом многочисленном и разнообразном разряде комического, которое «создается при помощи речи» (А. Бергсон), содержится значи-

---

<sup>5</sup> Там же, стр. 18. Ср. также замечание: «Слово является одновременно и знаком мысли говорящего, и признаком всех прочих психических переживаний, входящих в задачу и намерение сообщения» (там же, стр. 19).

тельное количество примеров с явлениями истинной, скрытой или мнимой антитезы, например: Наука изощряет ум; ученье вострит память (К. Прутков); Солнце печет земледельца на ниве, а в присутственных местах начальники пекутся о своих подчиненных и распекают их («Искра», 1871, № 36); Упразднение должности вовсе не есть праздник для должностного лица («Гудок», 1862, № 33); Род человеческий можно безошибочно разделить на упекающих, распекающих, опекающих, допекающих; упекаемых, распекаемых, опекаемых и вообще допекаемых («Гудок», 1862, № 36). В этих примерах содержатся противопоставления, которые выражены словами-паронимами: наука—ученье; изощряет—вострит; печет—пекутся—распекают; упразднение—праздник; должность—должностной, однако данные паронимы не образуют антонимических рядов ни в языке, ни в их конкретном употреблении, скорее некоторые из них вступают в синонимические отношения (наука—учение). Только в последнем примере слова упекающий—упекаемый выступают в качестве однокорневых антонимов, обозначая противопоставленные понятия, но каждое из них опять выступает только в одном определенном значении, здесь отсутствует двуплановость восприятия слова, совершенно необходимая для каламбура в собственном смысле.

Явление паронимии встречается и независимо от антитезы, например: Пояснительные выражения объясняют темные мысли (К. Прутков). В этом примере еще содержится некоторая игра на противопоставлении объяснять («ясный») и «темные мысли», однако паронимия более заметна, игра идет именно по этой линии сходнозвучности слов, стоящих на грани тавтологии (пояснительные — объяснять), что создает неподражаемый стиль Пруткова с его «дурашливостью».

В следующих примерах: Пресыщенный человек опаснее сытого зверя («Искра», 1864, № 7); Каждую ревизскую душу летом душил зной, а осенью для нее петербургская атмосфера открывает бесплатные души («Искра», 1863, № 46); Умиравший богач одолжает задолжавших наследников («Искра», 1864, № 43); Бессвязность иных пьес становится очевидною прежде развязки («Искра», 1871, № 36) и мн. др. — обыгрывается сходнозвучность слов, образованных от тождественных или мнимо сближенных основ, что служит, конечно, средством усиления, подчеркивания иронии или комизма. Однако значения этих слов не пересекаются семантически, они не «удваиваются», например: душа (ревизская) = зависимый человек, трудящийся; душ — водное приспособление; душисть = лишать жизни или причинять неприятности и т. п. Каждое из этих слов употреблено в одном значении, хотя благодаря столкновению с паронимами оно может обрести некоторым ореолом экспрессивно-стилистического порядка. От всех этих явлений достаточно определенно отличается явление каламбурной антонимии.

Рассмотрим сначала несколько наиболее простых примеров: Нахватал тьму знаний, а до света так и не дошел (Э. Кроткий. 48); Наделавши много зла в жизни, можно оставить по смерти немало всякого добра наследникам («Искра», 1864, № 43); Живые любят мертвецов, которые отказывают, более, нежели живых, которые обещают («Искра», 1863, № 48).

В приведенных примерах слова: тьма—свет, добро—зло, живые—мертвецы, отказывать—обещать — все это языковые антонимы, которые использованы как бы для создания антитезы. Однако они поставлены в такой контекст, в такое лексическое окружение, что их антонимичность оказывается мнимой, разнонаправленной, лежащей в разных семантических плоскостях; понятия, обозначенные (названные) этими словами-антонимами, становятся некомпланарными. Следовательно, антитеза тоже оказывается мнимой или снятой. Так, тьма—свет — антонимы, когда они обозначают физические явления или переносно (ученье — свет. . .), однако в ироническом изречении Эмиля Кроткого «тьма знаний» = много знаний не является антонимом «свету».

В сатирических журналах прошлого века встречаются целые серии комических изречений, построенных на каламбурной антонимии, при этом, как правило, используются общеязыковые антонимы, но один из них (реже оба) выступает в таком значении, которое не антонимично другому слову — антониму (или его значению), оно выпадает из антонимической пары, например: Разряженная дама для кармана своего мужа опаснее заряженной пушки («Искра», 1863, № 48); Чем быстрее возвышаются цены на хлеб, тем чаще приходится бедным людям унижаться, чтобы добыть себе хлеба («Искра», 1864, № 8), и мн. др.

Очень часто каламбурная антонимия строится на использовании свободного и фразеологически связанного значения слова, например: самое обманчивое название передовая статья, ибо большей частью эти статьи оказываются отсталыми («Искра», 1864, № 24). Здесь термин «передовая статья», т. е. помещаемая на первых колонках газет или журналов, каламбурно сталкиваясь со словом «отсталая», получает значение, удваивает значение «прогрессивная», которое и отрицается всем содержанием афоризма.

Таким образом, каламбурная антонимия может быть выделена как самостоятельный прием речевого юмора, который имеет сходство с каламбурами, комической антитезой и паронимазией, однако имеет целый ряд отличительных признаков. Как известно, каламбур всегда семантически двупланов, он создается таким контекстуальным употреблением слова, которое позволяет одновременно воспринимать два значения слова, т. е. он всегда существует как двуплановая семантическая единица. В этом именно заключается отличие каламбура от многообразных явлений, которые держатся на разных приемах обыгрывания созвучий, т. е. паронимазии.

Каламбурная антонимия почти всегда трехпланова, она обладает как бы трехмерной структурой. Вернемся к примеру: «Наделав много зла в жизни, можно оставить много добра наследникам». Первый семантический план — при восприятии возникает противопоставление «добро» и «зло», однако за этим следует как бы «разоблачение» (снятие) антонимичности и антитезы: антонимы оказываются разнонаправленными (второй семантический план), ибо «добро» в значении «богатство» не является антонимом слову «зло». Однако по истинному значению, по общей оценке всего значения афоризма — «богатство действительно часто добывается при помощи злых дел» — возникает третий семантический план, который как бы вновь возвращает мысль к антитезе.

Подводя итоги, можно сказать, что для каламбурной антонимии характерны следующие черты: а) наличие антонимов, создающих антитезу; б) включение антонимов в такой контекст, который разрушает антонимические отношения, превращает антонимы в разнонаправленные (некомпланарные), а антитезу как бы снимает; в) трехплановость семантической структуры каламбурной антонимии из-за общего оценочного значения (смысла) всего предложения, изречения, афоризма и пр.

В. П. Григорьев

## О ЕДИНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Прежде всего необходимо разоб-  
раться в терминологии. . .

(В. В. Виноградов)

В своих работах по поэтике Анны Ахматовой В. В. Виноградов ввел обозначение для «семантической единицы поэтической речи» — *символ*, дав ему такое определение: «Символ — это эстетически оформленная и художественно-локализованная единица речи в составе поэтического произведения».<sup>1</sup> По ряду причин, из которых не последнюю роль сыграли омонимичность с традиционным употреблением этого слова в поэтике, а также реминисценции символистских теорий, термин не прижился. С трудом обозревая современную разветвленную литературу по поэтике и «стилистике», приходится констатировать, что общепринятой замены «символу» все еще нет. Настоящая заметка имеет своей задачей высказать несколько соображений о единицах художественной речи.

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. 1) О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). Л., 1925, стр. 15; 2) О символике Анны Ахматовой. «Литературная мысль», вып. 1, Пгр., 1922, стр. 91—138.

Классические работы В. В. Виноградова и Б. И. Ярхо, определяя предмет, задачи и границы стилистики, по существу имели в виду не функциональные стили языка, а поэтику в ее лингвистических аспектах.<sup>2</sup> Сейчас, отчасти в связи с особенно противоречивым и во всяком случае многозначным употреблением слова *стилистика*, отдельные исследователи предпочитают пользоваться удобным выражением *лингвистическая поэтика* (далее сокращенно: ЛП), впрочем, не придавая ему терминологического смысла.<sup>3</sup> Приняв его как термин для обозначения всей области исследования эстетической функции языка, мы, с одной стороны, разграничили бы сферы исследования и тем самым установили область творческих контактов с литературоведами, а с другой — определили место теории поэтической речи как важнейшей составной части ЛП.<sup>4</sup> Вопрос: «Что превращает словесное сообщение в произведение искусства?» — остается главным для всей поэтики, но только теория поэтической речи может дать необходимую лингвистическую основу для его всестороннего решения. Таким, в самом общем виде, рисуется путь разрешения некоторых очень существенных для поэтики терминологических проблем.

Пока же термин *стилистика* продолжает двойную жизнь. Стилистику определяют, например, как «науку о выразительных средствах языка и специальных стилистических приемах (СП), придающих речи особую, эстетико-художественную функцию» (это сопоставимо с ЛП и с употреблением слова *стилистика* в упомянутой выше статье В. В. Виноградова), но тут же добавляют: «Другая задача этой науки — изучение подсистем литературного языка, называемых функциональными стилями...».<sup>5</sup> Объединение столь разнородных объектов, как функциональные стили и «стилистические приемы», в лоне одной научной дисциплины едва ли может быть оправдано принципиальными соображениями. Только

---

<sup>2</sup> См.: В. В. Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума. Русская речь, вып. 1, Пгр., 1923; Б. И. Ярхо. Границы научного литературоведения. Искусство, № 2, М., 1925, стр. 45—60; т. III, кн. 1, М., 1927, стр. 16—38 (особенно стр. 28—32). Отметим, что Г. О. Винокур и В. М. Жирмунский уже в те годы предпочитали термин *поэтика*.

<sup>3</sup> Это обозначение встречается уже у Б. М. Энгельгардта (Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, стр. 18). Из новейших работ сошлемся, в частности, на обзор А. А. Леонтьева «Исследования поэтической речи» (в кн.: Теоретические проблемы советского языкознания, М., 1968, стр. 147 и др.) и на доклад Н. А. Дворянкова «Строфика и синтаксис (К проблеме лингвистической поэтики)» (см.: Проблемы языкознания, М., 1967, стр. 185).

<sup>4</sup> Ср. у А. А. Леонтьева: «Резко вырос интерес к проблемам лингвистической поэтики и лингвистической теории поэтической речи...»; «...проблематики, связанной с лингвистической поэтикой и теорией поэтической речи...» (Исследования поэтической речи, стр. 148 и 150. Курсив мой, — В. Г.).

<sup>5</sup> И. Р. Гальперин. Является ли стилистика уровнем языка? Проблемы языкознания, стр. 201.

терминологическая (вернее, атерминологическая) инерция заставляет нас до сих пор прибегать к слову *стилистика* и его производным там, где речь идет о лингвистических аспектах поэтики, то есть о ЛП. Для обозначения соответствующего объекта вполне можно было бы использовать сочетание *поэтика языка (речи)*. Ср. привычные сочетания *поэтика Маяковского*, *поэтика «Мертвых душ»* и т. п.

В цитированной работе И. Р. Гальперин показал, что «стилистический уровень» иерархически подчиняет себе все остальные традиционно выделяемые уровни. В ходе его рассуждений и в системе аргументации остается, однако, неясным, как соотносится «стилистический уровень» функциональных стилей литературного языка со «стилистическим уровнем» СП.

Едва ли кто-нибудь возьмется утверждать, что стилистические парадигмы (гесп. их применение) и СП (гесп. конкретные и эстетически значимые «приращения смысла») — явления однопорядковые. Но если так, то необходимо выделить два самостоятельных уровня: один, имеющий дело со стилистическими парадигмами (его бы и следовало назвать *стилистическим*), и другой — лингвопоэтический (или просто *поэтический*), который и анализировал И. Р. Гальперин и который нередко обозначается и как «поэтическая (или эстетическая) функция языка».<sup>6</sup>

Далее. У обоих этих уровней должны быть свои единицы, достаточно четко отграниченные и от фонемы, морфемы, лексемы, синтагмы, и друг от друга. Между тем мы не располагаем ни определениями этих единиц, ни систематизацией представлений о них, ни даже удовлетворительными названиями. Заслугой И. Р. Гальперина является, в частности, то, что он специально обратил внимание на статус СП, которые, как известно, фигурируют в современных работах и под другими обозначениями. Кроме «символов» В. В. Виноградова здесь можно упомянуть ничейные «стилевые черты», «поэтические приемы» (*poetical devices* и т. д.), просто «приемы» и «литературные приемы», «стилистические единицы», «стилистические средства», «единицы или элементы поэтической речи», «значимые элементы» и «составные элементы образа», те же «выразительные средства», о которых говорит и И. Р. Гальперин, и др. под.

В истории отечественной поэтики был период, когда стремление как-то отграничить единицу художественной речи от собственно лингвистических единиц уже проявилось в попытках ненавязчивого терминотворчества. «Символы» В. В. Виноградова не были изолированным явлением. Достаточно вспомнить «поэтиче-

---

<sup>6</sup> Попытку расщепить «поэтическую функцию» Р. О. Якобсона на «поэтическую» и «эстетическую» функцию см. в нашей работе «О задачах лингвистической поэтики» (Изв. АН СССР, сер. лит. и языка, т. XXV, 1966, вып. 6, стр. 494 и сл.).

ское глоссемосочетание» в работах Л. П. Якубинского<sup>7</sup> или «поэтическую глоссу» у Р. О. Якобсона.<sup>8</sup> Однако и эти обозначения не встретили поддержки и, не получив специальных теоретических обоснований, остались фактами истории, впрочем, сохранив за собой, как кажется, роль потенциальных импульсов для теории художественной речи.

Введение «эмического» и «этического» планов исследования довольно слабо затронуло области стилистики и поэтики в терминологическом отношении. Как будто никто не противопоставлял «стилемику» «стилетике», а прочная традиция в употреблении слов *поэма* и *поэтика* (ср. англ. *poem*, франц. *poème*, и т. п.) препятствовала и здесь новомодному семантическому словообразованию. Развитие исследований по стилистике в 50-е годы имело одним из результатов известное разграничение стилей языка и стилей речи, связанное с именем В. В. Виноградова, но не ликвидировало ни понятийного разнобоя, ни теоретических разногласий.

Примерно в эти же годы разными авторами в разных, иногда несравнимых значениях начинает широко применяться термин *стилема*. У нас его впервые предложил, по-видимому, Х. Х. Махмудов для обозначения «сознательно и с определенной художественно-композиционной целью использованного речевого средства в художественном творческом контексте», т. е. в качестве единицы художественной речи.<sup>9</sup>

Приведем два других определения «стилемы» из новейших работ по ЛП. Одно — совсем краткое: «Стилема — это языковая единица, имеющая стилистическое значение».<sup>10</sup> Второе — в более

---

<sup>7</sup> См., например: Л. П. Якубинский. О поэтическом глоссемосочетании. Поэтика, т. 1. Пгр., 1919, стр. 12. Под глоссемой здесь понимается «всякая речевая единица — фонетическая, морфологическая, синтаксическая и семасиологическая». В этой недооцененной работе Л. П. Якубинского и его глоссеме отчетливо выражены как идея подчинения единице поэтической речи всех собственно лингвистических единиц, так и идея их преобразования в художественном тексте.

<sup>8</sup> «Варваризм — обычнейшая разновидность поэтической глоссы» (Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923, стр. 117). В отличие от «глоссем» и «глосс» «символы» В. В. Виноградова могут быть в дальнейшей традиции сопоставлены прежде всего с анализом наиболее частых слов в работах Ю. И. Левина, т. е. с описанием «идиостиля» (полезный термин И. Котляну). Но и для описания «языка поэзии» в целом они не утратили значения. См.: L. P s z c z o ł o w s k a. Słownik języka poezji. — Pamiętnik Literacki. LVII, 1966, z. 1, стр. 157 и сл.

<sup>9</sup> Х. Х. Махмудов. Некоторые вопросы теоретической стилистики. Филологический сборник, вып. IV. Алма-Ата, 1965, стр. 316. Отдельные положения своеобразной концепции этого исследователя заслуживают внимательного критического разбора. «Стилема» Х. Х. Махмудова может быть интерпретирована как единица ЛП (Некоторые вопросы... стр. 223, 224 и др.). Наоборот, Р. Р. Гельгадт использует термин «стилема» для обозначения «стилистических коннотаций лексем» (см.: Р. Р. Гельгадт. О стилистических категориях. Вопросы языкознания, 1968, № 6, стр. 64).

<sup>10</sup> М. Э. Снегирев. К вопросу о лингвистической сущности эпитета. Уч. зап. 1-го Моск. гос. пед. инст. иностр. яз., т. 39, 1968, стр. 211.



широком контексте: «Средства стилистической экспрессии (а эмоционально-эстетическое воздействие оказывает именно она, лексико-грамматические же средства сами по себе, вне эмоциональной интенции, большею частью нейтральны и преимущественно лишь фраза в целом, а часто и лишь целый абзац образуют стилему (стилемой я называю минимальное языковое замкнутое целое, создающее единое законченное эстетико-эмоциональное впечатление. Ударный элемент стилемы, ключ ее, может быть размером от звука до фразы, а сама стилема может нередко растянуться на целую сцену, что характерно, например, для поэтики Достоевского)» — в каждом языке свои». <sup>11</sup>

Любопытно было бы сопоставить со всеми этими определениями использование термина «стилема» в недавней очень спорной книге У. А. Коха. <sup>12</sup> Но ее анализ потребовал бы слишком много места. Отметим только, что *Styleme* выступает у Коха показателем «степени поэтичности» текста и рассматривается как одна из вершин модельного треугольника, отображающего анализ поэтического текста; две другие вершины образуют *Meter* и *Toric*.

Даже из этих применений слова *стилема* видна его многозначность. По-видимому, нелегко ему будет преодолеть и естественные ассоциации с индивидуальным стилем («идиостилем»), чтобы стать характеристикой художественной речи вообще. Понятно поэтому, что параллельно с попытками придать разумный смысл термину *стилема* идут поиски самих единиц и «элементарных частиц» художественной речи.

В одной из своих последних работ В. В. Виноградов вновь вернулся к этой проблеме, назвав в качестве основных единиц художественной речи «слово-выражение (в той морфологической форме, которая определяется контекстом литературно-художественного произведения), строку (в стихе) и структуру словесно-художественного целого» и отметив также «соотношения и взаимоотношения этих единиц». Другим путем пошел С. Р. Левин, выделяя «спаривания» (*Couplings*) — элементарные структуры, свойственные языку поэзии, которые он видит в семантически или фонетически эквивалентных формах, появляющихся в эквивалентных позициях текста. <sup>13-14</sup>

---

<sup>11</sup> С. Петров. Об уравнивании коэффициентов импресси и экспресси в языке художественного перевода. В сб.: «Актуальные проблемы теории художественного перевода», т. II, М., 1967, стр. 230 и 245.

<sup>12</sup> W. A. Koch. Recurrence and a three-modal approach to poetry. The Hague—Paris, 1966. См. особенно стр. 24—25, 48 и сл.

<sup>13-14</sup> См.: S. R. Levin. Linguistic sturctures in poetry. The Hague, 1964 (First printing, 1962), p. 9, 30 et sq. «Спаривания» можно сопоставить с понятием повтора в работе: Е. Д. Поливанов. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. Вопросы языкознания, 1963, № 1. О «разъединении разных уровней в поэзии, обычном у всех поэтов, кроме наиболее

Наш обзор будет существенно неполон, если мы не коснемся работ таких исследователей, как Ю. М. Лотман и Ю. С. Степанов. Отмечаемый Ю. М. Лотманом факт, что в наше время «метафизическое понятие „прием“ заменяется диалектическим — „структурный элемент“ и его функция»,<sup>15</sup> конечно, сам по себе еще не проясняет отношений между стилистикой и ЛП, не устанавливает, не сопоставляет и не разграничивает их единицы. Все же, что касается ЛП, он уже дает возможность с помощью «операций отождествления, со- и противопоставления элементов данного уровня структуры» выделить в тексте не просто «опозиционные пары» (ср. *couplings* С. Р. Левина), но «такие дифференциальные семантические признаки и такие архиэлементы семантического уровня (архисемы), которые составляют специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л. Н. Толстой».<sup>16</sup> Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится, по Ю. М. Лотману, не от фонемного к более сложным (как в общем языке), а от «уровня слова» вверх и вниз. В связи с этим поэтическая структура «меняет соотношение элементов внутри речи», а у слова «резко возрастает количество связей внутри системы».<sup>17</sup> При лингвистическом изучении литературы Ю. М. Лотман справедливо считает «совершенно необходимым» «составить список элементов того или иного уровня и определить правила их сочетания»,<sup>18</sup> однако объединяющего названия этим элементам не дает.

Такого общепринятого названия в ЛП, повторяем, пока нет. Но оно необходимо. Остаются вопросы: как отграничить ЛП от стилистики? Как обозначить «значимый элемент» художественной речи независимо от его общезыкового уровня? Как соотносятся с этими элементами, взаимодействуют с ними и друг с дру-

---

крупных» (этот вопрос мы здесь оставляем в стороне) см.: Вяч. Вс. Иванов. Роль семиотики в кибернетическом исследовании человека и коллектива. В сб.: Логическая структура научного знания, М., 1965, стр. 87. Упомянем также интересные работы Е. В. Невзглядовой: «О звукомысловых связях в поэзии» (Филологические науки, М., 1968, № 4) и «Явление семантического осложнения в поэтической речи» (Изв. АН СССР, сер. лит. и языка, т. XXVIII, 1969, вып. 2).

<sup>15</sup> Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Труды по знаковым системам, вып. 1. Tartu, 1964, стр. 59.

<sup>16</sup> Там же, стр. 87 и 88. Ср. с этим методикой метаописания художественного текста, т. е. нахождения метаобраза («неизреченного и в одном слове неизречеваемого образа»), который «так же относится к образам, как фонема к звукам, в которых она воплощена» (Ю. С. Степанов. Французская стилистика. М., 1965, стр. 290. См. там же, стр. 291—299). Термин образ Ю. С. Степанов не определяет.

<sup>17</sup> Ю. М. Лотман. Лекции... стр. 111 и 118.

<sup>18</sup> Там же, стр. 159 (сноска). «Разложение художественной речи на значимые элементы» Ю. С. Степанов также считает одним из условий ее анализа и даже говорит о необходимости составления возможно более полного «инвентаря» таких элементов для каждого языка в интересах типологии (Французская стилистика, стр. 298—299).

гом в текстах традиционные «тропы» и «стилистические фигуры»? Эти вопросы легко продолжить, труднее дать на них удовлетворительный ответ. Неудивительно поэтому, что, например, «тропы» до сих пор рассматриваются, как правило, атомарно, без учета их взаимодействия в конкретных текстах, возможностей совместной встречаемости. Задача последовательно рассмотреть каждый словесно-художественный контекст, каждый поэтический идиолект и все словесное искусство в целом с точки зрения каждого из входящих в них элементов, прежде всего с позиций всех реальных словоупотреблений, и сейчас кажется слишком грандиозной, чтобы обсуждать способы ее практической реализации. Но иного пути у ЛП и поэтики в целом, по-видимому, нет. А без предварительного теоретического представления этих способов и ряда экспериментальных работ невозможно в области ЛП достигнуть единого фронта с литературоведами.

Между тем в своих подходах к поэтике мы, как кажется, все еще не полностью сбросили «вериги общего языка». Так, говоря о функциях «языковых единиц» в художественной речи, мы как бы смотрим на нее прежде всего с позиций лингвиста, а не художника слова и его аудитории. Может быть, этим объясняются (хотя и не оправдываются) продолжающиеся предостережения некоторых литературоведов от «ложной ориентации поэтики на лингвистику», призывы к поэтике:

Пора красавице, созревшей для мужчины,  
От матери отстать.<sup>19</sup>

Конечно, и в 1930 г. и теперь, сорок лет спустя, литературоведы вполне могли бы сами заменить этот эпиграф из Горация памятными пушкинскими словами: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?» Поскольку этого, как известно, не происходит,<sup>20</sup> ЛП должна своими силами построить «теорию лингвистической относительности» в подходе к произведениям словесного искусства. Начать следует хотя бы с попытки построить рядом со «словообразованием» и «словоизменением» новый раздел — «словопреобразование».

При всех достижениях обособленного функционально-языкового подхода к художественным текстам он явно исчерпал свои возможности. При всех недостатках широкого и узкого контекста, в котором появилось утверждение П. Н. Медведева, о том, что «лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения... не совпадают и совпадать не могут, как явления

---

<sup>19</sup> См.: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, стр. 118; В. Волошинов. О границах поэтики и лингвистики. В сб.: В борьбе за марксизм в литературной науке, Л., 1930, стр. 203 и 240.

<sup>20</sup> Хотя все, надо думать, согласны с тем, что одна из основных задач поэтики — определить отношение языка художественной литературы к обычному языку.

различных планов»<sup>21</sup> — это односторонняя формулировка гипотезы, давно уже известной в ЛП и очень перспективной в наши дни. Преобразование — одна из основных категорий ЛП. Прямая речь преобразуется в речь персонажа, несобственно-прямая речь — в несобственно-авторскую, за синтагматическими отношениями в паратаксисе и гипотаксисе может быть вскрыта целая система близких, но «тропеически» преобразованных отношений между единицами художественной речи.

На основании всего сказанного, исходя из особенностей художественного словоупотребления, в рамках дихотомии язык — речь можно предложить некоторое упорядочение терминов, относящихся к ряду лингвистических дисциплин (см. таблицу).<sup>22</sup> План содержания и план выражения при этом нами не разграничиваются: в ЛП они не могут анализироваться порознь. *Экспрессема* — это абстрактная единица языка в его эстетической функции. *Экспрессоид* — реальная манифестация экспрессемы в конкретном художественном тексте. Термин *стилема* мы оставляем за пределами ЛП и определяем его как «лексема + стилистические коннотации» (ср. выше стр. 387, сноска 9). Замена *словоформы* на *лексоид* вызывается соображениями последовательности. Понятие экспрессии, которое кладется в основу обозначения единиц ЛП, связано не с «функцией выражения», а с явлениями художественной *выразительности*. Оно распространяется на все уровни художественного произведения. Соответственно экспрессема подчиняет себе не только лексему, но и «синтаксему», морфему, фонему, единицы метрического уровня.

Термин «архиэкспрессема», так сильно оскорбивший эстетические чувства А. В. Чичерина,<sup>23</sup> мы не включили в схему: его экспликация возможна только в современной теории тропов, в учении о *способах* словопреобразования. Но уже сейчас стоило бы подумать над тем, что можно будет противопоставить такой, например, гипотетической паре терминов, как *тропема*—*тропоид*, обозначающих единицы, несомненно специфические для творческого отношения к языку и прежде всего — для эстетически значимых текстов.

Повторим, что наша схема, не претендуя на общезначимый результат, лишь демонстрирует один из путей терминологического упорядочения и обозначения единиц ЛП. Соответствующие представления определились в ходе работы над экспериментальной темой «Поэт и слово. Опыт словаря» (Институт русского языка

<sup>21</sup> П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении, стр. 119.

<sup>22</sup> Некоторые из предлагаемых терминов были введены в нашей книге «Словарь языка русской советской поэзии. Проспект...» (М., 1965, стр. 27 и сл.). Практическое применение они нашли в ряде работ В. Г. Костомарова. В частности в виде оппозиции «экспрессема — штамп».

<sup>23</sup> См.: Вопросы литературы, 1967, № 9, стр. 64.

АН СССР). Этот «Опыт» опирается на тексты 30 произведений 12 различных поэтов и был закончен в 1970 г.

Д и с ц и п л и н а	Я з ы к	Р е ч ь
Лингвистическая поэтика	Экспрессема	Экспрессоид
Стилистика	Стилема	Стилоид
Грамматика и лексикология	Лексема	Лексоид

Е. В. Невзглядова

## О ЗВУКЕ В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Известно, что разговорная речь опирается на речевую ситуацию. А. М. Пешковский писал: «Еще Пауль в свое время показал, что естественная речь (конечно, и разговорно-литературная, поскольку она одной стороной примыкает к естественной) по природе эллиптическая, что мы всегда не договариваем своих мыслей, опуская из речи все, что дано обстановкой или предыдущим опытом разговаривающих. Так, за столом мы спрашиваем: «Вы кофе или чай?»; встретив знакомого, спрашиваем: «Ты куда?»; услышав надоевшую музыку, говорим: «Опять!».<sup>1</sup> Приведенные фразы сами по себе могут быть не поняты и осмысляются по-разному в зависимости от ситуации. Вопрос „Вы кофе или чай?“ имеет в устах хозяйки одно значение, в устах встретившихся в магазине знакомых, делающих закупки, — другое, в устах лекторов по технологиям, распределяющих между собой лекции о культурных растениях, — третье, и т. д. и т. д. ... наиболее недоговоренное „Опять“, могущее иметь уже поистине бесконечное количество значений, на практике всегда будет понято наиболее точным образом».<sup>2</sup>

Основываясь на этом, А. М. Пешковский делает вывод, что «точность и легкость понимания растут по мере уменьшения словесного состава фразы и увеличения ее бессловесной подпочвы».<sup>3</sup> Точность и легкость понимания обеспечиваются максимальным вхождением в речь речевой ситуации — общности обстановки и общности предыдущего опыта говорящих, — ибо именно речевая ситуация осмысляет и детерминирует — делает однозначной — разговорную речь, наподобие того как контекст определяет значение слова в письменной литературной речи.

Подобно Пешковскому, Ш. Балли пришел к заключению, что «по мере того как убывает количество слов, выражение становится все более ясным и убедительным», объясняя этот парадокс тем,

<sup>1</sup> А. М. Пешковский. Объективная и нормативная точка зрения на язык, Сб. статей, Л., 1925, стр. 117.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

что язык, с одной стороны, наряду со словами, состоящими из гласных и согласных, обладает целым арсеналом приемов, которые могут заменять эти слова; с другой стороны, речь, помимо речевой деятельности, располагает множеством вспомогательных средств для подкрепления позитивного высказывания или для его замены.<sup>4</sup> Можно сказать, что наиболее точный и полный смысл будут иметь ситуативные слова и примыкающие к ним жесты, мимика, даже просто пауза — осмысленная пауза,<sup>5</sup> — как способы вхождения в речь речевой ситуации.

В художественной речи речевая ситуация как основание речевого выражения отсутствует полностью. Речевая ситуация — то, на что опирается разговорная речь, — вносится в прямые обозначения речи в художественном тексте. Более того, как правило, — в художественной речи целью является создание речевой ситуации (обстановки и общности понимания). Это правило, продолженное и доведенное до логического конца некоторыми писателями и поэтами, создало «эллиптичность» самой художественной речи, которая в этом случае представляет собой вывернутую наизнанку разговорную речь: речевая ситуация, на которую лишь опирается разговорная речь, находится в речевых обозначениях в художественном тексте, тогда как то, что к ней могло быть естественно добавлено при разговоре, убирается в подтекст, остается невысказанным и составляет, пользуясь выражением Э. Хемингуэя, «подводную часть айсберга».

Эту мысль можно было бы развить и подтвердить примерами, однако это увело бы в сторону от предмета рассуждения. Ограничимся поэтому утверждением, что в художественном тексте то, что называется речевой ситуацией, создается элементами речи и образует контекст — понятие, аналогичное понятию речевой ситуации.

Не только речевая ситуация может быть выражена в прямых обозначениях речи. Жест, мимика, осмысленная пауза, которые опираются на речевую ситуацию в разговорной речи, также могут быть выражены при помощи речевых элементов. Т. е. речевые элементы способны в некоторых случаях выполнять функцию жеста и мимики. Для иллюстрации этого положения приведу наблюдение — психологическое и языковое одновременно, — сделанное Л. Н. Толстым в «Детстве, отрочестве и юности»:

Речь идет о тонкой психологической «способности понимания», возникшей между двумя братьями, и способе ее проявления. «Но ни с кем, как с Володей, с которым мы развивались в одинаковых

---

<sup>4</sup> Ш. Балли. Общая лингвистика и вопросы французского языка, М., 1955, стр. 50.

<sup>5</sup> Пауза относится к музыкальным знакам (по наименованию Балли) и играет в речи ту же роль вспомогательного неартикулируемого приема, что и жест, и междометия, которые Балли называет комбинацией «слов» с «пением» (Ш. Балли, Общая лингвистика. . . , стр. 50).

условиях, не довели мы этой способности до такой тонкости».<sup>6</sup> Вот один из примеров, которые приводит Толстой.

«Я был в расположении духа философствовать и начал свысока определять любовь желанием приобрести то, чего сам не имеешь, и т. д. Но Катенька отвечала мне, что напротив, это уже не любовь, коли девушка думает выйти замуж за богача, и что по ее мнению, состояние самая пустая вещь, а что истинная любовь только та, которая может выдержать разлуку ... Володя, который верно слышал наш разговор, вдруг приподнялся на локте и вопросительно прокричал: «Катенька! Русских?».

— Вечно вздор! — сказала Катенька.

— В перешницю — продолжал Володя, ударяя на каждую гласную. И я не мог не подумать, что Володя был совершенно прав».<sup>7</sup>

Несомненно, Володя молол вздор, не имеющий смысла, т. е. слова «русских» (прилагательное в родительном падеже множественного числа), равно как и «в перешницю» (существительное с предлогом в винительном падеже) были произвольно взяты им и сами по себе, по своему значению, были бессмысленны. Только оттого, что Николенька понял ситуацию точно так же, эти слова стали для него носителями того содержания — насмешки и презрения, — которыми Володя хотел их наделить. По мнению Николеньки, «Володя был совершенно прав». В этом замечании мы находим констатацию того факта, что лишённые значения (для данного контекста) слова стали носителями определенного содержания, одинаково понимаемого двумя лицами.

Далее о подобных «бессмысленных» словах Толстой пишет, что их «значение зависело больше от выражения лица, — от общего смысла разговора, так что, какое бы новое выражение для нового оттенка ни придумал один из них, другой по одному намеку уже понимал его точно так же».<sup>8</sup>

Вместо того чтобы употреблять слова не по назначению (не по их значению), Володя мог бы подмигнуть брату, присвистнуть, сделать жест рукой и т. д. Но он выбрал речевой способ для выражения своего отношения, в данном случае аналогичный бессловесному, которым мы часто сопровождаем свою речь, комментируя ситуацию. «Бессмысленные» слова, употребляемые братьями, самопроизвольно осмысляются; как жест и мимика, они заполняются тем содержанием, которое присутствует в сознании, но остается не выраженным в речи. Другими словами, имплицитно присутствующий в ситуации смысл может получить эксплицитное выражение с помощью речевых элементов, по функции аналогичных жесту. «Неартикулируемые» знаки, которые Балли называет в ка-

<sup>6</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. под ред. В. Г. Черткова, т. II, стр. 168.

<sup>7</sup> Там же, стр. 167.

<sup>8</sup> Там же.

честве арсенала приемов, способных заменять слова, могут быть преобразованы в артикулируемые речевые элементы, не утратив своей функции вспомогательных средств.

Обратимся к предмету рассмотрения — поэтической речи. Поэт и его читатель имеют общее понимание в отношении созданной при помощи языковых средств речевой ситуации-контекста (конечно, если до читателя, как говорится, «доходит» данное произведение). Это общее понимание дает возможность поэту наделять смыслом некоторые не имеющие собственного внеконтекстного (внеситуативного) значения элементы языка, рассчитывая на определенное и однозначное толкование со стороны читателя.

В этом случае мы имеем дело с явлением «обратной связи» между контекстом-ситуацией и речевыми элементами. Не только речевые элементы обуславливают смысл контекста-ситуации, но и наоборот. При этом имплицитный смысл ситуации-контекста требует вспомогательных средств выражения — «неартикулируемых» знаков, — значение которых «возрастает прямо пропорционально имплицитному характеру предложения».<sup>9</sup>

В поэтической речи роль неартикулируемых знаков играют собственно языковые элементы, несмысловые элементы языка, при помощи которых имплицитный смысл получает эксплицитное выражение. К собственно языковым элементам в первую очередь принадлежит звук. Благодаря звуку входят в речь жест, мимика, пауза с их вспомогательной поясняющей ролью в естественной речи.

Может возникнуть вопрос, нужно ли применять категорию «жеста» к художественной речи, если всякий жест можно идентифицировать словесно — словом, фразой или целым периодом. Ведь художественная речь — словесное искусство, текст в буквальном смысле слова. Однако и в обыденной разговорной речи мы часто прибегаем к жесту не только по лености мысли или экономии времени. Речевые клише, которыми мы изъясняемся (так сказать, поименованный смысл), сочетаясь, создают подтекст — нечто невыраженное, но присутствующее имплицитно, невыраженное, но и «невыразимое», в чем и состоит ценность подтекста — непоименованного смысла. Этот непоименованный смысл мы не стремимся словесно идентифицировать, но выразить стремимся и для обнаружения его прибегаем к жесту, мимике или просто паузе. В них мы усматриваем особую прелесть недосказанности, которую постоянно отмечают исследователи художественной речи. Поэтому категория «жеста», столь ценная оттого, что в основе своей поэтическая (как способ выражения непоименованного смысла), по праву приложима к художественной речи.

Свойство звука передавать не данный в прямых обозначениях речи имплицитный смысл ситуации-контекста определяет специ-

<sup>9</sup> Ш. Балли. Общая лингвистика... стр. 53.



фическое качество звука в поэтической речи. Особое качество звука в поэзии находит объяснение со стороны языка в явлении обратной связи между речевыми элементами и контекстом-ситуацией, в отношениях зависимости между имплицитными формами высказывания и «неартикулируемыми» знаками.

Выражение имплицитного смысла ситуации при помощи звука как несмыслового элемента языка можно наблюдать и в естественной речи. В качестве примера приведем случай особого осмысления значения слова, обусловленный изменением в его звуковой стороне. Этот случай — прием смещения ударения. Часто при помощи ударения в слове образуется терминологическое значение, т. е. происходит спонтанное выделение одного признака в значении слова с целью закрепить за этим признаком определенный и точный смысл, имеющий хождение только в данной области знания. Например, «комплéксные числа» в математике, «комплáс» в мореходстве, «опрóщение» в лингвистике и т. д. Звуковое изменение в этом случае служит носителем определенного смысла, почерпнутого из ситуации. Ситуация «математическая» ассоциировалась со звуковым изменением в слове «комплексные», ситуация «лингвистическая» — с изменением в звуковой форме слова «опрошение», в результате чего звуковое изменение стало выразителем определенного и иного смысла в этих словах.

Итак, ситуация может быть выражена наиболее точным и определенным образом при помощи жеста, роль которого может играть звук как языковой элемент, не облеченный значением.

Явление спонтанно осмысляемого ситуацией звукового комплекса или звукового изменения — явление звука-жеста — принадлежит к специфически поэтическим свойствам речи; оно используется в поэзии как конструктивный прием.

Поэтический текст есть созданная поэтом ситуация, одинаково понимаемая и автором и читателем. В этой ситуации «бессмысленное» слово, «чистый» звук может передать невыраженный, но готовый к выражению смысл контекста. Ю. Н. Тынянов сделал наблюдение, что «наиболее сильными по лексической окраске будут слова без основного признака (для данной языковой среды)»; непонятные диалектизмы; непонятные библеизмы; непонятные варваризмы; ср. Вяземский:

Umizgac siç! За это слово,  
Хотя ушам оно сурово,  
Я рад весь наш словарь отдать.

«Станция», 1828.<sup>10</sup>

О том же говорил О. Мандельштам:

Нет, не Соломинка, Лигейя, умирање —  
Я научился вам, блаженные слова.

<sup>10</sup> Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка, М., 1965, стр. 139.

«Блаженное бессмысленное» слово Мандельштама, «самовитое» слово Хлебникова — это явления, которые находят свое объяснение в естественной речи, это звуки-жесты, осмысляемые контекстом-ситуацией. Они становятся формальным выразителем ситуации независимо от того, может ли невыраженный смысл этой ситуации быть словесно идентифицирован.

Ту же функцию выразителя имплицитно содержащегося в ситуации смысла несет звуковой повтор.

В некоторых случаях звуковой повтор отчетливо выражает («изображает») смысл тех слов, в составе которых он звучит.<sup>11</sup> Во многих случаях невозможно назвать тот смысл, который выражается звуковым поворотом. Какой смысл выражается звуком «па» в строке «над парком падают топазы»? Однако, как уже было сказано, собственно поэтический смысл, добытый поэтическим восприятием, совсем не обязательно должен быть словесно идентифицируем. В данном случае мы будем утверждать, что общий смысл этой фразы ассоциативно связывается со звуком «па» так, что воспринимается и посредством этого звука, и с его помощью, благодаря чему недосказанное (неназванное, прямо не обозначенное) становится выраженным.

Благодаря ритмической и метрической организации, звук в поэзии «озвучен» в гораздо большей степени, чем в естественной речи. Ритм организует именно звуковую материю слова. Повторяющиеся фонетические комплексы в стихе действительно звучат, тогда как в естественной речи они могут быть и не услышаны. Звуковой повтор, который замечен ухом (а значит, и сознанием), ассоциируется со смыслом контекста-ситуации и, благодаря «обратной связи», выступает в качестве самостоятельного носителя смысла.

Рассмотрим на примере стиха Маяковского один из очевидных и характерных случаев возникновения смысловой функции у звукового повтора:

Меньше, чем у нищего копеек,  
У нас изумрудов безумий.

Драгоценный камень и безумие не имеют непосредственно воспринимаемого общего признака, на основании которого их объединение было бы столь же естественно и просто, как, например, сочетание «безумство храбрых» («безумству храбрых поем мы песню»). Безумие в одном из своих значений — смелость. Безумие, таким образом, может быть драгоценностью (смелость драгоценна), но не определенным видом ее — драгоценным камнем (например, яхонтом или аметистом). Если мы скажем: «Меньше, чем

<sup>11</sup> Случаи изобразительной роли звукового повтора часто демонстрируются исследователями поэтической речи. См., например, рассуждение о звучании слова «медленно» в пушкинской «Осени»: Е. Г. Эткинд. Об искусстве быть читателем. Л., 1964, стр. 27—29.

у нищего копеек, у вас аметистов безумий», то метонимичное от «драгоценности» — «аметисты» может увести в сторону от восприятия смысла выражения; неоправданным может показаться появление в этом контексте именно аметистов (почему не сапфиры, рубины или агаты, например?). «Аметистов безумий» может быть и вовсе непонятно читателю и прозвучать для него абсурдно, поразив соединением несоединимых понятий: аметисты и безумие. Для того чтобы выявить общий признак этих слов, требуется усилие мысли, называемое умозаключением: безумие есть смелость; смелость драгоценна; следовательно, безумие есть драгоценность; аметисты (изумруды) есть драгоценность; следовательно, безумие и аметисты имеют общий признак значения.

В тексте же стихотворения Маяковского выражение «изумруды безумий» не кажется прогнвоестественным соединением, и это заставляет сделать предположение, что общий признак значений этих слов, который можно обнаружить путем умозаключения, получает эксплицитное выражение, благодаря звуковому комплексу «зум», звучащему в обоих словах.

Не только звуковой повтор может выражать скрытый смысл контекста-ситуации. Все звуки поэтической речи — само звучание ее — получает некоторую смысловую самостоятельность, благодаря возможности соединения звука с «несобственным» смыслом. Поэтому звучание как таковое в поэзии обладает эстетической функцией. Даже и при чтении без голоса звуковой образ слов и других фонетических комплексов всегда присутствует в сознании и, благодаря «обратной связи», получает некоторую смысловую автономию, а потому и воспринимается как самостоятельная эстетическая ценность.

Поэтический язык («язык бессмысленный, язык солено-сладкий») теряет свою специфику при нарушении звуковой организации. Однако эстетическую функцию можно приписать только смыслу. Ассоциация звука с выражаемым им смыслом — закон естественного языка. Ассоциация звука с «несобственным» смыслом составляет специфику поэтической речи.

То, что здесь говорилось о связи звука и смысла, относится к восприятию поэтического текста. Таким образом, вся концепция звуко-смысловой связи относится к тому, что считается субъективным. Для одних поэзия является в виде «звуков сладких»; для других она — «звук пустой». И вряд ли для последних могут быть убедительны попытки объяснить, в чем именно состоит «сладость» звуков поэтической речи.

Поэтому при рассмотрении звуко-смысловой связи в поэзии не применимы точные методы исследования. Утверждая способность тех или иных звуков поэтической речи выражать ее скрытый смысл, бессмысленно производить какие бы то ни было подсчеты (например, анализировать частоту и распределение фонем в тексте в сравнении с частотностью и распределением их в естествен-

ном языке). Изложенное понимание того, каким образом осуществляется звуко-смысловая связь и тем самым приобретает звуком эстетическая ценность, не требует подтверждения с помощью подобных подсчетов. Дело не в том, что какой-то звук встречается в стихотворении чаще, чем в обыденной речи; дело в том, что в стихотворении он звучит, а в обыденной речи — нет. Как это доказать? Один слышит, а другой не слышит.

Тем не менее объяснение — со стороны языка — тому особому ощущению звука поэтической речи, которое есть у многих читателей и, наверное, у всех настоящих поэтов, мы видим в ассоциации отдельных звуков поэтической речи, ее звучания, с «несобственным» смыслом. И эта ассоциация происходит благодаря явлению, наблюдаемому в естественной речи.

Е. Г. Эткинд

## ОПЫТ О МЕСТОИМЕНИИ В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

В. В. Виноградов во многих трудах последовательно и настойчиво утверждает необходимость изучения словесно-художественного произведения как такового, независимо от личности и биографической судьбы автора. Подкрепляя это требование весьма, казалось бы, несомненным, но столь часто забываемым афоризмом А. С. Шишкова: «Сочинитель сам не есть сочиненная им книга. . .», он утверждает: «. . . языковед должен найти и увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения».<sup>1</sup> Только синтез литературоведческого и лингвистического подхода позволяет раскрыть содержательную глубину произведения, которая «сказывается и отражается в способах связи, употребления и динамического взаимодействия слов, выражений и конструкций во внутреннем композиционно-смысловом единстве словесно-художественного произведения».<sup>2</sup>

С другой стороны, анализ «самой словесной ткани» позволяет увидеть, какую трансформацию переживает слово в системе художественной речи, в особенности — поэтического текста.

Местоимение в повседневной речевой практике — второстепенный лексический разряд, не обладающий ни самостоятельным значением, ни какой бы то ни было стилистической окраской: оно функционирует с равным успехом в любом стиле, от высокого до вульгарного. Есть, разумеется, в стилистически-маркированные

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 90.

<sup>2</sup> Там же, стр. 91.

местоимения: *аз, сей, тя* — в смысле «тебя» (ср. пародийно-ироническую концовку басни Бенедикта: «*Сей басней вдохновись, строптивное дитя, И руку лобызай, карающую тя*»); мы, однако, хотим показать, какую содержательность в поэтическом контексте приобретают местоимения самые обиходные, относящиеся к тому слою лексики, который принадлежит к бесцветному, нейтральному «фону» речи. Привлечем для этой цели два примера из Е. Баратынского. Начнем с его знаменитого стихотворения 1828 г.:

Мой дар убог и голос мой не громок,  
Но я живу, и на земли мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах: как знать? душа моя  
Окажется с душой его в сношеньи,  
И как нашел я друга в поколеньи  
Читателя найду в потомстве я.

Внешний смысл стихотворения: надежда поэта на посмертную славу, несмотря на скромность дарования и негромкость задушевного голоса. Обратим, однако, внимание на многократный повтор местоимения притяжательного: (*мой, мой, мое, мой, моих, моя*) — 6 раз в восьми стихах, и личного (*я*) — 3 раза; из 36 слов — 9 (девять) местоимений, относящихся к лирическому субъекту (25%!).<sup>3</sup> К тому же каждый раз местоимение тем или иным способом подчеркнуто: в первом стихе — повтором (*мой дар — голос мой*); во втором «я» — схемным ударением ямба, а «мое» — положением в рифме и резким, ломающим единство предложения переносом: вместо «мое бытие кому-нибудь любезно» — «мое (обрыв, пауза, усиленное ударение!) Кому-нибудь любезно бытие», да и рифмующее с местоимением высокое и отвлеченное слово «бытие» бросает отблеск на первый член рифмы («регрессивное влияние», сказал бы Ю. Тынянов) — скромное притяжательное местоимение приобретает отнюдь не свойственную ему торжественную высоту. В четвертом стихе — снова схемное ямбическое ударение, да еще и логическое несоответствие: разве Баратынский хочет сказать, что читать его стихи будет лишь его собственный правнук? Нет, он надеется, как и говорится ниже, на «читателя... в потомстве»; следовательно, здесь «*мой потомок*» — означает *наш*, вообще — потомок; Баратынский в этом стихе говорит от имени современного ему человечества. Произошло семантическое движение от первых двух местоимений — «*мой дар*», «*голос мой*» — через возвышенное созвучие с «*бытием*» слово

<sup>3</sup> См. соображения Р. О. Якобсона о стихотворении Пушкина «Я вас любил...», в котором из 29 фиктивных 14 приходится на местоимения («*Poetika*», Warszawa, 1961, стр. 405), и соображения, высказываемые по этому поводу Т. И. Сильман в статье: «Синтактико-стилистические особенности местоимения», ВЯ, 1970, № 4, стр. 84—85. (Местоимения «являются существеннейшим смысловым звеном лирического жанра, рисующего взаимоотношения между лирическим я и миром в обобщенном плане»).

«мое» второго стиха к местоимению «мой» в сочетании с «потомком», расширившемуся до общечеловеческого смысла. И уже в четвертом стихе два местоимения, обрамляющие строку — «В моих стихах . . . душа моя», воспринимаются на фоне семантических трансформаций и углублений, которые уже произошли: «моя» значит «наша», «человеческая», «современного человека». Так подводит Баратынский к заключительному «я», которое рифмуется с «моя» и завершает стихотворение — личное местоимение обогащено смыслами, которые ему добавлены всеми средствами стиховой системы.

Теперь можно сказать, что и общий смысл всего стихотворения иной, чем казалось на первый взгляд, — он в сущности идет от сочетания «Но я живу. . .» с подчеркнутым я и сводится к следующей мысли: важнее быть живым человеком, обладающим отзывчивой душой, чем искусным поэтом; человек, способный привлечь к себе дружбу другого, вызовет и за порогом собственной жизни отклик на созданные им стихи. Значит, это стихотворение — о бессмертии простых наиважнейших свойств человечности. Простых — отсюда и обыденно-разговорные слова — «убог», «кому-нибудь», «как знать?», «нашел — найду», «читатель», и подчеркнуто-разговорная интонация переноса: «Мой потомок — В моих стихах». Но простота соединена с бессмертием — отсюда и противоположные по стилю лексические элементы: морфологический славянизм «на земли», высокое «бытие».

В центре нашего разбора — стих четвертый, где «мой» в сочетании с «потомок» означает «наш», «нашего поколения». Но ведь в тексте стоит «мой» — общеязыковой смысл притяжательного местоимения сопротивляется переосмыслению. Возникает *двоение* смыслов: на общеязыковой накладывается конкретно-стиховой, но не заслоняет его, потому что общесловарный всплывает снова, оттесняя стиховой; возникает соперничество между смыслами узальным иokkaзиональным, и ни один из них не одерживает победы: это соперничество, это противоборство и вызывает ту особую экспрессию, которую можно назвать «поэтическим напряжением» и которая способствует многозначительности.

Рассмотрим несколько более сложный случай — другое стихотворение Баратынского (1840):

На что вы, дни! Юдольный мир явленья  
Свои не изменит!

Все ведомы, и только повторенья  
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша;  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!

И, тесный круг подлунных впечатлений  
Сомкнувшая давно,  
Под веяньем возвратных сновидений  
Ты дремлешь: а оно



ченные, трехстопные стихи были ритмически-тождественны, все они содержали пиррихии на второй стопе:

— / — <sup>о</sup> — /

Свои не изменит  
Грядущее сулит  
Развитием спеша  
Безумная душа  
Сомкнувшая давно  
Ты дремлешь: а оно

Уже в последнем случае пиррихий ступевывается, союз *а* здесь несет хоть и слабое, но все же ударение (гораздо более возможное, чем в предшествующих пяти стихах!), а уж после «оно» — в заключительной строфе — ритмический рисунок совсем иной: обе трехстопные строки не только обладают всеми тремя схемными ударениями:

— / — / — /

Без нужды ночь сменя  
Венец пустого дня

но даже на эти, прежде безударные, вторые стопы падает самый интенсивный акцент — именно на слова: *ночь* и *пустого* приходится ударения не только стиховые, но и логические.

Еще одна деталь ритмической структуры. Стих, оканчивающийся местоимением *оно*, в отличие от всех предшествующих четных стихов обладает сверхсхемным ударением на первом, безударном, слоге — анакрузе, на обращении *ты*:

/ / — / — /

Выходит, что по всем своим ритмическим показателям этот стих — поворотный для стихотворения. Это *ты* — третье под ударением стоящее обращение к «душе»; первые два предшествовали существительному, были «антиципациями», и в этом была их специфическая выразительность; в третьем случае своя экспрессия — в насилии над метром. Так или иначе, *ты* в стихотворении резко выделено и противостоит еще более энергично подчеркнутому *оно*. Можно сказать, что лирический сюжет движется от *ты* к *оно*; *ты* — душа — свидетельствует об интимной связи субъекта с объектом; *оно* — об отчужденности; *ты* — близкое, *оно* — далекое, чуждое до враждебности. *Ты* и *оно* — местоимения, противопоставленные по контрасту. Этот контраст поддержан, как мы видели, и противоположностью ритмических структур.

Итак, ритмическая композиция стихотворения тоже выделяет слово *оно*, делает его поворотным пунктом текста, его сюжетным центром.

*Оно* — это тело. Заметим, что имя существительное, замещающее этим местоимением, отстоит настолько далеко, что непосред-



ственное восприятие не сразу относит его к слову, произнесенному, да еще в косвенном падеже, в предпоследнем стихе предыдущей строфы, пять стихов назад. Эта намеренная неясность входит в смысловую структуру слова *оно*. Важно еще вот что: ведь речь идет о «теле», которое в контексте стихотворения внезапно оказывается *бесполом*: приобретает особую осмысленность случайный собственно лингвистический фактор принадлежности существительного *тело* к среднему роду. Композиция стихотворения такова, что этот грамматический признак приобретает трагичность: «оно» — не только не мужчина, но даже и не человек.

Таково первое и существеннейшее, что происходит в стихотворении Баратынского: малозначащее местоимение оказывается в центре его лирического сюжета; грамматический род слова осмысляется как трагический факт. Значительность и внутренняя противоречивость слова *оно* еще больше возрастает оттого, что это — подлежащее, за которым следует конкретное сказуемое *глядит*, а затем — два придаточных предложения, выражающих движение времени: «как утро встанет», «как... вечер ... канет»; *оно* поставлено лицом к лицу с мировым временем. Несмотря на конкретность глагола *глядит*, местоимение *оно*, хоть и замещает, казалось бы, слово *тело*, но оказывается дематериализованным: превратившись в абстракцию, в знак бесполого существования, *оно* как бы и вовсе лишается материальности.

Все остальное поддерживает и углубляет этот сюжет. *Душа* и *тело* даны и в звуковом противопоставлении. *Душа* сопровождается звуками *ш* и *в*: свершила, душа, сомкнувшая, дремлешь, и особенно *в* в стихе: «Под веяньем возвратных сновидений...». *Тело* сопровождается отрицательным префиксом (или предлогом) *без* (*бес*); бессмысленно, без нужды, бесплодный...

Значительно позднее это осмысление того же префикса повторяет А. Блок в первой главе поэмы «Возмездие», где XIX век охарактеризован словами, его содержащими:

Век девятнадцатый, железный,  
Воистину жестокий век!  
Тобою в мрак ночной, беззвездный  
Беспечный брошен человек!  
В ночь...  
Бессильных жалоб и проклятий  
Бескровных душ и слабых тел!  
... А человек? — Он жил безвольно:  
Не он — машины, города,  
«Жизнь» так бескровно и безбольно  
Пытала дух, как никогда...

Возникли строки Блока как продолжение стихов Баратынского или независимо от них? Об этом данных нет. Не будем, однако, забывать, что и первый стих «Возмездия» напоминает Баратынского: «Век девятнадцатый, железный...» — «Век шестует путем своим железным» .. (Последний поэт, 1834—1835). Конечно, «же-

лезный век» есть и у Пушкина, и у Вяземского, и у других поэтов, — но Баратынский упоминает его не между прочим, — это словосочетание открывает одно из самых значительных и страшных его стихотворений; связь представляется более чем вероятной.

Префикс *без-* в контексте стихотворения осмысляется как опустошенность. И это — еще одно специфическое осмысление, возникающее внутри вещи и представляющее собой дополнительную семантизацию — на сей раз не целого слова, а всего лишь морфемы.

Ряд композиционных элементов стихотворения реализует его сюжет; у Баратынского речь идет о безнадежных повторениях, которые «грядущее сулит»: они, эти повторения, звучат в однообразии уже охарактеризованных выше ритмических структур. Идет речь, далее, о «тесном *круге* подлунных впечатлений» — и этот круг — порочный круг бессмысленного бытия — материализуется в кольцевой композиции всего стихотворения; оно начинается словом «дни» — «На что вы, дни!» и — кончается словом «день». К тому же последняя строфа развивает тему «день», рисуя цикл суток, который является как бы образной реализацией порочного круга: 1 стих — «утро», 2 стих — «ночь», 3 стих — «вечер», 4 стих — «день»: «Венец пустого дня».

Почему же все-таки нет в тексте местоимений первого лица, а только второго и третьего? Они ведь напрашиваются; например: «На что вы (мне), дни?», «Безумная (моя) душа», «... прежде (моего) тела». Без притяжательного местоимения первый, открывающий стихотворение вопрос, опирающийся на устойчивое сочетание («на что мне...»), звучит туманно, даже и не вполне понятно, во всяком случае — незаконченно. Стихотворение Баратынского говорит не столько о судьбе поэта Е. А. Баратынского, сколько — сквозь лирическое «я» — о человеке вообще, чья трагедия — в духовном умирании, которое предшествует физической смерти. Отсюда, кстати, и философская или близкая к таковой терминология: *явленья, развитие, круг ... впечатлений*.

Рассмотренное стихотворение — характерный образец философской лирики Е. Баратынского. Идеино-композиционным центром оказалось личное местоимение среднего рода: оно. Сюжет же развивается из столкновения семантики двух местоимений *ты* и *оно*, в каждом из которых заключено особое субъективное отношение к подразумеваемому существительному. Физическая жизнь дана в стихотворении как нечто от человека отдельное, от него отчужденное, едва ли не враждебное ему своей — независимой от его воли и его сознания — косностью. *Тело* превратилось в особое существо — бездушное и бездуховное, злое или, во всяком случае, бесполезно-паразитическое.

Эволюция поэзии в XIX и XX вв. ведет к возрастанию роли семантически насыщенного слова, — слово приобретает все боль-

шую весомость, все больше высвобождаясь из подчинительных связей предложения. Если продолжить очерк о судьбе местоимения, можно сказать: этот для прозы неизменно малозначительный лексический разряд в поэтических контекстах получает новые и новые оттенки смыслов, разными методами и системами выдвигается на авансцену, в крупный план. Минуя многочисленные промежуточные звенья, обратимся к творчеству М. Цветаевой.

Восьмистишие, датированное июлем 1918 г.:

Я — страница твоему перу.  
Все приму. Я белая страница.  
Я — хранитель твоему добру:  
Возращу и возвращу сторицей.  
Я — деревня, черная земля.  
Ты мне — луч и дождевая влага.  
Ты — Господь и Господин, а я —  
Чернозем — и белая бумага!

Композиционный стержень этого стихотворения — местоимения первого и второго лица. В первой строфе их противопоставление намечено, — рядом стоят местоимение личное и притяжательное: я — твоему (дважды — стихи 1-й и 3-й). Во второй строфе оно достигает полной отчетливости: я — ты, ты — я. Весомость обоих нарастает к концу стихотворения; в последнем случае она максимальна: ты стоит в начале стиха, «я» — в конце его и перед глубокой паузой, единственным в стихотворении резким переносом, еще и подчеркнутым при помощи тире.

Лексический строй стихотворения, основанный на контрастах, усиливает звучание местоимений; контрасты выявляются по вертикали:

... белая страница  
... черная земля  
... белая бумага

Но также и по горизонтали — в последнем стихе, обобщающем смысл пьесы:

(Я) Чернозем — и белая бумага.

Заметим, что вторая строфа синонимична первой, но и обратна ей:

Строфа 1: Я — белая страница и чернозем.

Строфа 2: Я — чернозем и белая бумага.

(В строфе 1 «Чернозем» не назван — он подразумевается в глаголах «Возращу и возвращу сторицей»).

Контраст «белое» — «черное» (бумага — земля) отражает контрастность близких, даже в известном смысле синонимических и в то же время противоположных друг другу метафор: влюбленная женщина — страница белой бумаги; она пассивно запечатлевает волю и мысль его, который для нее «Господь и Господин». Но она также и черная земля: зерна, бросаемые им, прорастают новым урожаем. В первой метафоре — пассивность отражения, во

второй — активность творчества. «Я» женщины совмещает в себе черное и белое, — противоположности, которые материализуются и в грамматических родах:

Я — страница (ж)  
Я — хранитель (м)  
Я — деревня, черная земля (ж)  
Я — чернозем (м)

То же относится и ко второму местоимению, — и в нем сочетаются контрасты, материализованные в грамматическом роде:

Ты мне — луч и дождевая влага.

Переключку близких и, одновременно, противоположных слов найдем и в таких фонетически близких, сопоставленных друг с другом словах, как глаголы «Возращу и возвращу...» и существительные «... Господь и Господин...»

Итак, «я» — «ты». Но кто же таится за обоими местоимениями? Женщина и Мужчина — вообще? Реальная М. И. Цветаева и ее возлюбленный? Поэт и мир? Человек и бог? Душа и тело? Каждый из наших ответов справедлив; но важна и неопределенность стихотворения, которое благодаря многозначности местоимений может быть истолковано по-разному, иначе говоря, обладает семантической многослойностью.

Разряд местоимений, в узальной языковой системе не обладающий значительностью, системой стиха выдвигается на первый план, добавочно семантизируется, укрупняется. Местоимение — лишь пример той трансформации, которую переживает слово в стихе.

В. А. Н и к о в

### ИМЕНА ПЕРСОНАЖЕЙ

Дать имя литературному персонажу — велик ли труд? Имен так много — бери любое. Но автор «Евгения Онегина» признавался:

Я думал уж о форме плана,  
И как героя назову,  
Покамест моего романа  
Я кончил первую главу.

Выбрать имя оказалось не быстрее, чем написать целую главу романа в стихах — и какого! За улыбкой Пушкина — серьезная мысль: в художественном произведении имена не безразличны. Чем крупней мастер, тем тщательней он подбирает имена своим

героям. Рукописи Л. Н. Толстого показывают трудный поиск имен для драмы «Власть тьмы»: <sup>1</sup>

Первоначальное	Промежуточные варианты	Окончательный текст
Аксинья	Надежда	Анисья
Аниска		Анютка
Андреян	Тимофей	Никита

Это не исключение, а правило. Упорно работал Гоголь над фамилией героя «Шинели»: сначала колебался — Башмаков или Башмакевич, наконец, нашел — Башмачкин.<sup>2</sup> Таких примеров множество, а ведь видим только записанное и из записанного — лишь немногое дошедшее до нас.

Нередко имя становится заглавием целого произведения.

«Вопрос о подборе имен, фамилий, прозвищ в художественной литературе, о структурных их своеобразиях в разных жанрах и стилях, об их образных характеристических функциях и т. п. не может быть проиллюстрирован немногими примерами. Это — очень большая и сложная тема стилистики художественной литературы», — справедливо пишет В. В. Виноградов.<sup>3</sup> На эту тему он писал и раньше,<sup>4</sup> а еще в первый послевоенный год в перечне основных проблем изучения языка и литературы указывает историю имен и фамилий персонажей русской художественной литературы XVIII—XX вв.<sup>5</sup> С тех пор за четверть века у нас появилось больше сотни работ на эту тему, занимались ей и раньше; библиография русских работ об именах литературных персонажей теперь включает больше 300 заглавий. Среди них — 14 работ об антропонимах у Достоевского, 15 — по Гоголю, 18 — по Чехову. Они пестры — от фиксации изолированного факта до широких сопоставлений, от удручающе сходных школьных выписок до смелых догадок, различно и понимание самих задач исследования, неравномерен и охват материала, — например, полностью обойден И. А. Гончаров, как отмечено в обзоре Л. И. Ройзензона и И. М. Подгаецкой.<sup>6</sup> Накоплены ценные наблюдения, ожидающие обобщения. История — не сумма фактов. Чтобы написать ее, не-

<sup>1</sup> Е. П. Артеменко. Наблюдения над стилистическим использованием собственных имен в драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Материалы по русско-славянскому языкознанию, вып. 3. Воронеж, 1967, стр. 126.

<sup>2</sup> Б. М. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя. «Поэтика», II, 1919, стр. 155.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 38.

<sup>4</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. М., 1929, стр. 339—340.

<sup>5</sup> В. В. Виноградов. О задачах истории русского литературного языка. Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка, вып. 3. М., 1946, стр. 238.

<sup>6</sup> Л. И. Ройзензон, И. М. Подгаецкая. Исследования по русской поэтической ономистике. «Onomastika», XI, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1966, стр. 379.

обходима теория имен персонажей, а она не разработана ни у нас, ни за рубежом.

Для многих работ по именам персонажей совсем не существует антропонимии реальной: имена персонажей висят в воздухе, — неизвестно, как они соотносятся с именами живых людей, почерпнуты ли из именника действительности и как отобраны или противопоставлены ему. При анализе произведений о прошлом, как очень верно отметил С. И. Зинин,<sup>7</sup> исследователи наивно сопоставляют имена персонажей с реальными именами не той поры, а нашего времени, и разницу относят за счет художественных особенностей. А например, сама антропонимическая система XVIII в. резко отлична от современной. Кажущееся теперь необычным было обычно, и обратно. Даже в середине прошлого столетия фамилии Голицын, Мельников, Покровский, почти нейтральные сегодня, указывали на социальный слой. Сейчас никого не удивит в литературе имя Татьяна, но не таким оно было, когда Пушкин избрал его для своей героини:

Впервые именем таким  
Страницы нежного романа  
Мы своевольно освятим.  
И что ж? оно приятно, звучно,  
Но с ним, я знаю, неразлучно  
Воспоминанье старины  
Иль девичьей...

Имя взято полемично — против жеманства модных имен. К тому времени это имя уходило из дворянской среды. Из девочек, рожденных с 1800 по 1815 г., на каждую тысячу воспитанниц Смольного института «благородных девиц» только 11 получили имя Татьяна, а среди крестьянок — 31—35 из тысячи. Оно очень точно для «барышни уездной», патриархальная семья которой «жила, храня обычай мирный простонародной старины».

Не вина, а беда исследователей, что они и не могли сопоставлять имена персонажей с именником реальным: до самых последних лет оставалась неизвестной употребительность имен даже наших дней,<sup>8</sup> а данные за прошлые столетия только начинают публиковаться. По отсутствию элементарных антропонимических знаний исследователи приводят примеры называния крепостных крестьян в середине XIX в. по именам и фамилиям, ошибочно принимая архаичные формы отчества на -ов за современные фамилии.

С другой стороны, есть работы, принимающие имена персонажей не как литературный факт, а непосредственно как прямой источник исторической или лингвистической: напр., исследуют ро-

<sup>7</sup> С. И. Зинин. О личных именах в произведениях Д. И. Фонвизина. Вопросы истории русского языка, Ташкент, 1967, стр. 106.

<sup>8</sup> В. А. Никонов. Личные имена в современной России. Вопросы языкознания, т. 6, М., 1967, стр. 102—111.

довой строй древности по личным именам у Гомера<sup>9</sup> или состав русских суффиксов по формам имен у Чехова.<sup>10</sup> Это неразличение порой ощутимо и в обильных материалах, обстоятельных исследованиях Л. И. Колоколовой,<sup>11</sup> С. А. Копорского.<sup>12</sup> Для такой задачи художественность только помеха, диктующая особый отбор материала и подачу его под определенным углом. Источниковедение требует критического отношения даже к документальным памятникам, а в художественных произведениях личные имена — неотъемлемый элемент стиля. Этого нельзя забывать, если необходимость все же вынуждает использовать их как исторический или лингвистический источник, когда других данных нет. Дочь Кочубея в действительности звали не Марией, а Матреной, — в начале XVIII в. имя Матрена было у дворянок в четверке самых частых имен. Но через сто лет дворянки брезговали им как грубым, оно стало простонародным, первое место у них заняло имя Мария. И автор «Полтавы» пожертвовал подлинным именем, которое придавало образу нежелательную окраску. Так Фауст в народных преданиях носил имя Иоганн, но Гете «не пожелал отягощать его именем слуги», чем стало это имя с течением времени, и дал своему герою имя Генрих.<sup>13</sup>

В большинстве работ по именам персонажей смешаны три плана значений имени собственного. Спутаны совершенно различные явления: этимологическое значение основы, т. е. значение доантропонимическое (Руслан из тюрк. арслан «лев»); собственно-антропонимическое, «паспортное», указывающее на данное лицо; отантропонимическое, рождаемое личностью носителя имени (дача имени Руслан сегодня — по пушкинскому герою). Соотношение этих трех планов значений изменчиво: первое может утратиться, последнее — не возникнуть.<sup>14</sup> Не различая их, писать об именах персонажей, значит только умножать путаницу.<sup>15</sup>

Трудность еще и в том, что нелегко отличить имена персонажей

---

<sup>9</sup> М. С. Альтман. Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера. Л., 1936, 168 стр. Или еще: D. H. Gray. Musean names in Homer. Journal of Hellenic Studies, v. 78, London, 1958, pp. 43—48.

<sup>10</sup> О. Д. Лаптева. Личные собственные имена с суффиксами «субъективной оценки». Уч. зап. МГПИ им. Ленина, т. 132, вып. 8, М., 1958, стр. 173—197.

<sup>11</sup> Л. И. Колоколова. Имена собственные в раннем творчестве Чехова. Киев, 1961, 76 стр.

<sup>12</sup> С. А. Копорский. Собственные имена в языке писателей-демократов Н. В. Успенского, В. А. Слепцова и Ф. М. Решетникова. Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та, т. 35, вып. 3, 1958.

<sup>13</sup> A. Bach. Deutsche Namenkunde, I. H. I, Heidelberg, 1949, S. 321.

<sup>14</sup> Вредит и путаница в терминах: не различают антропонимию (совокупность личных имен всех видов) от антропонимики (изучение их), антропонимику смешивают с ономастикой (наука об именах собственных, не только об именах людей).

<sup>15</sup> В. А. Никонов. Введение в топонимику. М., 1965, глава «Три плана значений».

от других личных имен, как верно отметил В. Н. Михайлов,<sup>16</sup> но и его попытка выделить в классификации имена «внесюжетных персонажей» не преодолевает условности разграничения.

\* \* \*

Если имя персонажа важно и необходимо для создания художественного образа, то как быть с персонажами безымянными, которым имя заменяют местоимения Я, Ты, ОН, ОНА или нарицательные Женщина, Старик, Царь, 1-й крестьянин, 2-й крестьянин? Но это и есть имена. Местоимения и нарицательные стали здесь именами собственными и сама замена неслучайна. В одних случаях образ наилучше раскрывается именно интимными Я, Ты; в других важней подчеркнуть не личность, а обобщенного представителя своего пола или возраста, или социальной группы и т. д. В советской драматургии пример этого «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. В большинстве случаев подразумевается, что у персонажа с условным именем есть другое подлинное, которого автор по тем или иным причинам не упомянул. В некоторых случаях образ знаком всем, это подчеркнуто отсутствием имени (Петр I в прологе «Медного всадника»); в других — оно запрещено в силу табу обычая или цензуры (неназванный Белинский в стихах Некрасова о нем). Но может и не подразумеваться никакого иного имени, кроме условного, если персонаж единичен или абстрактен (Судьба, Смерть). Чаще всего «безымянность» — художественный прием. Автор называет Женщина, придавая особую значительность обобщению; таков у Л. Андреева Некто в сером, символизирующий Рок, с театральной постановкой «в сукнах» вместо декораций. Однако голое обобщение без индивидуализации обедняет образ. А размененный на мелочи такой прием выдает пустоту, замаскированную мнимой многозначительностью заглавной буквы.

При всех различных причинах «безымянности» она передает авторское отношение к персонажам.

По существу к типу условных имен надо отнести и название персонажа именем другого тоже литературного персонажа. Поэтика классицизма наполнила русскую поэзию конца XVIII в. именами из произведений античности и Ренессанса. Они обильны в ранних стихах А. С. Пушкина — Аглая, Армида, Дорида, неся одно значение «любовница» без каких-либо индивидуальных черт; Белинский отметил, что Пушкин занял у Батюшкова «даже любимые имена и в особенности Хлою и Делию».<sup>17</sup> Возвратясь в поэзию вторично, они употреблялись уже как поэтическая условность, своеобразные нарицательные, снова принимающие функцию соб-

<sup>16</sup> В. Н. Михайлов. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе, Луцк, 1965, стр. 10—11.

<sup>17</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 7, М., 1955, стр. 281.



ственных, как нарицательное дева и проч. Внутрилiterатурная вторичность этих имен делала их бледными копиями. Зрелый Пушкин оставил их эпитгонам.

Среди интересных наблюдений Г. Эйса, сделанных на основе изучения имен в 300 современных детективных романах,<sup>18</sup> шире констатируемого факта данные о литературной связи между именем и характером. Имя Маргарита вызывает в Германии представление о сентиментальной, домашней, беззащитной, во Франции — о бесстыдной, прожженной, жадной, еще иначе — в Америке. Сочинители детективных изделий, не заботясь о полнокровии характеров, берут имя с готовой окраской из литературы, хотя и употребляемое в жизни.

Присвоение персонажу имени другого литературного персонажа не всегда подражательно. В «Евгении Онегине» четырежды фигурирует Буянов. В работе Р. П. Шагинян и Э. П. Магазаника он причислен к носителям «говорящих» имен.<sup>19</sup> Но его основа — не нарицательное буян, а фамилия персонажа из поэмы «Опасный сосед» В. Л. Пушкина, дяди А. С. Пушкина (поэтому «мой брат двоюродный Буянов» в «Евгении Онегине»). Достаточно было заглянуть в примечание Пушкина. Введение чужого персонажа, конечно, не просто литературная шутка, тем более, что поэма В. Л. Пушкина оставалась известна лишь по рукописям и заграничным изданиям, не попав в печать на родине. Общеизвестна переключка фамилий Онегин, Печорин, которой Лермонтов подчеркнул близость обоих персонажей. Чаще такой прием полемичен. Ю. Н. Тынянов привел убедительные примеры явно полемических, даже пародийных повторений Достоевским Гоголя с заимствованием имен.<sup>20</sup> Еще сильнее повторение Салтыковым-Щедриним в очерках «За рубежом» фамилий Хлестаков, Молчалин и Держиморда. И у Гоголя они служили осмеянию негодного строя, но их носители были мелкой сошкой. А через полвека они получили высокие чины — Держиморда стал сановником, Хлестаков — ревизором, не по ошибке уездных чиновников, а по должности. Такое повышение (отмеченное А. С. Бушминым,<sup>21</sup> а в отношении Хлестакова бегло М. И. Черемисиной<sup>22</sup>) делает их страшными: оставаясь ничтожеством, каким знакомы всем по «Ревизору», они приобрели огромную власть.

<sup>18</sup> G. Eis. *Über die Namen im Kriminalroman der Gegenwart*. «Neophilologus», 49, Groningen, 1965, S. 309.

<sup>19</sup> Р. П. Шагинян и Э. П. Магазаник. Экспрессия собственных имен в русской художественной литературе. Труды Узб. унив. им. Навои, т. 33, Самарканд, 1958, стр. 120.

<sup>20</sup> Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 416—439.

<sup>21</sup> А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., 1959, стр. 391.

<sup>22</sup> М. И. Черемисина. К вопросу о функциях личных имен в очерках М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Уч. зап. Тульск. пед. инст., т. XI, 1958, стр. 62—63.

Особенно много написано о так называемых «говорящих», «значащих», «знаменательных» или «смысловых» именах. Под этими неудачными терминами подразумевают такое имя персонажа, в котором этимологическое (т. е. доантропонимическое) значение лексической основы сразу раскрывает суть персонажа: Дурак, Правдин, таковы же Свинья, Скотинин — от вторичных значений слов свинья, скотина, «грубый, грязный». Они подобны маскам злодея или героя в средневековом театре, по которым зритель сразу знал, кто перед ним. В русской народной сатире XVII—XVIII вв. к судьбе обращались «суди нас, судья неправедный» и сам он, оглашая приговор, объявлял: «Я, судья неправедный»...

Такие лобовые характеристики свойственны стилям, в которых персонаж — только выразитель одного свойства, плоскостен, схематичен. Они обильны в русской комедии 2-й половины XVIII в. В. И. Лукин, восставая против условных имен из иноязычной литературы, вводил русские: Чистосердов, Вздоролетов, Легкомыслов, Верхоглядов. За ними последовала галерея метких имен у Фонвизина: Простаковы (простак означало «глупец»), Скотинин, учитель арифметики Цифиркин и т. д.

Из комедий, относимых тогда к «низким» жанрам, этимологические имена распространились на драму и роман,<sup>23</sup> — таков путь большинства художественных средств. Но сатира не расставалась с ними, хотя и там они не оставались неизменными. Прав П. Я. Черных, что Грибоедов вовсе не стремился придавать (по крайней мере в окончательной редакции своей комедии) фамилиям действующих лиц во всех случаях обязательно «смысловой» характер и что установившееся в литературоведении на этот счет мнение мало обосновано.<sup>24</sup> Содержательный обзор М. И. Черемисиной показал, как изменялась художественная функция имен персонажей на основе изменения самих образов. Характеры у Грибоедова гораздо многогранней, сложнее схематических персонажей классицизма, соответственно меняется и функция имени — оно только намек, не исчерпывающий характеристику, а дающий ключ к ней. Дальнейшее развитие — у Гоголя: имена «не называют прямо ведущих черт характера» или хотя бы косвенных признаков его. Отличительной чертой имени у Гоголя исследовательница считает ассоциации, вызываемые его этимологическим значением и создающие представление не о признаке, а о персонаже в целом, — например, Коробочка.<sup>25</sup> Тут уместно было привести пример

<sup>23</sup> Р. П. Шагинян и Э. П. Магазаник. Экспрессия собственных имен..., стр. 121.

<sup>24</sup> П. Я. Черных. Заметка о фамилиях в «Горе от ума». Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ, вып. 6, 1948, стр. 47.

<sup>25</sup> М. И. Черемисина. К вопросу о функциях личных имен..., стр. 49.

из Пушкина: Швабрин (его отдаленный прототип — Шванович) не имел дел со шваброй и не похож на нее, но такая фамилия несла отрицательный оттенок, вызывая ощущение низменного, грязного. П. А. Марков, отметив, как тоньше прямолинейных любовых имена у Островского,<sup>26</sup> к сожалению, не привлек одной из лучших находок — Беркутов («Волки и овцы»), на фоне захолустных мошенников и хапуг культурный, безупречный в обращении делец, глотающий целое поместье; беркут — орел, крупный хищник, хватающий даже волка. Фамилии Свиньин, Скотинин — не метафоричны: слова, звучащие в их основах, давно получили вторичные значения — ругательные, с которыми и связаны фамилии, беркут — только впервые становится метафорой, тонко, без нажима.

Выразительным может стать имя и с бесцветным этимологическим значением его лексической основы, если возникает несоответствие приложения его к персонажу. Слово кошка не вызывает неприятных ассоциаций, а яичница, леденец, земляника приятны, но фамилия Кошкин (у Н. Успенского), Леденцов (у Чехова), Яичница, Земляника (у Гоголя) — комичны, резко снижают персонаж. Выразительны контрасты между этимологией имени и положением или характером носителя его: граф Барбосов (Н. Успенский), капитан Соусов (Чехов), обратное соотношение — небогатый и незнатный самолюбец, мучительно терзающийся родовой фамилией Долгорукий («Подросток» Ф. М. Достоевского).

Такое разнообразие художественных функций этимологических имен не позволяет согласиться с С. Д. Балухатым, отнесшим все их к маскам.<sup>27</sup> Термин, уместный применительно к «любовым» именам, при распространении его на другие теряет смысл.

Разящая сила — подчеркнутая этимология имен. При этом безразлично, верна ли этимология или ложна; имя Гордей у А. Н. Островского взято ради ассоциативной связи со словом гордый, но оно из фригийского языка и не имеет отношения к гордости. Но она же — и слабость их. Ведь в действительности вся основная масса имен не такова. Поэтому нарочитость имен, играющая там, где художественной основой служит гипербола, в других — нарушает жизненность. Переиздавая свои ранние рассказы, Чехов выпалывал много таких имен как претенциозных. Проведенное сопоставление текстов поучительно.<sup>28</sup> Исследователи проявили бы больше уважения к писателям, если бы не восторгались тем, от чего они позже избавлялись, а оценили их взыскательность.

<sup>26</sup> П. А. Марков. Морализм Островского. Памяти А. Н. Островского, М.—Пгр., 1923, стр. 149.

<sup>27</sup> С. Д. Балухатый. Ранний Чехов. В сб.: А. П. Чехов, Ростов-на-Дону, 1959, стр. 22.

<sup>28</sup> Т. П. Крестинская. Принципы использования личных собственных имен в рассказах Чехова 80-х годов. Уч. зап. Новгородск. пед. инст., т. 2, вып. 2, 1957, стр. 165.

Сделав немало ценных наблюдений над судьбой этимологически значимых имен в русской литературе, исследователи не заметили, что пишут о разном. Протекали три процесса: 1) изменялся сам характер этих имен (имена самой формой подчеркивающие нарочитость — Стародум, имена редкие, но возможные в реальном именнике, — купец Семирылов; имена из реального именника — Кошкин); 2) изменялось отношение между именем и персонажем (лобовая исчерпывающая характеристика — намек — отдаленная ассоциация), 3) изменялась доля имен (ни в одном исследовании эта доля не взвешена, так как этимологические имена рассмотрены как самодовлеющая система, оторванно от всей массы имен в изучаемом произведении). Необходимо еще учитывать, что тождественные имена, включенные в разные системы, различны по своему художественному воздействию.

Почему неверно называть «говорящими» имена, работающие этимологическим значением основ? От каких неговорящих имен их отличать? Превосходно написал Ю. Н. Тынянов: «В художественном произведении нет неговорящих имен... Все имена говорят».<sup>29</sup> Каким же языком говорят имена иных типов, с незамечаемой или полностью погашенной этимологией?

К ним и предстоит перейти.

\* \* \*

Отдельную группу образуют имена, главная художественная функция которых — необычность, особенно имена вымышленные, искусственно созданные для данного персонажа. Необычностью они несколько похожи на рассмотренный тип этимологических имен, но отличаются от него отсутствием открытой этимологии. Примеры: Иллаяли в «Голоде» К. Гамсуна, Аэлита у А. Н. Толстого, Ассоль, Эгль, Тор, Дези у А. Грина,<sup>30</sup> имена во многих произведениях жанра фантастики.

Их противопоставленность реальным именам придает изображаемому экзотичность, небывалость: Аэлита — красавица на иной планете (в концовке оказывается прозаической радиорекламой), романтики А. Грина обитают в стране своей мечты, прекрасная Иллаяли порождена воображением одинокого и голодного.

Какими бы «нездешними» ни казались эти имена, они образованы из тех же звуков языка, как и все слова, и хотя значения их лексических основ для нас неизвестны, но звуки вызывают ассоциации с тем или иным созвучным словом или многими словами, смутные (но не субъективные), которые окрашивают имя. В русской поэтической традиции XIX в. переливы сонорных приобрели

<sup>29</sup> Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 27.

<sup>30</sup> Н. Я. Янко-Триницкая. О некоторых особенностях имен собственных. Уч. зап. Моск. гор. пед. инст., т. 42, 1959.

сильную эстетическую окраску как «красивые», а частота заднеязычных воспринималась как грубый прозаизм, хотя звуки сами по себе этими качествами не обладают. Такие ощущения делали имя Акакий Акакиевич некрасивым и смешным, а Аэлита — привлекательным. Подобно тому, как искусственное слово газ, может быть, действительно подсказано немецким *geist* «дух», так Аэлита могла возникнуть из аэро «воздушный», элита «избранная, особая, лучшая».

\* \* \*

Ошибочно считать выразительными имена персонажей этимологически красочные в противоположность обычным, повседневным именам персонажей, как якобы не характеризующим. В произведении художественном личные имена с погашенной этимологией участвуют в создании образа не меньше, чем ярко-этимологические, только совсем иными средствами. В обыденных именах персонажей этимология молчит или безразлична, как и в именах, носимых живыми людьми. Немногим, кроме специалистов, известны этимологии самых употребительных имен Андрей «мужественный», Ирина «мир», а этимологии Нина, Сергей неизвестны и специалистам.

Независимо от этимологии имя человека указывало на принадлежность к определенной среде. Власть церкви сделала имя знаком принадлежности к данной религии, в обществе сословном имена служили знаком сословия.<sup>31</sup> В России XVIII в. имена привилегированных были трехчленны (при этом отчество содержало *вич*); в средних сословиях могло не быть фамилий, отчества употреблялись в краткой форме — *ов*; низшим слоям не полагалось фамилий, а личные имена (в узком смысле) употреблялись в уничижительной форме с *-ка*. Сам именник, хотя и заданный святыми, дифференцировался по сословиям. Теперь, когда впервые выполнены обширные подсчеты, можно судить, насколько значащи в литературе обыкновенные женские имена в произведениях, изображающих конец XVIII в. и начало XIX в. Первым Карамзин вывел простую девушку с именем Лиза, у Пушкина это имя принадлежит только дворянкам (в «Барышне-крестьянке», «Пиковой даме»); в «Дубровском» и в «Капитанской дочке», все персонажи которых родились в XVIII в., дворянки носят имя Мария, крестьянки — Василиса, Лукерья (Гликерия), Агафья, Арина (Ирина). Каковы были имена реальных дворянок и крестьянок того времени? Чтобы не нагромождать цифр, можно из имеющихся обширных подсчетов ограничиться только данными о рожденных во 2-й половине XVIII в. по крестьянкам удельных

<sup>31</sup> В. А. Никонов. Личное имя — социальный знак. Сов. этнография, 1967, № 5, стр. 154—168.

сел Подмосковья и по дворянкам — воспитанницам Смольного института благородных девиц, приведя в пересчете на тысячу тех и других:

	Ирина	Мария	Елиза- вета	Евдо- кия	Васи- лиса	Глике- рий	Агафья
Крестьянки Подмо- сковья <sup>32</sup>	44	54	1	28	23	15	19
Дворянки — воспитан- ницы Смольного <sup>33</sup>	2	118	88	26	—	—	3

Сравнив обе строки, видим, что Карамзин дал «нетипичное» имя, чтобы «улучшить» свою героиню — имя Елизавета оставалось почти монополией дворянок. Нет сомнения, что Пушкин избрал имена, дифференцирующие социально. Примечание самого Пушкина ко 2-ой главе «Евгения Онегина» показывает, как чуток он к социальной поляризации имен: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами».

Как показано в исследовании М. А. Гавриленко об именах крестьянских персонажей М. Горького, «в произведениях М. Горького уже сам перечень собственных имен крестьянских персонажей характеризует эту группу людей как жителей не города, а деревни». . . — действительно, Авдей, Антип, Гаврила, Дарья к тому времени стали употребляться преимущественно в деревне.

Еще ближе характеризует форма имени. Красноречиво название крепостных воспитателей только отчеством — Савельич, в «Капитанской дочке», Егоровна в «Дубровском», как позже Л. Н. Толстой безошибочно точно нашел форму имени героине «Воскресенья». «Ее и звали так средним именем — не Катька и не Катенька, а Катюша». В распоряжении писателя неисчерпаемое богатство форм имени, позволяющее раскрыть отношения персонажей и охарактеризовать их. Но арсенал средств, крайне неудачно именуемых средствами «субъективной» оценки, в применении к персонажам почти не изучен. В небольшой работе, принадлежащей О. Д. Лаптевой, имена у Чехова рассмотрены не в их художественной функции, а лишь как иллюстрация внелитературного языкового явления. Другие работы, внимательные к формам имен персонажей (Е. П. Артеменко, С. А. Копорского, М. А. Гавриленко,<sup>34</sup> М. М. Орлова<sup>35</sup>), все же лишь фрагментарны. Новые перспективы открывает подсчет, выполненный при состав-

<sup>32</sup> Архив г. Москвы, ф. 51, оп. 1, № 124.

<sup>33</sup> Н. П. Черепнин. Императорское общество благородных девиц, т. 3, СПб., 1915.

<sup>34</sup> М. А. Гавриленко. Собственные имена и формы их употребления в речи крестьянских персонажей у М. Горького. Уч. зап. Горьковск. пед. инст., вып. 68, 1967, стр. 59.

<sup>35</sup> М. М. Орлов. Язык Н. Г. Помяловского, ч. 2, Ростов-на-Дону, 1959, стр. 107—120.

лении словаря к «Поднятой целине» М. А. Шолохова, — по сообщению А. М. Лягиной.<sup>36</sup> Варя упомянута 115 раз в 8 различных формах имени: Варя — 56, Варька — 21, Варюха-Горюха — 12, Варвара — 8, Варюха — 7, Варя Харламова — 5, Варька Харламова — 3, Горюха — 3. Но, во-первых, подсчеты еще только канва, в художественном произведении важнее количественного итога конкретная ситуация, почему тут Варюха, а тут — Варя Харламова, при этом обязательно различать авторскую речь от речи персонажей, чего в первом опыте не сделано; во-вторых, для анализа имен персонажей необходим отдельный подсчет их, иначе такие формы названия того же персонажа, как ты, она, выпадут, утонув в сумме тех же местоимений, отнесенных ко всем другим лицам.

В подлинно художественном произведении говорящи все имена и самые повседневные выразительны не меньше, чем редкие или вымышленные; каждое участвует в формировании образа, о каждом можно сказать словами Гоголя «каркнет само за себя прозвище и скажет ясно, откуда вылетела птица».

\* \* \*

Обычные, бытующие имена нередко связаны в художественной литературе с именами прототипов — тех реальных лиц, которые послужили зерном образа. Зашифровка имени протонима (имени прототипа) обусловлена одной из двух причин: либо важно, чтоб имя персонажа помогало узнавать прототип, имени которого нельзя назвать, либо, напротив, надо отвести читателя от прототипа, с именем которого, однако, автор не хочет, не может расстаться. Поэтому имя персонажа и отличается от протонима и сходно с ним.

Конечно, персонаж — не фотография прототипа, мастер не копирует, а творчески преображает, создавая более выразительный, емкий образ. Но писатель чувствует, что в жизни именование неслучайно и, создавая тип, берет от прототипа и этот признак в числе других черт, внешних и внутренних. Прямо об этом заявил Л. Н. Толстой, у которого таких имен особенно много, объясняя, что Болконские и Друбецкие в «Войне и мире» подсказаны старинными родовыми фамилиями Волконских и Трубецких, необходимыми для характеристики действующих лиц, но требующими изменений, так как нет портретов.

Не может быть и речи ни о какой портретности Кулигина («Гроза» Н. Островского), протоним, но не прототип которого выдающийся русский механик-изобретатель И. П. Кулибин (1735—1818), живший за много лет до времени действия драмы.

---

<sup>36</sup> А. М. Лягина. О проекте инструкции по составлению частотного словаря «Поднятой целины» М. А. Шолохова. Матер. конфер. по языкознанию (к 75-летию Е. Д. Поливанова), Самарканд, 1966, стр. 20.

Сопоставительный список 396 имен персонажей с именами их прототипов составил по произведениям русских писателей XIX в. М. С. Альтман.<sup>37</sup>

В «Трансваале» К. Федина (1926 г.) выведен нэпман Вильям Саарек. Его прототип Юлиус Сваакер скупал и уничтожал эту книгу, но, конечно, не ради изобличения его лично написана повесть.

Из многообразных способов «зашифровки» протонима наиболее употребительны три: 1) некоторые звуковые изменения: Долохов («Война и мир») — герой-партизан 1812 г. Р. И. Дорохов; Мересьев («Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого) — герой Советского Союза А. П. Маресьев. То же видоизмененное сходство достигается перестановкой: Василий Денисов («Война и мир») — герой 1812 г. Денис Васильевич Давыдов, 2) сохранение формы при замене лексических основ: Репетилов («Горе от ума» Грибоедова) из Шатилов; Горичев (там же) — из Бегичев. 3) замена основы похожей по значению: поэта В. С. Курочкина его противники выводили под фамилиями Петушков, Цыплаткин; поэт А. С. Хомякова — Кротов, Хорьков. Иногда ассоциации сложна: Коврижкин («Новь» Тургенева) — из Вяземский, через звенья «вяземские пряники — коврижка». Из редких способов — именование писателя по заглавию его произведения: Некудов — Н. С. Лесков, автор романа «Некуда», Трущобин — В. В. Крестовский, автор романа «Петербургские трущобы».

\* \* \*

Конечно, в статье невозможно охватить или хотя бы бегло упомянуть все проблемы имен персонажей. Здесь не затронуты даже такие важные из них, как сама подача имени, многообразное «обыгрывание» его, или последующие превращения имен персонажей в нарицательные — их бессмертие (Дон-Кихот, Отелло, Хлестаков, Обломов) и мн. др. Задача статьи — представить основные теоретические проблемы, без решения которых невозможно создать историю имен персонажей и которые ускользали или оставались разрозненными наблюдениями. И прежде всего — главное: имена персонажей художественного произведения можно рассматривать только в их соотношении с несколькими системами: 1) с антропонимической системой периода, изображаемого в произведении, 2) с антропонимической системой, современной автору, 3) со стилем произведения, 4) с литературной традицией употребления имен персонажей. Каждая из этих систем изменчива. Сложно выяснить соотношение движущихся систем, а системы, с которыми обязательно соотносить имена персонажей, и сами еще очень мало изучены.

<sup>37</sup> М. С. Альтман. Русские писатели и ученые в русской литературе XIX в. Уч. зап. Горьковск. педаг. инст., вып. 71, 1965, стр. 28—340.



К. Ф. Т а р а н о в с к и й

## О РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

Природа ритмического закона стиха определяется сферой его применения, т. е. языком.

В. В. Виноградов

1.1. Если понимать ритмизацию словесного материала как наложение определенных запретов на материал, русские классические двусложные размеры характеризуются двумя запретами: 1) последний икт строки не может быть заполнен безударным слогом; 2) на слабое время стиха не может падать фонологическое (словоразличительное, пермутативное) ударение самостоятельных словесных (акцентных) единиц. Таким образом, односложные акц. единицы, не наделенные фонологическим ударением, разрешаются и в анакрузе, и на всех слогах основы стиха.

1.2. Односложные акц. единицы не распределяются в границах строки произвольно: 1) в слабом времени стиха они сосредотачиваются после синтактико-интонационных переломов (в ямбическом стихе в первую очередь в анакрузе, а в цезурных стихах также и на первом слоге второго полустушия); 2) в сильном времени стиха они избегают сильных (устойчивых) иктов и — наоборот — тяготеют к слабым (неустойчивым) иктам.<sup>1</sup> Однослож-

<sup>1</sup> Первое положение доказано Б. В. Томашевским в его исследованиях пушкинского 4 ст. и 5 ст. ямба; второе — Р. О. Якобсоном в его докладе на Второй варшавской конференции по поэтике (1964 г.). Привожу мой подсчет для пушкинской Сказки о царе Салтане, сделанный по просьбе докладчика:

Слоги	Все ударения	Из них 1 сл. акц. единиц
1	56.90%	1/3
3	96.70%	1/12
5	45.20%	1/5
7	100%	1/18

ные словесные единицы в русском языке очень легко атонируются, и, таким образом, контраст между слабыми и сильными иктами еще более обостряется.

2.1. Сравнительное изучение всех русских двусложных размеров показало, что ударения в сильном времени стиха распределяются под воздействием двух законов: 1) стабилизации первого икта после первого слабого времени (т. е. в ямбе на втором, а в хорее на третьем слоге) и 2) регрессивной акцентной диссимиляции. Акц. диссимиляция предполагает антиципацию конца строки (интонационного перелома, клаузулы, рифмы): поэт (сказитель, певец) подходит к самому устойчивому икту («тонической константе») через ряд безударных слогов и, таким образом, предпоследний икт «по контрасту» становится слабым.<sup>2</sup>

2.2. Акц. диссимиляция в русском стихе действует регрессивно, начиная с тонической константы. Из антиципации конца строки возникает обратная связь: самому сильному (последнему) икту предшествует самый слабый (предпоследний); затем снова возникает сильный икт, но он, как правило, бывает слабее последнего; четвертый икт с конца опять становится слабым, но все же обычно остается сильнее предпоследнего, и т. д. Действие акц. диссимиляции ослабевает к началу строки.

2.3. В хореических формах с четным числом стоп (4 ст. и 6 ст. безцезурном хорее)<sup>3</sup> и в ямбических формах с нечетным числом стоп (3 ст. и 5 ст. ямбе) оба закона действуют бесконфликтно: и по закону стабилизации первого сильного икта, и по закону регрессивной акц. диссимиляции второй икт в хореическом стихе и первый икт в ямбическом оказываются сильными. Во всех упомянутых размерах образуется правильное чередование сильных и слабых иктов: стих как бы приобретает «пеонический» характер:

4 ст. хорей  $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$  (∪),  
 6 ст. хорей  $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$  (∪),  
 3 ст. ямб  $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$  (∪),  
 5 ст. ямб  $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$  (∪).

Последняя метрическая схема относится и к безцезурному и к цезурному 5 ст. ямбу. Редкая разновидность 5 ст. цез. ямба с сильным вторым иктом  $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$  (∪) фактически распадается на 2 ст. и 3 ст. ямб. В этом «офранцузенном» стихе акц. диссимиляция действует в каждом полустиишии в отдельности.

2.4. В хореических формах с нечетным числом стоп (3 ст. и 5 ст. хорее) и в ямбических формах с четным числом (4 ст. и 6 ст. ямбе) возникает конфликт, являющийся помехой образованию «пеонической» структуры в этих размерах. В 3 ст. хорее ока-

<sup>2</sup> Ср. высказывания Томашевского о предпоследней стопе в ямбических размерах (О стихе, стр. 121 и 173).

<sup>3</sup> О 6 ст. цезурном хорее речь будет в параграфе 5.3.

зываются в соседстве два относительно слабых икта, а в 5 ст. хорее и 4 ст. ямбе два относительно сильных:

3 ст. хорей  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ ),

5 ст. хорей  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ );

4 ст. ямб  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ ).

2.5. Шестистопный ямб представляет особую проблему — из-за наличия в нем цезуры. В нем оба закона действуют и в границах каждого полустишия в отдельности, и через всю строку. Поскольку они действуют сильнее в границах полустиший, образуется более или менее симметричный 6 ст. ямб:

$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \parallel \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ )

Если акц. диссимиляция сильнее захватывает всю строку, стих становится асимметричным:

а)  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \parallel \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ ),

или б)  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \parallel \cup \cup \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—}$  ( $\cup$ ).

3.1. Оба упомянутых закона находятся в прямом отношении к самой ритмической структуре русского языка. Еще Шенгели, вычислив частоты всех типов акц. единиц в прозе и распределив полученные частоты в рубрики по числу слогов, пришел к следующему заключению: «Всматриваясь в цифры итога, мы подмечаем неуклонную закономерность в различиях встречаемости слов с разным положением ударений при одинаковом количестве слогов. Если данная рубрика объемлет слова с нечетным количеством слогов, то чаще всего встречаются слова с ударением на *среднем* слоге, затем слова с ударением на соседних со средним слогах, предыдущем и последующем, причем на последующем ударение неуклонно преобладает над ударением на предыдущем. Если в рубрике объемлются слова с четным количеством слогов, то преобладает средняя пара, а в ней последующее слово, затем — пара, охватывающая среднюю, с преобладанием опять-таки второго слова, и т. д. Формула встречаемости слов различных типов примет следующий вид:

а, b, с. . . . (M) . . . . С, В, А,

где алфавитная, прямая и обратная, последовательность литер означает возрастание и убывание встречаемости слов с ударением на месте каждой данной литеры, с кульминационным пунктом всей дуги при наличии ударения на среднем слоге М и с превышением встречаемости слов с ударением на месте каждой второй из симметричных литер над встречаемостью слов с ударением на месте каждой первой».<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. 1923, стр. 20—21. Формула Шенгели полностью подтверждается и подсчетами Томашевского (О стихе, стр. 104—105 и 197).

3.2. Итак, русское ударение сильно центрировано: точкой отсчета для него является идеальная середина слова. Для наиболее полного проявления русское ударение нуждается в двух безударных «скатах».

4.1. Оба закона, описанных во втором параграфе, действуют не только в стихе: они сказываются и в *теоретических ямбах и хорях* (Т. я., Т. х.), вычисленных на основании ритмического словаря прозы по теореме о переумножении вероятностей,<sup>5</sup> а также и в *случайных ямбах и хорях* (С. я., С. х.), «надерганных», по меткому слову Томашевского, из художественной прозы.

4.2. В предлагаемых таблицах теоретические и случайные хорей и ямбы сопоставляются с фактическим стихом.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> О методе вычисления теоретического стиха см. у Томашевского (О стихе, стр. 101). Мои вычисления основаны на данных Томашевского для ритмического словаря пушкинской прозы.

<sup>6</sup> В этих таблицах подсчеты под номерами 13, 21, 22, 25, 26, 30, 33 и 34 принадлежат М. Л. Гаспарову (см.: Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха, Вопросы языкознания, т. 3, 1967). Все остальные подсчеты мои. Мои данные о фактическом стихе опубликованы в книге «Руски дводелни ритмови» (Београд, 1953) и в статье «Руски четверостопни јамб у првим двама деценијма XX века» (Јужнословенски филолог, XXI, 1955—1956).

Случайные хорей и ямбы выискивались в тексте пушкинского «Дубровского»; использован весь текст, кроме «определения суда». В тексте нашлось 476 трехстопных ямбов, 423 трехстопных хорей, 386 четырехстопных ямбов, 362 четырехстопных хорей, 167 пятистопных ямбов и 144 пятистопных хорей. Шестистопных хореев и ямбов оказалось слишком мало для статистического использования.

Все подсчеты случайных хореев и ямбов я считаю предварительными. Их следует проделать на более обширном сравнительном материале. В объяснения частных расхождений между теоретическими и случайными величинами предпочитаю не вдаваться. Мы еще слишком мало знаем о структуре русской прозы вообще и пушкинской в частности, несмотря на блестящее исследование Томашевского (О стихе, стр. 254—318). Для сравнения с моими подсчетами привожу подсчеты случайных 4 ст. ямбов в «Станционном смотрителе», «Барышне-крестьянке» и «Пиковой даме», любезно сообщенные мне А. В. Прохоровым:

		И к т ы			
		I	II	III	IV
С. см.		79.6	64.2	47.2	100
Б. к.		74.7	65.2	45.0	100
Дуб.		73.1	67.1	40.4	100
П. д.		77.7	67.1	40.7	100

  

		Ф о р м ы						
		I	II	III	IV	V	VI	VII
С. см.		12.6	6.0	28.0	31.9	7.1	13.7	0.6
Б. к.		10.8	7.6	26.0	29.7	8.2	17.1	0.6
Дуб.		10.9	9.3	20.2	29.3	12.7	17.6	0.0
П. д.		10.8	7.4	22.2	34.4	10.3	14.5	0.3

Подсчеты по «Дубровскому» оказались ближе всего к подсчетам по «Пиковой даме».

В подсчетах теоретических ямбов вычислялись и все варианты с односложными акц. единицами в анакрузе при безударности первого икта (в 3 ст.

ТАБЛИЦА 1

## РАСПРЕДЕЛЕНИЕ УДАРЕНИЙ В ХОРЕЯХ И ЯМБАХ (ПРОФИЛИ УДАРНОСТИ)

	Икты						Средн. удар.
	I	II	III	IV	V	VI	
1. Т. 3 ст. хорей	54.0	55.4	100	—	—	—	69.8
2. С. 3 ст. хорей	55.6	62.2	100	—	—	—	72.6
3. 3 ст. х. Никитина	63.3	63.9	100	—	—	—	75.7
4. 3 ст. х. Фета	65.0	67.5	100	—	—	—	77.5
5. Т. 3 ст. ямб	82.7	40.6	100	—	—	—	74.4
6. С. 3 ст. ямб	83.6	46.6	100	—	—	—	76.7
7. 3 ст. я. Державина	90.7	58.0	100	—	—	—	82.9
8. 3 ст. я. Пушкина	98.9	43.5	100	—	—	—	80.8
9. Т. 4 ст. хорей	49.5	71.9	47.3	100	—	—	67.2
10. С. 4 ст. хорей	41.7	80.9	43.4	100	—	—	66.5
11. 4 ст. х. XVIII в.	63.3	89.5	54.8	100	—	—	76.9
12. 4 ст. х. XIX в.	54.3	98.8	46.4	100	—	—	74.9
13. 4 ст. х. XX в.	57.5	96.5	50.2	100	—	—	76.1
14. Т. 4 ст. ямб	78.8	61.3	44.9	100	—	—	71.3
15. С. 4 ст. ямб	73.1	67.1	40.4	100	—	—	70.2
16. 4 ст. я. XVIII в.	93.2	79.7	53.2	100	—	—	81.5
17. 4 ст. я. 1814—20 гг.	87.7	87.7	43.2	100	—	—	79.7
18. 4 ст. я. XIX в. ст. пок.	84.4	92.2	46.0	100	—	—	80.7
19. 4 ст. я. XIX в. мл. пок.	82.1	96.8	34.6	100	—	—	78.4
20. 4 ст. я. нач. XX в.	83.5	87.4	49.1	100	—	—	80.0
21. 4 ст. я. сов. эпохи	82.2	87.2	46.8	100	—	—	79.1
22. Т. 5 ст. хорей	51.1	65.1	63.9	45.1	100	—	65.0
23. С. 5 ст. хорей	47.2	80.5	69.4	37.5	100	—	66.9
24. 5 ст. х. Майкова	37.4	98.9	88.9	41.9	100	—	73.4
25. 5 ст. х. Есенина	44.0	96.5	91.5	41.0	100	—	74.6
26. Т. 5 ст. ямб	87.4	50.6	69.0	41.6	100	—	69.7
27. С. 5 ст. ямб	76.0	64.1	67.1	38.9	100	—	69.2
28. 5 ст. цез. я. XIX в.	86.0	75.2	95.3	39.3	100	—	79.2
29. 5 ст. бесц. я. XIX в.	82.8	73.7	84.6	53.8	100	—	79.0
30. 5 ст. бесц. я. XX в.	82.8	69.1	83.1	41.3	100	—	75.2
31. Т. 6 ст. хорей (жен.)	55.8	55.0	100	55.8	55.5	100	70.3
32. 6 ст. х. Полонского	54.9	70.0	100	61.7	55.2	100	73.6
33. 6 ст. х. Есенина	57.0	81.5	100	68.5	55.0	100	77.0
34. Т. 6 ст. ямб.	80.7	57.3	59.4	89.4	32.2	100	69.7
35. 6 ст. я. XVIII в.	91.8	64.4	73.1	95.1	44.1	100	78.1
36. 6 ст. я. 1814—20 гг.	90.7	68.5	68.7	94.9	39.4	100	77.0
37. 6 ст. я. 1820—40 гг.	88.6	69.5	67.5	94.4	38.8	100	76.5
38. 6 ст. я. 2-й пол. XIX в.	90.3	66.9	69.2	93.9	39.5	100	76.6

ямбе — IV форма, в 4 ст. — II, VI, VII). Мои подсчеты почти полностью совпали с новыми подсчетами, сделанными в семинаре акад. Колмогорова и сообщенными мне А. В. Прохоровым: 1) профиль ударности 78.2—61.3—45.1—100; 2) формы 11.3—6.7—26.8—28.5—11.6—14.8—0.3. Этим подсчетом заменяется первый подсчет, сделанный Н. Рычковой и впервые опубликованный А. Кондратовым в брошюре «Математика и поэзия» (Москва, 1962).





Этот гул и есть ритмическое движение стиха, в каждом конкретном случае окрашивающееся в определенную тональность. А отдельные ритмические формы стиха являются, как правило, побочным продуктом ритмического движения.<sup>8</sup>

6.2 Как правило, все двусложные размеры у одного поэта приобретают общую характеристику: все они являются отголоском одного основного «гула». Сравним следующие профили ударности:

		И к т ы				
		I	II	III	IV	V
4 ст. хорей	Крылова	62.8	94.4	63.7	100	—
4 ст. хорей	Языкова	53.2	100.0	34.0	100	—
4 ст. ямб	Крылова	91.7	88.1	61.4	100	—
4 ст. ямб	Языкова	77.3	98.7	32.2	100	—
5 ст. цез.	ямб Крылова	86.7	77.2	95.6	59.4	100
5 ст. цез.	ямб Языкова	87.4	70.5	97.1	16.4	100

Тяжелой поступи двусложников Крылова резко противопоставляется размашистый и легкий стих Языкова.

6.3. «Общий ритмический гул» характеризует и целые поколения поэтов и целые эпохи в развитии стиха: мы можем говорить о размашистом стихе не только Языкова, но и Баратынского и Полежаева. Бывают, конечно, и «предтечи ритма» (Муравьев в XVIII в., Брюсов в конце XIX) и «эпигоны ритма» (их можно и не называть). Но это опять-таки исключения, подтверждающие правило.

7.1. Из двух факторов, формирующих структуру русских двусложных размеров, регрессивная акц. диссимилиация, конечно, более активный фактор. В течение развития русского стиха ее воздействие усилилось во всех двусложных размерах во втором и третьем десятилетии XIX в., а затем, в XX в., в общем ослабело. Это еще одно доказательство активности стихотворного ритма.

7.2. Вопрос о причинах ритмических реформ двадцатых годов XIX в. и начала XX выходит за пределы настоящей статьи. Все же упомянем, что одной из причин усиления действия акц. диссимилиации в начале XIX в. было введение (в 1812 г.) в поэтический обиход 5 ст. ямба, — размера с четким чередованием

<sup>8</sup> Это, конечно, не исключает особого отношения поэтов к определенным формам. Поэты могут «обыгрывать» некоторые формы, могут «приберегать» редкие формы для особого эффекта. Но это как раз те исключения, которые подтверждают правило.

На Варшавской конференции по поэтике 1964 г. акад. Колмогоров сообщил, что по профилю ударности в общем можно вычислить частоты всех ритмических форм данного стиха. К сожалению, результаты вычислений, сделанных его сотрудниками (для 4 ст. ямба Жуковского и Багрицкого), до сих пор еще не опубликованы.



сильных и слабых иктов, в котором акц. диссимиляция действует бесконфликтно. Пятистопный ямб стал частью «общего ритмического гула» и повлиял на остальные двусложные формы, в первую очередь на 4 ст. ямб и 6 ст. ямб (ср. табл. 1, 16—19 и 34—37).

8.1. Поскольку нам известно, в XIX в. трехсложные размеры не подпадали под влияние законов, формировавших ритмическую структуру двусложных размеров. Только относительное ослабление первого икта в дактиле свидетельствует, что закон стабилизации первого икта отразился и на трехсложном стихе с нулевой анакрузой.

8.2. В двадцатом веке широкое распространение получили дольники, являющиеся промежуточной формой между двусложными и трехсложными размерами.<sup>9</sup> И в трехиктном и в четырехиктном дольнике регрессивная акц. диссимиляция действует довольно сильно. Но интереснее всего тот факт, что акц. диссимиляция захватила в какой-то степени и трехсложные размеры. У многих поэтов (Пастернака, Цветаевой, Вознесенского и др.) пропуски ударений главным образом распределяются в убывающей прогрессии на четных иктах, считая от последнего. Больше всего пропусков ударений наблюдается на предпоследнем икте во всех трехсложных размерах; только первый икт в дактиле бывает еще менее устойчивым, чем предпоследний.<sup>10</sup>

При наличии пропуска ударений в трехсложных размерах и односложные слова тяготеют в них к слабым иктам.<sup>11</sup>

9.1. Вопрос о взаимоотношении ритмических структур и поэтических жанров — самый сложный вопрос поэтики. В этой области мы еще очень мало знаем. Знаем, конечно, что жанровые изменения сопровождались изменением метрических форм (яркий пример: 5 ст. ямб исторической драмы двадцатых годов XIX в., сменивший александрийский стих трагедии классицизма). Знаем также, что хорей (4 ст. и 6 ст. бесцезурный) наиболее «пеоничен» в фольклорном стихе и в подражаниях фольклорному стиху (песни XVIII в., песни Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Дельвига; вариации «Камаринского» у Трефолева, Случевского и Белого и т. п.). Знаем, как 5 ст. хорей прикрепился к определенной тематике. Знаем, наконец, что, напр., Андрей Белый связывал разную тематику с разным движением 4 ст. ямба. И все же от комплексного изучения поэтического творчества мы еще далеки.

---

<sup>9</sup> Ср.: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, VI, 1962, стр. 117.

<sup>10</sup> Ср.: James Bailey, The Basis Structural Characteristics of Russian Literary Meters. Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students, Cambridge, Mass., 1968, pp. 30—31.

<sup>11</sup> На этот факт обратил внимание Р. О. Якобсон в докладе на Второй варшавской конференции по поэтике (1964 г.).

9.2. «Все стиховые размеры в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Каждый размер имеет свой экспрессивный „ореол“, свое аффективное значение», — пишет акад. Виноградов.<sup>12</sup> Описание этих экспрессивных ореолов — очередная задача стиховедения. А необходимые обобщения придут позже.

В. Е. Холшевников

## ЛОГАЭДИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Начиная с создателя русского тонического стиха Третьяковского, в русской поэзии вслед за европейской установился обычай передавать долгие слоги античных стоп ударными, а краткие — безударными. Некоторые преобразованные таким способом размеры (прежде всего, ямб) обрусели мгновенно, так что об их далеком античном происхождении напоминало только название. Изобретенный еще Третьяковским «дактило-хореический» гекзаметр привился далеко не сразу и употреблялся преимущественно в переводах и стилизациях, сохраняя в своем звучании напоминание о породившей его Элладе; но в пору его расцвета, в первой половине XIX в., поэты иногда пользовались им и в произведениях, весьма далеких от античности, — например, Жуковский в «Сказке о царе Берендее» и др.

Лишь одна группа своеобразных античных размеров, так называемые логаяды, не привилась у нас, хотя к ним обращались талантливые русские поэты, начиная от Сумарокова, и в XVIII, и в XIX, и в XX вв.<sup>1</sup>

В отличие от обычных стихов, состоящих из одинаковых стоп, в логаядических долгие и краткие слоги чередуются неравномерно, но эта неравномерная последовательность повторяется из стиха в стих, а иногда, при более сложных сочетаниях разных логаядов, из строфы в строфу. Соответственно в русском варианте между сильными (ударными) слогами располагается неравное количество слабых (безударных) слогов, от нуля до двух. Вот несколько примеров.

<sup>12</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 28.

<sup>1</sup> Трудно согласиться с безоговорочным утверждением А. П. Квятковского, что первым в русской литературе имитировал сапфическую строфу Симеон Полоцкий (А. Квятковский. Поэтический словарь, М., 1966, стр. 252). Симеон, подобно своим учителям — польским поэтам, соблюдал только количество слогов в строфе (11—11—11—5), не заботясь о расположении ударений. О силлабической «сапфической» строфе см.: L. Pszczołaowska. Strofa czterowersowa. — Strofika. Praca zbiorowa pod red. M. R. Maye-powej, Wrocław. . . 1964, s. 135. et sq.

### Сапфическая строфа.

Не противлюсь сильной, богиня, власти;  
Отвращай лишь только любви напасти.  
Взор прельстив, мой разум ты весь пленила,  
Сердце склонила...

Сумароков. Гимн Венере.  
Сапфическое стопосложение.

### Асклепиадова строфа.

Не опять ли, корабль, волны несут тебя  
В море? Ах, придержишь якорем в пристани  
Тихой. Разве не видишь:  
Обе скамьи лишены весла?..

Востоков. К кораблю.  
Горациева ода... Размером подлинника.

### Алкеева строфа.

Не тем горжусь я, Фебом отмеченный,  
Что стих мой звонкий римские юноши  
На шумном пире повторяют,  
Ритм выбивая узорной чашей...

Брюсов. Подражание Горацию  
(Алквический метр).

### Фалекий.

Будем жить и любить, моя подруга...

Катулл в переводе А. Пиотровского.

Начиная с Сумарокова, русские имитаторы античных логоэдов вводят в них еще одну особенность русского стиха: ударения стоят только на сильных слогах, но не обязательно на всех: возможны, как и в традиционном ямбе, пропуски метрических ударений (см. во всех приведенных строфах). И тем не менее у всех поэтов — и XVIII, и XIX, и XX вв. — стих звучит затрудненно, и если не аритмично, то во всяком случае недостаточно ритмично для русского слуха.

Не случайно русские поэты так редко обращались к логоэдам, переводя и имитируя античных авторов чаще всего гекзаметром, элегическим дистихом или ямбами. Даже Востоков, пропагандист логоэдов, написал ими всего тринадцать стихотворений. Попытки В. Иванова писать ими оригинальные стихотворения успехом не увенчались и не создали традиции. Создается впечатление, что русские стихотворцы, испробовав эти размеры и неудовлетворенные полученным результатом, возвращались к привычным формам.

В наши дни никто уже не пытается русифицировать античные логоэды, и переводчики античных авторов пользуются ими с единственной целью — создания эквиметричных переводов. Последний, кажется, пример — холиямб басен Бабрия в переводах Гаспарова:

Один охотник ловок был владеть луком.  
Однажды на охоту он пошел в горы...

Чем же объясняется неуспех логоэдов?

Первым напрашивается самое простое объяснение: традиционные классические размеры (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий,

анапест) строго урегулированы; между сильными слогами стоит один слабый или два, но не переменное количество, как в логаядах.

Однако история русского стиха заставляет отбросить такое объяснение. Уже в русском гекзаметре могут появляться неупорядоченные стяжения, т. е. сокращения промежутков между сильными слогами с двух слабых до одного:

Кто из бессмертных с тобою, коварный, строил советы. . .

Такая ритмическая вариация была введена Третьяковским вместо античной замены дактиля спондеем, невозможной в тоническом гекзаметре, и вполне соответствовала духу русского стиха, создавая ощущение ритмического богатства и разнообразия, но отнюдь не аритмичности. Подобное явление составляет также основное свойство русских дольников, развившихся в XX в. и оказавшихся в наше время одним из самых популярных размеров. И только сопоставив логаяды с дольниками, мы поймем, почему первые не привились. По определению исследовавшего дольники М. Л. Гаспарова, это стихотворный размер, в котором интервал между сильными слогами колеблется от одного до двух слабых слогов.<sup>2</sup> Схематически это обозначается (если не указывать анакрузу и клаузулу) так: так:  $-1/2-1/2-$  (трехдольник) или  $-1/2-1/2-1/2-$  (четырёхдольник). Такое определение представляется необходимым, но недостаточным. Второй существенный признак дольников — количественное преобладание двусложных интервалов над односложными, создающее отчетливо ощущаемую инерцию трехсложника.<sup>3</sup> Таким образом, правы были исследователи, говорившие о «трехсложной основе» русских дольников.

Теперь вернемся к русским имитациям античных логаядов и присмотримся к метрическим схемам приведенных выше примеров.

Сапфическая строфа.

— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪	или — 1 — 1 — 2 — 1 — 1
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪	— 1 — 1 — 2 — 1 — 1
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪	— 1 — 1 — 2 — 1 — 1
— ∪ ∪ — ∪	— 2 — 1

<sup>2</sup> М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. В сб.: Теория стиха, Л., 1968, стр. 60—62.

<sup>3</sup> См.: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962, стр. 51. Исследование М. Л. Гаспарова во многом уточняет данное мною в этой книге определение. Так, необходимо отделить «урегулированный» дольник с интервалами только в 1 и 2 слога — обычная форма дольника — от форм более свободных (например, у Блока и Маяковского) и «тактовика» с амплитудой колебаний от 1 до 3 (см.: М. Л. Гаспаров. Тактовик в русском стихосложении XX в. Вопросы языкознания, 1968, № 5). Но приводимые самим М. Л. Гаспаровым обширные статистические данные лишь подтверждают несомненное преобладание двусложных промежутков.

### Асклепиадова строфа.

—У—УУ—УУ—УУ или —1—2—0—2—2  
—У—УУ—УУ—УУ —1—2—0—2—2  
—У—УУ—У —1—2—1  
—У—УУ—У— —1—2—1—

### Алкеева строфа.

У—У—У—У—У—У или 1—1—1—2—2  
У—У—У—У—У—У 1—1—1—2—2  
У—У—У—У—У 1—1—1—1—1  
—У—У—У—У—У —2—2—1—1

### Фалекий.

—У—УУ—У—У—У или 1—2—1—1—1

### Холиямб.

У—У—У—У—У—У—У 1—1—1—1—1—0—1

Как видим, во всех этих размерах односложные промежутки значительно преобладают над двусложными: явление, обратное тому, которое мы наблюдали в гекзаметре и дольниках, и не соответствующее духу и традиции русского тонического стиха. Надо оговориться, что это относится не к тоническому стихосложению вообще, а именно к русскому.

В. М. Жирмунский, сопоставляя русские силлабо-тонические размеры и дольники с английскими и немецкими, отметил, что в немецких ямбах, в отличие от русских, так называемые пиррихии (т. е. пропуски метрических ударений) неупотребительны, стихи, как правило, полноударны. Это объяснил еще Чернышевский, указав, что в немецком языке одно ударение приходится в среднем на два слога, а в русском — на три, так что средний интервал между ударными слогами в немецком языке — один слог, в русском — два. Двусложные промежутки среди односложных встречаются в немецких стихах постоянно, но не на правах поэтической вольности в ямбах (как иногда в английских), а в особом размере — в дольниках, отличающихся от русских весьма существенно: это дольники на двусложной, а не трехсложной (как русские) основе; их ритмическая инерция создается количественным преобладанием односложных интервалов между ударными слогами.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> В. Жирмунский. 1) Введение в метрику, Л., 1925, стр. 193—195; 2) О национальных формах ямбического стиха. В сб.: Теория стиха, Л., 1968, стр. 9—13.

Таким образом, просодия языка обусловила в немецкой поэзии развитие дольников на двусложной основе (преобладание интервалов между сильными в один слог), а в русской — на трехсложной (преобладание интервалов в два слога). И следствием этих же законов языка было то, что имитации античных логоэдов, в которых преобладали односложные интервалы, не привились в русском стихе, как не привились редкие попытки создать русский дольник на двусложной основе.<sup>5</sup>

Помешала античным логоэдам обруть еще одна существенная причина: сильные и слабые слоги чередуются в них неравномерно, схема очень сложна, ритмическая инерция не успевает установиться, как размер сменяется другим — и стих для русского уха звучит тяжело и недостаточно ритмично.

Зато оказались очень жизнеспособными (хотя и не в своем первоначальном виде) своеобразные «русские логоэды», возникшие независимо от античных на почве русского стиха. Появлялись они в нашей поэзии в разных формах дважды: в XVIII и XIX в. — как предки будущих дольников, и, после значительного перерыва, в XX в., уже отпочковавшись от породивших их дольников. Рассмотрим сначала первые.

Стремясь выйти за узкие пределы канонизированных в высоких жанрах ямбов, поэты XVIII в. экспериментируют в жанрах «низких», пишут хореем и трехсложниками, порой подражают народному стиху, а иногда, очень редко, создают собственные размеры, сходные с логоэдическими. Едва ли не первым был Сумароков, написавший подобными размерами несколько стихотворений, в их числе песню:

Благополучны дни  
Нашими временами;  
Веселы мы одни,  
Хоть нет и женщин с нами...<sup>6</sup>

Отчетливо слышна схема — ∪ ∪ ∪ — (∪) или — 2 — 1 — (1), при этом, как и в имитациях античных логоэдов, на сильных

<sup>5</sup> В 1925 г. В. М. Жирмунский допускал возможность русских дольников на двусложной основе (Введение в метрику, стр. 192—193) и относил к ним такие стихотворения, как «Последняя любовь» Тютчева («О, как на склоне наших лет / Нежней мы любим и суеверней»). Эта точка зрения была подхвачена другими; например, Е. Ермилова, полемизируя со мной, утверждала существование русских дольников на двусложной основе, приводя тот же пример (Вопросы литературы, 1959, № 6, стр. 241). Думаю, что спор решен практикой. Стихотворения, подобные «Голосу из хора» Блока (преобладание односложных интервалов), в русской поэзии единичны. И редкие двусложные промежутки в ямбах, как в «Последней любви» Тютчева, вернее считать сильными ритмическими переборами, т. е. не созданием определенной ритмической инерции, а сознательным ее нарушением (см. мою статью «Перебои ритма» в сб.: «Русская советская поэзия и стиховедение». М., 1969, стр. 179—181).

<sup>6</sup> Датировка песни сомнительна. Г. А. Гуковский относит ее ко времени после 1756 г., П. Н. Берков — к 30-м годам, мотивируя тем, что размер ее силлабичен (см.: А. П. Сумароков, Избр. произв., Л., 1957, стр. 554—555). С последним трудно согласиться.

местах ударение может отсутствовать. Стих звучит легче, чем в сапфической или алкеевой строфе, но это как бы промежуточная, переходная форма: односложные и двусложные интервалы уравновешены. Прекрасные примеры чисто русских логоэдов дал в последнем периоде творчества Державин:

Тает зима дыханьем Фавона,  
Взгляда бежит прекрасной весны;  
Мчится Нева к Бельту на лоно,  
С берега суда спущены. . .

(«Весна» — ◡◡◡—||◡—◡◡—(◡) или —2—1—2—(1)). Тем же размером написан и знаменитый «Снегирь», только цезура в нем стоит не после 4-го, а после 5-го слога: «Что гы заводишь || песню военну. . .». Стих звучит легко для русского уха, и нужно прислушаться, чтобы заметить, что он — «неправильный», нарушает схему дактиля. Ритмическая четкость усилена цезурой.

Подобные размеры изредка встречались и в XIX в., наиболее известно часто цитировавшееся стихотворение Фета:

Измучен жизнью, коварством надежды,  
Когда им в битве душой уступаю,  
И днем и ночью смежаю я вежды  
И как-то странно порой прозреваю. . .

Метрическая схема отличается по рисунку, но в принципе близка к державинской: ◡—◡—◡||◡—◡◡—◡ или 1—1—1+1—2—1. Стихи звучат так же легко. Чем это объясняется?

В обоих случаях перед нами — трехсложный размер, в котором один из междуударных интервалов сокращен с двух слогов до одного. Но двусложных остается два, т. е. вдвое больше, слух воспринимает отчетливую инерцию трехсложника, как в дольник. Да собственно, это почти дольник, только еще не раскованный, не освобожденный от логоэдической застылости всех строк. Казалось, нужен только легкий толчок, строки Державина соединятся с фетовскими, исчезнет жесткая цезура, стяженные интервалы будут свободно передвигаться по всему стиху — и он зазвучит как в наши дни:

Трясина кругом да камыш кудлатый,     1—2—2—1—1  
На черной воде кувшинок заплаты. . .     1—2—1—2—1

Багрицкий. Трясина.

Однако на самом деле так не произошло. Свободный дольник сможет развиваться только тогда, когда употребление трехсложников станет привычной традицией, создающей для слуха достаточно интенсивный ритмический фон, без которого восприятие дольника затруднено. Русской поэзии надо было сначала пройти школу Некрасова, его подражателей и последователей.

Зато теперь наш слух, воспитанный на дольниках, может принять за них формы, близкие к ним, но не тождественные. Вот начало «Жалобы пастуха» Жуковского:

На ту знакомую гору  
Сто раз я в день прихожу;  
Стою, склоняся на посох,  
И в дол с вершины гляжу...

Н. В. Измайлов, комментируя это стихотворение, называет его «единственным примером» дольника в лирике Жуковского.<sup>7</sup> Так же определяет его размер исследователь дольников М. Л. Гаспаров.<sup>8</sup> Неоднократно называли дольниками и стихи Лермонтова:

Они любили друг друга так долго и нежно,  
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной...

И действительно, строки звучат совсем как привычные дольники, — и все же это еще не дольники, а лобаэды, подобные державинским или фетовским. Схватив слухом знакомое звучание, мы не сразу замечаем, что все 24 стиха «Жалобы пастуха» — это вторая форма трехдольника (по классификации М. Л. Гаспарова) 1—1—2—(1), а схема всех восьми стихов Лермонтова 1—1—2—2—2—1.

Через столетие после лобаэдов Державина, почти через полвека после фетовских началась история русских дольников. К десятим-двадцатым годам они стали так же привычны, как ямбы для Державина или трехсложники для Блока. Оказалось, что они могут быть очень разнообразны, и каждый поэт находил в них то, что соответствовало его индивидуальности. У Блока и Маяковского они наиболее свободны. Другие поэты культивируют лишь некоторые ритмические формы дольников — их исследователь находит «есенинский тип», «гумилевский тип» и т. д.

Но если поэт все чаще употребляет какую-то одну форму дольника, то может произойти парадоксальная метаморфоза: принципиально свободный размер с варьирующимися интервалами способен превратиться в свою противоположность — размер с почти постоянными или постоянными интервалами, только различными. Так в действительности и происходит у Асеева, Цветаевой и некоторых других поэтов: из дольников рождаются новые лобаэды, но не такие, как античные или державинские. История не возвращается на круги своя.

<sup>7</sup> В. А. Жуковский. Стихотворения, Л., 1956, стр. 794.

<sup>8</sup> М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. Теория стиха, стр. 87.



В главе I «Черного принца» Асеева первые 8 строф почти одинаковы по размеру.

Видите, в пальцы нам  
врос  
трос,  
так что и этот  
вопрос  
прост:  
мало ли видел  
матрос  
гроз —  
не покидал  
пост...

Схема длинных строк (для простоты — без разбивки на «подстроchia») — 2—2—0—. Это был бы настоящий лобаэд, если бы схема строфы иногда не нарушалась (например, «Белые бивни /бьют/ в ют» — 2—1—0—). Перед нами так называемый «тактовик» с амплитудой колебаний междуударных интервалов от нуля до двух слогов, но с явной тенденцией превратиться в лобаэд: одна из ряда форм становится доминантной (здесь — 71%, около  $\frac{3}{4}$ ). Если доминирующая форма превратится в единственную, завершится процесс превращения дольника или тактовика в лобаэд. У того же Асеева находим такие стихотворения. Характерны они для Цветаевой. Например, в «Поэме конца» 5 и 6 главы написаны размером 1—2—1—

Движение губ ловлю.  
И знаю — не скажет первым...

Несколько иные лобаэды встречаются в других главах поэмы.<sup>9</sup>

М. Л. Гаспаров отмечал в эволюции дольников тенденцию к все большей урегулированности.<sup>10</sup> Результатом именно этой тенденции оказываются современные лобаэды. Они живут и в поэзии последних лет; приведем пример из «Всадников» В. Сошныра (Лениздат, 1969) — «Вторая молитва Магдалине»:

Это птицы к подоконникам льнут.  
Это небо наполняет луну...

Схема 2—3—2— выдержана до конца стихотворения. Ясно слышна асеевская традиция, лобаэд, выросший не из дольника, а из тактовика.

В новых лобаэдах XX в., как и в опытах предшественников русского дольника, очень отчетливо слышна тенденция к преобладанию двусложных интервалов между сильными слогами, обеспечивающему «русское» ритмическое звучание. Просодия языка и здесь оказывает решающее влияние на просодию стиха.

<sup>9</sup> См.: В. В. Иванов. Метр и ритм «Поэмы конца» М. Цветаевой. Сб.: Тесрия стиха, Л., 1968, стр. 173—175 и далее.

<sup>10</sup> М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в., стр. 105.

НАРОДНЫЙ СТИХ А. ВОСТОКОВА

У истоков учения о синтагме в русской филологической традиции, история которой подробно освещена в известной статье В. В. Виноградова,<sup>1</sup> стоит теория «прозодических периодов», разработанная основоположником русской славистики А. Х. Востоковым. Специфика этой теории — в том, что она была разработана применительно к вопросам метрики, и в частности — метрики русского народного стиха. Поэтому она имела интересные отголоски и в теории и в практике русского стихосложения.

Напомним основные положения Востокова.<sup>2</sup> «Когда слова занимают свое место в периоде или в стихе, тогда нередко, по связи мыслей, ими изображаемых, сливаясь одни с другими как бы в один состав, теряют они либо усиливают свое ударение на счет близстоящих» (стр. 98—99). «Так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово, коего составные части должны, по законам единства прозодического, подчиниться одной главнейшей: а сие не иначе произойти может, как с отнятием у них ударений. . . Но сия подчиняемость ударений в известном ряду слов (мы назовем оный *прозодическим периодом*) имеет свои естественные границы: при одном слоге повышаемом или с ударением можно произнести не более слогов понижаемых или без ударения, как сколько вынесет грудь человеческая, не переводя дыхания. В приведенном выше речении: „пойдешь ли ты со мною“, следуют после повышаемого слога 5 слогов понижаемых, а в следующем: „сделаемся ли мы когда“, 7 таковых слогов; и этого числа (7-ми слогов, много что 8-ми) кажется довольно для объятности прозодического периода» (стр. 99—100). «На сем же самом действии прозодическом основана мера русских стихов. В них считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*, т. е. ударения, по коим и должно измерять стихи старинных русских песен» (стр. 105—106).

В русском стиховедении взгляды Востокова привились надолго: о том, что русский народный стих есть стих чисто тонический, не учитывающий слогового объема междуударных интервалов, можно прочесть во многих учебниках и популярных книгах.<sup>3</sup> Лишь в по-

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка, в кн.: Вопросы синтаксиса современного русского языка, М., 1950, стр. 183—256; см., в частности, стр. 206—207.

<sup>2</sup> Все цитаты по изд.: А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

<sup>3</sup> См. обзор в кн.: М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. М. П. Штокмар счел даже возможным положить взгляд Востокова в основу своей заметки о народном стихе в «Литературной энциклопедии», т. XI, М., 1939, ст. 70.

следние десятилетия, после работ Н. Трубецкого и Р. Якобсона по славянской метрике,<sup>4</sup> стало возможным более адекватное представление о русском народном стихе. Наше обследование ритма более 15 000 строк народного стиха<sup>5</sup> позволило дать метрическую формулу основного размера русского народного стиха, более узкую, чем определение Востокова:

$$(\cup\cup) \text{ — } \left\{ \begin{array}{c} \cup \\ \cup\cup \\ \cup\cup\cup \end{array} \right\} \text{ — } \left\{ \begin{array}{c} \cup \\ \cup\cup \\ \cup\cup\cup \end{array} \right\} \text{ — } (\cup\cup)$$

В эту формулу укладываются в среднем 80—90% строк обследованного былинного стиха. Размер этот, по малоудачной инициативе его первооткрывателя А. П. Квятковского, назван «тактовиком».

Три варианта каждого из двух междуударных интервалов в различных сочетаниях дают 9 ритмических вариаций; некоторые из них созвучны хорею (при 2-сложной анакрусе) или ямбу (при 1-сложной), некоторые — анапесту (при усечении анакрусy — амфибрахию или дактилю), некоторые — дольнику (с междуударными интервалами «1—2» и «2—1» слога), некоторые специфичны только для тактовика (с интервалами «2—3», «2—3», «3—2», «3—2» — полужирным обозначаются трехсложные интервалы со сверхсхемным ударением на среднем слоге). Примеры — ниже.

А. Востоков был не только стиховедом, но и поэтом. Он экспериментировал с народным стихом в стихотворениях 1812—1813 гг. «Вафтруднир» (из «Эдды»), «Изречения Конфуция» (из Шиллера), «Российские реки», а в 1825—1827 гг. использовал его в переводах 9 сербских песен из сборника Караджича: «Марко Кралевич в темнице», «Братья Якшичи», «Смерть любовников», «Свадебный поезд», «Строение Скадра», «Яня Мизиница», «Сестра девяти братьев», «Девуца и солнце», «Жалобная песня благородной Асан-Агиницы». В высшей степени интересно сравнить метрику этих стихотворений, во-первых, с подлинной метрикой народного эпического стиха и, во-вторых, с той трактовкой, которую этот стих получает в теоретической концепции самого Востокова. До сих пор такое обследование востокского стиха не предпринималось. Б. Томашевский<sup>6</sup> лишь указал на то, что стих Востокова повлиял на стих «Песен западных славян» Пушкина, а Б. Ярхо<sup>7</sup> ограничился подсчетом числа слогов и числа ударений

<sup>4</sup> См. главным образом статьи Р. Якобсона, собранные в: Selected writings, v. 4, Hague, 1966.

<sup>5</sup> Результаты его подробно публикуются в статье «Тактовик, народный стих и его литературные имитации». См. также: М. Гаспаров. Тактовик в русском стихосложении XX в. «Вопросы языкознания», 1968, № 5, стр. 79—90.

<sup>6</sup> Б. Томашевский. О стихе. Л., 1928, стр. 63—66, 78—83.

<sup>7</sup> Б. Ярхо. Свободные звуковые формы у Пушкина. В сб.: «Ars poetica», вып. 2, М., 1928, стр. 176—181.

в стихе у Востокова и Пушкина, не касаясь самого главного — объема и расположения междуударных интервалов.

Стих Востокова неоднороден: он распадается, как мы сейчас увидим, на 4 типа, которые мы условно обозначим буквами «А», «Б», «В» и «Г». Приведем перечень основных ритмических вариантов востоковоского стиха (Х 4—4-ст. хорей и т. п., Ан — анапест, д-к — дольник, т-к — чистый тактовик) и их количества во всех четырех группах востоковоских текстов, а также в том памятнике подлинного народно-эпического стиха, на который опирался Востоков в своей теории, — в сборнике Кирши Данилова («КД»; из этого сборника нами просчитано 10 былин по изданию 1958 г. № 1, 3, 6, 11, 15, 18, 23, 24, 47, 49).

	А	Б	В	Г	КД
Х 4 «1—1» Во-двенадцатых я знать хочю	—	8	—	—	157
Я 3 «1—1» Ленивый шаг грядущего	—	3	—	—	77
Х 5 «1—3» Подойди к темничному окошку	40	27	5	60	225
Я 4 «1—3» Искать два имени приличных	16	17	1	—	73
Х 6 «3—3» Как увидела злосчастна молодица	15	20	—	—	95
Я 5 «3—3» Закладывать камнем молодую	23	10	—	1	42
Я 6 «3—3» Не унести тебе отсюда головы своей	—	1	—	—	7
«5» У заутрени и у обедни	1	—	—	2	13
Ан «2—2» На булаву на пернату седло вздел	1	—	—	—	12
Ан «2—2» Признает воевода Дойчило	90	59	1	55	152
Ам «2—2» Послушайте повести чудной	46	36	—	3	119
Д «2—2» Спрашивал кум на крестинах	3	8	—	—	79
д-к «1—2» Нанесли камень и бревен	64	49	1	1	367
д-к «2—1» А твоя мизиница дочка	10	21	1	1	130
д-к «4» Ярко солнышко, не кручинься	3	2	—	—	64
т-к «2—3» Повели на закладку основанья	56	42	1	7	161
т-к «2—3» Невестка дитя твое обмоет	9	12	4	2	42
т-к «3—2» У матушки довольно богатства	59	48	2	6	127
т-к «3—2» Молоко оттоль течет и поныне	28	13	3	7	47
проч. (Пусть купит тебе раба или рабыню)	22	21	18	7	503
Всего	486	397	37	152	2492

Тип «А» можно считать основным типом народного стиха Востокова, а остальные три типа — отклонениями от него в области каталектики (тип «Б»), тоники (тип «В») и силлабики (тип «Г»). Вот в чем эти отклонения заключаются.

Тип «Б» выделяется наличием дактилического окончания, а не женского, как в остальных типах. Так написаны три ранних стихотворения 1812—1813 гг. и одна из сербских песен — «Асан-Агиница»:

Что белеется у роши у зеленя?	Х 6
Снег ли то или белые лебеди?	Ан
Кабы снег, он скоро растаял бы;	д-к «1—2»
Кабы лебеди были, улетели бы прочь...	т-к «2—3»

Как известно, немецкие переводчики (в том числе Гете) прославили эту песню, переводя ее правильным 5-стопным хореем с жен-

ским окончанием; по-видимому, именно наперекор этой традиции Востоков отказался здесь от своего обычного женского окончания и выбрал более «русское», дактилическое; а Пушкин в свою очередь, наперекор Востокову, выбрал потом для своего незаконченного перевода той же песни женское окончание.

Тип «В» выделяется обилием внесхемных, аномальных строк — главным образом 4-ударных. Так написаны короткая песня «Смерть любовников» и первые 15 строк «Братьев Якшичей». Перелом между началом и продолжением «Братьев Якшичей» разительно ощутим даже на слух, без подсчетов:<sup>8</sup>

<sup>10</sup> Отчину дружно они поделили	—
Все города и земли без спору,	—
Пополом разделили Белград.	д—к «2—1»
Спор у них вышел только за малость:	—
Конь вороной и сокол чьи будут?	—
<sup>15</sup> Себе, как старшему, требует Дмитрий	—
Сокола и коня вороного;	Ан
Не дает ему, не уступает	Х 5
Богдан ни того, ни другого.	Ам
На утро, чуть свет, взял Дмитрий	д—к «2—1»
<sup>20</sup> Сокола и коня вороного. . . и т. д.	Ан

Отчего так метрически раскололось одно стихотворение, неизвестно; напрашивается предположение, что оно переводилось в два приема, но это недоказуемо.

Тип «Г» выделяется повышенным силлабическим единообразием. Так написана большая песня «Марко Кралевич в темнице»: из 152 стихов в ней 143 десятисложны, так что отступления от этой силлабической нормы составляют только 6% стихов. Налицо явное стремление передать в переводе строгий силлабизм сербского «десетераца». В переводах других песен такого стремления нет: отступления от 10-сложности составляют в них 45—63%. «Марко Кралевич» — единственная из песен Востокова, напечатанная не в «Северных цветах» Дельвига, а в другом месте, в «Трудах Вольного общества. . .»; может быть, ее можно рассматривать как обособленный эксперимент. Силлабизм «Марка» достигается тем, что 75% всех строк — это 5-стопные хорей и 3-стопные анапесты (единственные силлабо-тонические размеры, имеющие при женском окончании 10 слогов), дольниковые вариации (теряющие слог) резко избегаются, а в тактовиковых вариациях прибавка слога в интервале компенсируется сокращением анакрусиса с двух слогов до одного:

О родитель мой, краль во Азаке!	Ан
(У) Всего в теремах твоих довольно,	т—к «2—3»
Не имею ни в чем недостатка.	Ан
Я несусь тебе поклон с приветом	Х 5

<sup>8</sup> Замечено еще Б. Ярхо (Свободные звуковые формы у Пушкина, стр. 178), но выводов из этого автор не сделал.

(У) От узника, кралеви́ча Марка: 3  
Выпусти́ его из зло́й темни́цы  
(У) На ве́ру и на че́стное сло́во. . .

т-к «2—3»

X 5

т-к «3—2»

Первая особенность, которая бросается в глаза в стихе Востокова, — это очень малый процент аномальных строк. В среднем он составляет 4.7% для стиха с женским окончанием («А») и 5.6% для стиха с дактилическим окончанием («Б»). В некоторых произведениях аномальных строк совсем нет, и нигде доля их не поднимается выше 8.5—7% (ранний «Вафтруднир» и «не устоявшиеся» еще «Братя Якшичи»). Между тем, исходя из теоретических взглядов Востокова, мы могли бы ожидать от его народного стиха вольности гораздо большей. Вспомним, что согласно теории Востокова, число слогов в промежутке между сильными ударениями метрически безразлично: «второе или среднее ударение отделено от первого по крайней мере одним кратким слогом, но может отделяться от оно́го 4, 5 и даже 6 краткими, смотря по величине стиха. . .».<sup>9</sup> Это — в теории; на практике же мы видим, что 5—6-сложных интервалов в стихах Востокова нет вовсе, а 4-сложные интервалы встречаются всего лишь 39 раз на 861 стих — втрое реже, чем этого можно было бы ожидать по «естественному» ритму русской речи (судя по троесловным выборкам из прозы, обследованным С. П. Бобровым).<sup>10</sup> Востоков-поэт оказывается более чуток, чем Востоков-стиховед: как стиховед он предлагает для народного стиха расплывчатую формулу «чисто-тонической» концепции, как поэт он держится в твердых рамках схемы тактовика. Он слышит подлинное звучание ритмики народного стиха, но еще не умеет найти для него адекватное определение. Он строго соблюдает схему народного стиха, чем сами записи, находившиеся в его распоряжении: сравнение 4.5—5.5% аномальных стихов Востокова и 20% аномальных стихов небрежной записи Ки́рши Дани́лова достаточно поучительно.

Сам Востоков определял свой стих по формуле чистого тонизма: «русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием» (примечание к «Свадебному поезду»), «русский сказочный размер с дактилическим окончанием» (примечание к «Асан-Агнице»); «сказочный размер» для Востокова — это тоже «стихи о трех ударениях», см. «Опыт о русском стихосложении», стр. 139). Казалось бы, это налагало на него обязанность строго соблюдать счет ударений и освобождало его от обязанности соблюдать счет слогов в междуударных интервалах. В действительности мы находим обратное: за объемом междуударных интервалов Востоков внимательно следит, не допуская в них (как мы видели) более 3 слогов; в счете же ударений, как это ни странно, допускает са-

<sup>9</sup> А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, стр. 144.

<sup>10</sup> С. П. Бобров. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». Теория вероятностей и ее применения, 9, 1964, стр. 271.

мые широкие вольности, отяжеляя стих сверхсхемными ударениями, особенно — в двусложных интервалах. Вот примеры из одной только «Сестры девяти братьев»: стихи с одним отягчением

У матери сынов милых девять...	т—к «3—2»
Пока осьмерых женил братьев...	Ан
На путь стоит белая церковь...	Ан
Отойди прочь, язва морова́я...	Х 5

стихи с двумя отягчениями

В году будем навещать каждый месяц...	т—к «3—2»
Видно, ты родным братьям ненавистна...	т—к «2—3»
«Подожди здесь», — брат сестре молвил...	д—к «1—2»

и даже стихи с тремя отягчениями

Один Бан жених, другой Генерал был... т—к «3—2»

Шесть реальных ударений вместо трех схемных — вольность очень большая, даже при том чрезвычайно широком представлении об атонации внутри «прозодического периода», какого придерживался Востоков (насчитывая, например, в «периоде» «не убежит никто от смерти» одно лишь сильное ударение — «Опыт о русском стихосложении», стр. 100). И вместе с тем, отклоняясь от тонической схемы, все эти строки ни на слог не выпадают из схемы тактовика. Ритм тактовика, который Востоков слышал в народном стихе, не умея его определить, значил для его практики больше, чем принцип групповых ударений, им же провозглашенный, но оставшийся для него лишь теоретическим понятием.

Все вышесказанное имело целью определить отношение востокского стиха к русскому народному стиху. Но у нашего вопроса есть и другая сторона, пожалуй, еще более трудная для решения: отношение востокского стиха к сербскому народному стиху. Дело в том, что у Востокова имеются по крайней мере два определения сербского народного стихосложения, очень странных в устах такого выдающегося филолога: 1) В примечании к «Свадебному поезду» он пишет: «В сербском подлиннике размер хорейский пятистопный с пресечением на второй стопе...», 2) В «Опыте о русском стихосложении» (стр. 69) он пишет: «Народные песни у сербов сочиняются без рифм и, кажется, имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому. См. песенник сербский... изданный 1814 в Вене Вуком Стефановичем» и т. д. Как согласовать эти противоречивые утверждения с тем (справедливым) ощущением сербского стиха как 10-сложного силлабического, свидетельством которого является для нас востокский перевод «Марка Краевича»? Может быть, в первом случае Востоков имеет в виду не ритм стиха, а ритм напева, который, действительно, в сербских песнях звучит пятистопным хореем;

может быть, во втором случае Востоков хотел прежде всего указать на беспорядочное расположение ударений в сербском стихе, странное для слуха, привыкшего к стопам; но, конечно, оба эти предположения разъясняют лишь немногое. Вопрос о том, в какой мере реальное расположение ударений в сербском стихе влияло на расположение ударений в стихе Востокова (и в стихе пушкинских «Песен западных славян»), остается открытым. Вопрос этот, впервые поставленный, как известно, Ф. Е. Коршем,<sup>11</sup> обещает быть очень интересен для исследователей сравнительной славянской метрики.

Й о с и п Б а д а л и ч

## „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ В ПЕРЕВОДАХ ЛИТЕРАТУР ЮГОСЛАВСКИХ НАРОДОВ

### 1

Как известно, система ударений русского языка отличается от системы ударений других славянских языков, в том числе хорватско-сербского. Достаточно напомнить общее правило акцентуации в хорватско-сербском языке — перенос ударения в многосложных словах подальше от конца слова. Таким образом, все многосложные слова в хорватско-сербском языке становятся автоматически либо парокситонами, если они двусложные (gláva), либо пропарокситонами, если они трехсложные (kóljeno). У последних, однако, немало отступлений с ударениями на среднем слоге (slobóda). Окситонами, пригодными для мужской рифмы, как двух-, так и трехсложные слова быть не могут. Наоборот, русские многосложные слова, например трехсложные, могут быть, как известно, окситонами (голова́), парокситонами (наде́жда) и пропарокситонами (ро́дина), увеличивая таким образом своим акцентологическим богатством более дифференцированную возможность рифмования, в частности по отношению к окситонической (мужской) рифме, которая в хорватско-сербском языке ограничена, как уже сказано, исключительно односложными словами (nos, glas). Тут-то и кроются значительные формальные затруднения для хорватско-сербских переводчиков при передаче русских мужских рифм в многосложных словах (голова), так что хорватско-сербские переводчики русских стихов с мужскими рифмами пользуются дактилическими. В противовес этому русские переводчики хорватско-серб-

---

<sup>11</sup> Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. СПб., 1901, стр. 32, прим. 25. (Сборник ОРЯС, т. 67, № 8).



ского трохеического стиха (с женской рифмой) с успехом пользуются мужской:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡  
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡  
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Polnoć prodje — još pokriva  
Mir preblagi dol i goru,  
Ali lagan vjetrić sapće  
Od istoka k sinjem mogu,  
Šapće slatko iz tihana:  
Zora puca bit će dana! <sup>1</sup>

Полночь минула — покойны  
Долы, горы и поток;  
Но уж шепчет с синим морем  
Предрасветный ветерок.  
Шепчет, тихо говоря:  
«Скоро день — уже заря!» <sup>2</sup>

Таким образом, огромная часть многосложных лексем в хорватско-сербском языке — как и в чешском и словацком языках — не пригодна для употребления в начале стиха в самом распространенном в русской поэзии стихе ямбического метра. Основной ритм хорватско-сербского языка (в литературном штокавском говоре) не ямбический, а трохеический. Поэтому-то трохеический метр и считается в поэтическом творчестве хорватско-сербской версификации самым подходящим метром.

Я постараюсь наглядно объяснить высказанные здесь соображения на конкретных примерах хорватско-сербских переводов «Евгения Онегина» А. Пушкина, а затем русских переводов литературных и народно-поэтических произведений.

## 2

Начну с трех хорватских переводов «Евгения Онегина»: первый хорватский перевод осуществил больше ста лет тому назад известный переводчик того времени Шпиро Димитрович Котаранин (1813—1868).<sup>3</sup> Перевод его остался и спустя сто лет вполне четким, так как сделан чистым поэтическим языком. Однако на желательной высоте он не был и в период своего опубликования, ибо переводчику пришлось волей-неволей отказаться от отличительных формальных достоинств подлинника — пушкинского ямбического стиха и онегинской строфы. Перевод в ямбах на хорватском языке оказался для Шпиро Димитровича Котаранина — превосходного знатока хорватского языка — непосильным, и он, хорошо переведший многочисленные английские, немецкие и французские драматические произведения (для Хорватского народного театра в Загребе), решил удовлетворить потребности своей среды

<sup>1</sup> Preradović, Petar. Djela. Knj. 1, str. 93, Zagreb, 1918.

<sup>2</sup> Прерадович, П. Заря. Перев. М. Петровского. Поэзия славян. Ред. Н. В. Гербель. СПб., 1871, стр. 275.

<sup>3</sup> Puškin Aleksandar. Eugenio Onjegin. Preveo iz ruskog Špiro Dimitrović (Kotaranin). Zagreb, Matica hrvatska, 1860.

тем, что перевел «Евгения Онегина» десятисложным стихом хорватско-сербской народной поэзии, так называемым десятерцем:

—○—○—○—○—○

Moj stric dobri po milosti božjoj,  
Kadno se je razbolio bolom,  
Čuvati je naumio sebe,  
Boljeg nije izmisliti mogo.  
Njegov primjer nauka je drugim:  
Ali Bože golema je muka  
Bolesnikom i dan i noć sjedit  
Nit koraka ne smjeti se maknut!  
Kako podlo kovarstvo je kletu  
Poluživa morat zabavljati,  
I uzglavje njemu namještati,  
Nemilo mu donosit ljekarstvo,  
Uzdisati, misliti u sebi:  
«Kad vragovi odnijet će tebe».<sup>4</sup>

Стих и стиль перевода, восходящие к народному эпосу, превратили пушкинский роман, написанный рифмованными ямбами, так сказать, в эпическое произведение. Поэтому-то, по-видимому, первый хорватский (и югославский!) перевод «Онегина» считали свободным «перепевом». Неудивительно, что выдающийся хорватский поэт того времени Петр Прерадович в переводе Димитровича напрасно искал, как он высказался, гений Пушкина.

Таким образом, становится понятным, что следующий хорватский переводчик того же романа в стихах Иван Трнский (1819—1910), плодовитый хорватский лирик второй половины XIX столетия, надеялся на большую переводческую удачу, переводя «Онегина» восьмисложным рифмованным трохеическим стихом (онегинская строфа с исключительно женскими рифмами):

Stric mi bio pošten čovjek,	Ostavit ga nije smjeti,
Kad ga smota sila bolje,	Pretvarat se valja vrlo,
Navro biti pažen doviak,	Stara groba razgovarat,
Što da bolan čini bolje?	Za log mu se mekan starat,
Primjerom je. Drugi slijede.	Lijek u suho lit mu grlo,
Ali, Bože, teške bijede:	A uzdahnut rad bi pravo:
Danju, noću uza nj'bdjeti,	«Kada će te odnijet djavo?» <sup>5</sup>

Однако и Трнскому, хорошему лирику своего времени, не удалось в его более или менее монотонных трохеях с исключительно женскими рифмами целиком передать изящество и дух онегинского стиха, богатство ритма и рифмы. Итак, хорватская читающая публика все еще ждала адекватного перевода гениальной «энциклопедии русской жизни».

<sup>4</sup> Ibid., str. 5.

<sup>5</sup> Puškin Aleksander S. Evgenij Onjegin. Roman u stihovih. Preveo i vjekopisom popratio Ivan Trnski. Zagreb, 1881. (Zabavna knjižnica Matice hrvatske, sv. XLVIII—L.) — 8° XXXII 176.

Лет семьдесят спустя третий хорватский переводчик попробовал использовать положительный опыт, вытекавший из попыток своих двух земляков-предшественников: это был современный хорватский поэт Томислав Прпич (1898), который перевел «Евгения Онегина» ямбическим стихом и строфой подлинника. Попытка третьего переводчика, поэта Прпича, сохранившего полностью формальную фактуру романа (ямбический метр, стих, рифму, строфу подлинника), оказалась положительной переводческой новинкой хорватской переводной литературы. Однако и она, как и предшествующие, была обременена «наследственным грехом», коренящимся в различной структуре системы ударений в русском и хорватскосербском языках: как ямбический размер, так и мужские рифмы оказались местами в переводе Прпича явственно натянутыми, а тем самым и отрицательными по отношению к поэтической монолитности и четкости переводного стиха. Как в версификации, так и в поэтическом содержании переводчику не всегда удавалось избежать недочетов, как это заметно уже в первой строфе романа:

○ — ○ — ○ — ○ — ○  
 ○ — ○ — ○ — ○ —

Moj stric je biće časno, strogo.  
 Kad stiže bolest (gle ti nje!)  
 Učinio je što je mogo:  
 Zaslužio je štovanje.  
 Iz primjera tog svi nek uče! ...  
 No, Bože moj, što ljude muče!  
 Dan i noć sjedi tamo, joj,

Pri postelji bolesničkoj!  
 Gadarija je sve u svemu  
 Da poluživa zabavljaš!  
 I jastuk da mu popravljaš!  
 I lijekove da pružaš njemu  
 Sve uzdišući, jasna strar:  
 Ah, djavo da te nosi bar!<sup>6</sup>

Мужские рифмы второго и четвертого (gle ti nje! — štovanje), седьмого и восьмого стихов (joj — bolesničkoj), как и «дактилизированные» в десятом и одиннадцатом стихах, — явственно натянуты и лишены музыкального содержания (zabavljaš — popravljaš). Виноват в том и других таких случаях не поэт и переводчик Прпич, виновато, как сказано раньше, различие систем ударений в родственных языках.

Первый сербский перевод «Евгения Онегина» был сделан известным сербским переводчиком русской лирической поэзии Ристо И. Одавичем (1870—1933). Его переводческий опыт, а, должно быть, и пример хорватского переводчика И. Трнскогo, внушили ему тот же метод перевода, а именно югославский вариант онегинской строфы: восьмистопный трохеический стих с исключительно женскими рифмами. Перевод Одавича четок и поэтичен, духом и манерой ближе «разговорному языку» подлинника.

<sup>6</sup> Ibid., str. 1—7. Puškin A. S.: Evgenij Onjegin. Roman u stihovima. S ruskoga prev. Tomislav Prpić. Zagreb., «Zora», 1955. Nov. izd. «Matica hrvatska» i «Zora», 1965.

Чика ми је старог реда:  
Разболев се збила много  
Послук тражи, заоведа —  
Боле смислит није мого.  
Његов пример друге учи!  
Ал' досадност како мучи  
С бони бити дневи, ноћи,

Ни корака никуд моћи.  
Лукавство је ниско, ружно  
Послужива забављати,  
Поглавник му поправљати,  
Додавати лек му тужно,  
Док уздахе жеља коси:  
Кад' хедјаво да те носи!<sup>7</sup>

Новейшим и лучшим переносом «Онегина» на сербский язык является «перепев» современного сербского переводчика Милорада Павича. Первую часть романа Павич перевел в стиле подлинника, ямбическим метром и онегинской строфой, с исключением, однако, как у Тринского и Одавича, мужских рифм. Во второй части своего «перпева» он практиковал и мужские рифмы. Поэтому переводной стих Павича ближе всех более ранних хорватско-сербских переводов, формально и по существу, к «разговорному языку» подлинника, и не случайно он сделался сербским школьным изданием («Школска библиотека», т. 55).

Еще ближе и вернее поэтическому слову и духу подлинника словенские переводы «Онегина» по причине упомянутых уже преимуществ словенской акцентологической системы. Эластичная флексибельность словенского ударения, в значительной степени родственная русской, облегчает употребление ямбического метра и мужских рифм. Так объясним и удачный первый словенский перевод Ивана Приятеля (1875—1937):

Moj stric, poštena korenina  
naenkрат resno oboli,  
v bolesni hoče da mladina  
postreže mu in ga časti;  
to vsem umevno je in jasno;  
a voga mi, kak golgočasno  
z bočnikom čuti noč in dan,

za ped se ne geniti stran!  
Hinaščina je to nemila  
poltmrtega zabavati,  
blazine mu zrahljavati,  
dajati žalosno zdravila  
in vzdihati, misleč hip vsak:  
kdaj neki vzame te že vrag!<sup>8</sup>

Таким же успехом и по тем же причинам акцентологических преимуществ системы ударений словенского языка пользуются и новейшие, современные словенские переводы «Онегина», выпущенные в роскошных изданиях, а именно переводы Радо Бордона<sup>9</sup> и Миле Клопчича.<sup>10</sup> Последний может, по-моему, претендовать как

<sup>7</sup> Пушкин, А. С. Евгений Онегин. Београд, 1893; 2 изд. Београд—Загреб, 1924.

<sup>8</sup> Puškin, Aleksander S. Jevgenij Onjegin. Roman v verzih. Ljubljana, 1909. (Prevodi iz svetovne književnosti. Izd. Matica slovenska, zv. VI).

<sup>9</sup> Puškin, A. S.: Evgenij Onjegin. Poslovenil Rado Bordon. Ilustriral in opremil Jože Ciuha. Ljubljana, 1962. 4° 549.

<sup>10</sup> Puškin, A. S. Jevgenij Onjegin. Roman v verzih. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana, Drž. založba Slovenije, 1967. 4° 326. Ilustr. N. V. Kuzmin.



ского народного творчества. Доказательством этого может послужить, между прочим, перевод знаменитой баллады «Хасанагиница» известной поэтессы Анной Ахматовой:

— ○ — ○ — ○ — ○ — ○

Что белеет средь зеленой чащи?  
Снег ли это, лебедей ли стая?  
Был бы снег, давно бы он растаял,  
Лебеди бы в небо улетели;  
Нет, не снег и не лебяжья стая;  
Там Хасан-ага лежит в палатке.<sup>12</sup>

И не только в героическом и балладном эпосе югославского народного творчества, а также в эротическо-юмористическом жанре хорватской народной песни нерифмованный трохеический десятерец дышит в адекватном переносе современного советского поэта-переводчика поэтической непосредственностью подлинника:

Как-то парень с девушкой поспорил,  
Что вдвоем они переночуют  
Без объятий и без поцелуев.  
Он тогда коня в заклад поставил,  
А она монисто золотое.  
Вот когда настала ночью полночь,  
Говорит тихонько парню девка:  
«Повернись, перевернись разочек!  
Что лежишь, как истукан, на сене?  
Иль тебе коня, быть может, жалко?  
Мне не жаль мониста золотого».<sup>13</sup>

Имея в виду такую важную роль трохеического метра в русском и югославском поэтическом творчестве, можно понять сравнительно удачные попытки Трнскогo и Давича перенести ямбический стих «Евгения Онегина» на хорватскосербский язык трохеическим стихом. Более того, хочется верить, что будущий окончательный хорватскосербский перевод «Евгения Онегина» А. Пушкина будет осуществлен — в соответствии с акцентологической системой хорватскосербского языка — трохеическим метром.

---

<sup>12</sup> Хасанагиница. Перевод Анны Ахматовой. (Эпос сербского народа. Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. Редактор В. В. Виноградов. М., 1963, стр. 180).

<sup>13</sup> Югославские народные песни. Перевод П. Эрастова. М., 1956. [Подлинник: *Ženske pjesme hrvatske*. Urednik Nikola Andrić. Zagreb, Matica hrvatska. (Odio II, sv. 2, str. 42)].

СТИХОТВОРЕНИЕ А. БЛОКА „ВСЕ ТИХО  
НА СВЕТЛОМ ЛИЦЕ...“

(Опыт семантической интерпретации метра и ритма)

Постановка проблемы. Имея в виду современное стиховедение, можно с уверенностью сказать, что в постановке и решении вопроса о смысловом (семантическом) анализе стиха наиболее плодотворным считается подход к стиху как к эстетически значимой форме, представляющей собою структурное единство компонентов разных уровней (от метро-ритма до стихового слова и интонационно-синтаксической организации). Дискуссионность вопроса заключается здесь в том, что следует считать *фундаментом, трамплином анализа* — содержание стихотворения, лирическую эмоцию, воплощенную в нем, или же его всегда значимую форму, общий каркас его метрической композиции? Большинство современных советских исследователей, занимающихся этой проблемой (Л. И. Тимофеев и его ученики, А. Л. Жовтис и др.), предпочитают первый путь.<sup>1</sup> Автору этих заметок методологически более плодотворным, наоборот, представляется путь второй — говоря грубо, от *формы к содержанию*.<sup>2</sup> Отсюда *цель предлагаемой работы* — дать описание метрико-ритмической структуры конкретного небольшого текста и, основываясь на данном описании, сделать попытку его семантической интерпретации.

**А н а л и з.** Перед нами метрико-ритмическая модель текста, фиксирующая *основные* (далеко не все) уровни его стиховой структуры: размер с его ритмическими формами; словоразделы; систему ударных гласных (для простоты — без вариантов фонем); рифмическую композицию (строчной буквой обозначены сплошь *мужские* рифмы); синтаксическую организацию. Что дает подобная, *обозримая* модель? На наш взгляд, очень много. Именно: она, во-первых, позволяет уверенно характеризовать интонационный тип данного текста в целом; во-вторых, — *увидеть* горизонтальные и вертикальные корреляции ряда элементов его ритмической структуры разных уровней, что, в свою очередь, поможет установить наличие определенных ритмико-семантических курсивов (или курсива), на чем уже вполне можно строить собственно семантический анализ.

<sup>1</sup> См., например, из новейших работ: Л. И. Тимофеев. «Анчар». В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969, стр. 39—48; А. Жовтис. Стихи нужны... Алма-Ата, 1968, стр. 116—127.

<sup>2</sup> Ср. работу М. Гаспарова «Стиховедение нужно...» (Вопросы литературы, 1969, № 4, стр. 205—206), где аналогично поставлен вопрос. См. еще: Р. О. Якобсон. Разбор тобольских стихов Радищева. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. М.—Л., 1966, стр. 228—236.

ОПИСАНИЕ. А. БЛОК, «ВСЕ ТИХО НА СВЕТЛОМ ЛИЦЕ...»<sup>3</sup>

Текст	Ритм. схема	Словоразделы	Ударные гласные	Рифмовка	Синтаксис
1. Все тихо на светлом лице.		М—Ж—Ж	о—и—э—э	а	} (1 + 1) +
2. И росистая полночь тиха.		Д—Ж	и—о—а	б	
3. С неммым торжеством на лице		М—М	ы—о—э	а	} 2
4. Открываю грани стиха.		Ж—Ж	а—а—а	б	
5. Шепчу и звеню, как струна.		М—М	у—у—а	а	} (1 + 1) +
6. То — ночные цветы — не слова.		М—Ж—М	о—ы—ы—а	б	
7. Их росу убелила луна.		М—М—Ж	и—у—и—а	а	} 2
8. У подножья Ее торжества.		Ж—М	о—о—а	б	

<sup>3</sup> Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, М.—Л., 1960, стр. 523. В дальнейшем ссылки на это издание в основном тексте (первая цифра обозначает том, вторая стр.).



В соответствии с принятой в стиховедении типологией интонационных стиховых структур<sup>4</sup> данный текст, бесспорно, должен быть отнесен к стихотворениям напевной (или мелодической) интонации. Позитивные признаки: а) четкое строфическое членение (два четверостишия аналогичной мужской перекрестной рифмовки: абаб); б) полное совпадение синтаксических и ритмических доминант (каждая строка представляет замкнутое — или относительно замкнутое — интонационно-ритмическое целое); в) полная аналогия в синтаксической структуре обеих строф: (1+1)+2. Негативные признаки: а) отсутствие enjambement; б) отсутствие перебоев ритма на синтаксическом уровне.

Обратимся к метру. Бросающиеся в глаза признаки: а) трехсложная основа (из 16 междуиктовых интервалов 15 равны двум слогам); б) композиционно неупорядоченная вариация анакруз (в пределах 1—2 слогов); в) единственный случай односложного междуиктового интервала локализуется в четвертом стихе, представляющем собою II ритмическую форму трехиктового дольника с анапестической анакрузой.<sup>5</sup> Вывод: размер стихотворения — один из видов переходных метрических форм (в данном случае — переходная метрическая форма между классическим трехсложником с вариацией анакруз и трехиктовым дольником).

Описание и определение метра дают уже некоторые *предварительные* основания для семантических интерпретаций. Именно: строка № 4 оказывается курсивной по своей ритмической структуре, сигнализируя тем самым о своей смысловой выделенности. Проверка этого предположения анализом уровня словоразделов и системы ударных гласных делает это предположение почти бесспорным. По «игре» словоразделов четвертая строка отчетливо выделяется благодаря: а) единственной на весь контекст вариации Ж—Ж; б) контрасту с соседними стихами (третьим и пятым), дающими резко противоположное сочетание: М—М. По характеристике ударных гласных фонем — и того больше: а) опорная фонема «а» в первых трех стихах встречается лишь однажды, да и то в рифме (что способствует композиционно-ритмической соотнесенности второго и четвертого стихов в границах строфы — единства смыслового и ритмико-интонационного); б) четвертый стих дает уже *тройной* ассонанс на «а», включая рифму; в) звуковая инерция рифмы на «а» во второй строфе устанавливается окончательно: «струна — слова — луна — торжества», что происходит, очевидно, под влиянием композиционно-переломного, *курсивного*, характера все того же четвертого стиха.

В приведенном выше схематическом описании структуры данного текста отсутствует *грамматический уровень*. Между тем он

<sup>4</sup> См.: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Изд. ЛГУ, 1962, гл. «Интонация».

<sup>5</sup> См.: М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. В кн.: Теория стиха. Л., 1968, стр. 67 след.

здесь «работает» очень активно. Ограничимся лишь одним его параметром — *глагольностью*. Из 27 знаменательных слов текста глаголов оказывается четыре: *открываю, шепчу, звеню, убелила*. Из них — 3 последних находятся во второй строфе; первый («открываю»), локализуясь опять-таки в четвертом стихе, дает вновь начало «глагольной инерции» всего текста.

Таким образом, все ведет к четвертой строке. Подобное, столь ярко выраженное структурное единство метрической композиции всего текста едва ли можно признать случайным.

Собственно семантическое рассмотрение данного текста (на уровне «идейного» содержания) с привлечением некоторых *внетекстовых* связей должно подтвердить или опровергнуть (или — скорректировать) сказанное выше.

Стихотворение Блока «Все тихо на светлом лице...» датируется 19 марта 1903 г., т. е. уже эпохой «Распутий». Характерно, однако, что оно впервые опубликовано Блоком в 1907 г. в альманахе «Белые ночи» (см. I, 682) и не было введено им впоследствии в основной текст I тома. По своему образно-семантическому строю «Все тихо на светлом лице...» явно тяготеет к лирическим произведениям Блока, так сказать, «умиротворенно-классического» периода «Стихов о Прекрасной Даме» (1901 г.) с их отчетливо воспринимаемой философско-мистической семантикой слов — символов двойного плана. Это, несомненно, облегчает его анализ: в нем совершенно нет той намеренной импрессионистской расплывчатости, которая столь присуща многим вещам цикла «Распутья» и стихотворениям II тома, связанным, в частности, с семантическим комплексом так называемого «мистицизма в повседневности».

По интонационной фактуре (напевный тип) данное стихотворение также сближается с подавляющим большинством вещей «Ante Lucem» и «Стихов о Прекрасной Даме». Интонационный тип большинства стихотворений 1903 г., напротив, тяготеет, скорее, к различным вариантам говорной интонации, что, очевидно, обусловлено общей дисгармоничностью смятенного внутреннего мира героя «Распутий», в целом представляющего явную антитезу гармонической цельности (пусть — доминантно!) «отрока» и «рыцаря» «Стихов о Прекрасной Даме».

Подобные внетекстовые связи подтверждаются и на уровне системы размеров Блока, взятых в диахроническом разрезе. По данным «Метрического справочника к произведениям А. Блока», составленного автором этих строк, значительная часть метрических экспериментов поэта в области неклассических размеров (дольники, тактовики) падает опять-таки на период «Распутий» — 1903 г. Именно: 33 произведения, 473 строки (29.7 и 16.0% — от общего числа оригинальных *монометрических* произведений и строк Блока, написанных неклассическими размерами). С другой стороны, *пятилетний* период (1898—1902 гг.) дает такие показатели по тем же типам стиха: 33 произведения,

536 строк (23.2 и 18.1 — от того же общего количества). Это — суммарно. Метрический же тип анализируемого стихотворения, вообще очень редкий у Блока, падает на более поздний период (1905—1914 гг.). В 1903 г. этот размер, напротив, встречается лишь однажды, коррелируя с двумя относительно близкими по переходному метрическому типу стихотворениями раннего этапа («Долго искал я во тьме лучезарного бога...», 1898—I, 380 и «Старые письма», 1899—I, 441). Причем — оба названных стихотворения, как и анализируемое нами, не включены Блоком в I том канонического трехтомника (они были опубликованы посмертно, лишь в 1926 г. — см. I, 649).

Думается, что отмеченные внетекстовые связи на уровне интонации и метра весьма убедительно подтверждают наше предположение о близости этого стихотворения Блока 1903 г. к вещам, созданным в течение предшествующего периода его творчества.

Теперь можно приступить непосредственно к семантическому анализу данного текста на высшем уровне — уровне композиционно-идейном.

Лирическая ситуация, возникающая в смысловом контексте стихотворения, варьирует нечто подобное, встречавшееся в таких вещах «Стихов о Прекрасной Даме», как «Тихо вечерние тени...» (I, 77), «Кто-то шепчет и смеется...» (I, 89) и др. Правда, в анализируемом стихотворении традиционная для Блока 1901 г. лирическая ситуация осложнена еще мотивом, связанным с поэтизацией акта творчества (впрочем, ср. также такие вещи предшествующего этапа, как «Я шел к блаженству. Путь блестел...» — I, 20; «Сама судьба мне завещала...» — I, 21).

В стихотворении «Все тихо на светлом лице...» отчетливо прослеживаются три «пространственных» семантических сферы, располагающиеся в вертикальной плоскости. 1) *Высшая* — Ее сфера («Все тихо на светлом лице...»; «У подножья Ее торжества...» — первая и заключительная строки, реализующие кольцевую композицию, столь характерную опять-таки для лирики раннего Блока. Причем, здесь ощущение кольцевого принципа возникает на основе «чистой» семантики — никаких *формальных* соответствий между первым и восьмым стихами внешне не обнаруживается<sup>6</sup>). 2) *Промежуточная* сфера — сфера природы (точнее — пейзажа, интерпретированного в мистико-философском плане: «И росистая полночь тиха...»; «То — ночные

---

<sup>6</sup> Видимо, здесь мы сталкиваемся с таким прецедентом, когда «автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание» (Д. С. Лихачев. Принципы историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, стр. 144).

цветы — не слова. || Их росу убелила луна...»). 3) *Нижшая сфера* — мир героя стихотворения, который соприкасается с идеальным миром Прекрасной Дамы (с миром *высшей сферы*) благодаря своей сопричастности искусству, акту поэтического творчества, в то же время соотносясь и с *промежуточной сферой* «*росистой*» (т. е., видимо, *белой*, что очень значимо в системе поэтики Блока той эпохи) *полночи* («С немым торжеством на лице || Открываю грани стиха...»; «Шепчу и звеню, как струна...»).

В этой «пространственной» иерархии семантических сфер своеобразным переломным моментом экспрессивной динамики поэтической идеи вновь оказывается четвертый стих, ибо *по направлению к нему* усиливается напряженность экспрессии, а *по направлению от него к финалу* (прозрение причастившегося акту творчества героя совершилось!) в развитии лирической ситуации ощущается своего рода «катарсис» — герой снова через природу, но уже в новом качестве (просветленный высоким искусством поэзии) соприкасается с миром «Ее торжества». Кольцо лирического сюжета замкнуто, но не по кругу, а по спирали. «Развязка» лирической ситуации такова: пафос Творчества и пафос Любви — Служения Идеалу оказываются слитыми воедино.

Столь же едиными и взаимно дополняющими друг друга оказываются семантический анализ низшего метрического уровня и высшего уровня поэтической структуры — уровня идей. Следовательно, поставленная в настоящей заметке задача решена более или менее удовлетворительно.

## С п и с о к с о к р а щ е н и й

- БАН — Библиотека Академии наук СССР.
- ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва).
- ГИМ — Государственный исторический музей (Москва).
- ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
- ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.
- ЛГУ — Ленинградский государственный университет.
- ЛО ИЯЭ — Ленинградское отделение Института языкознания Академии наук СССР.
- МГУ — Московский государственный университет.
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей.
- Соб. — Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским, тт. 1—7. СПб., 1895—1902.
- ССРЛЯ — Словарь русского литературного языка. АН СССР, 1945—1965.
- ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.
- ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва).
- ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Москва).

## Оглавление

Стр.

### I

А. С. Бушмин. (Ленинград) О значении трудов академика В. В. Виноградова по литературоведению . . . . .	3
В. И. Еремина. (Ленинград) Образное сравнение в народной лирике	10
Ю. И. Юдин. (Курск) Критика былинного текста с точки зрения закономерностей синтаксического построения былинной строки	18
М. Ф. Мурьянов. (Ленинград) «Синие молнии» . . . . .	23
В. П. Адрианова-Перетц. (Ленинград) Из истории русской метафорической стилистики . . . . .	28
А. А. Морозов. (Ленинград) Метафора и аллегория у Стефана Яворского . . . . .	35
О. В. Творогов. (Ленинград) Редактор XVII века . . . . .	44
А. И. Кузьмин. (Москва) К изучению поэтики батализма у Ломоносова . . . . .	52
Ю. В. Стенник. (Ленинград) Ломоносов и Николев (Некоторые тенденции в развитии жанра похвальной оды последней четверти XVIII в.) . . . . .	59
Г. Н. Моисеева. (Ленинград) Из истории русского литературного языка XVIII в. («Сатира на употребляющих французские слова в русских разговорах» И. Баркова) . . . . .	69
Э. М. Петрова. (Ленинград) Заметки об образно-поэтической системе и языке поэмы С. С. Боброва «Херсонид» . . . . .	74
Н. И. Крацов. (Москва) Художественные средства создания образа-персонажа в баснях И. А. Крылова . . . . .	82
М. Н. Морозова. (Москва) Имена собственные в баснях И. А. Крылова . . . . .	88
Х. Грассгоф. (Берлин) О перспективе в повестях Карамзина . . . . .	95

### II

Н. В. Измайлов. (Ленинград) Из истории русской октавы . . . . .	102
И. С. Ильинская. (Москва) Пушкин и традиция стихотворной речи XVIII века . . . . .	111
М. С. Альтман. (Ленинград) Читая Пушкина . . . . .	117
Б. Г. Рейзов. (Ленинград) Воспоминание из Андре Шенье у Пушкина	127
С. В. Шервинский. (Москва) Цветы в поэзии Пушкина . . . . .	134
Н. С. Поспелов. (Москва) Из наблюдений над синтаксическим строем романа «Евгений Онегин» (о смене временных планов и средствах его выражения в пушкинских описаниях) . . . . .	141

457

И. Л. Андроников. (Москва) Из наблюдений над стилем Лермонтова	146
М. П. Алексеев. (Ленинград) «Дневной месяц» у Тютчева и Лонгфелло	153
Ф. Я. Прийма. (Ленинград) Тютчев и фольклор	167
М. В. Канкава. (Тбилиси) О влиянии В. И. Даля на стиль писателей этнографической школы	174
В. Ф. Соколова. (Армения) Еще раз о фольклорных источниках романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах»	180
С. А. Рейсер. (Ленинград) К истории формулы: «все мы вышли из гоголевской „Шинели“»	187
Д. С. Лихачев. (Ленинград) «Предисловный рассказ» Достоевского	189
В. Е. Ветловская. (Ленинград) Развязка в «Братьях Карамазовых»	195
В. А. Туниманов. (Ленинград) Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского	203
Е. И. Покусаев. (Саратов) О собирательных типах салтыковской сатиры	213
Б. А. Успенский. (Москва) Структура художественного текста и текстология (некоторые вопросы передачи прямой речи в «Войне и мире» Толстого)	219
Ю. Д. Левин. (Ленинград) Лев Толстой и переводы «Короля Лира»	230
Н. И. Пруцков. (Ленинград) Об одной параллели («Анна Каренина» Толстого и «Дама с собачкой» Чехова)	236
Л. Д. Усманов. (Самарканд) Принцип «сжатости» в поэтике позднего Чехова-беллетриста и русский реализм конца XIX в.	246
Л. Н. Назарова. (Ленинград) О пейзаже в «Записках охотника» И. С. Тургенева и в крестьянских рассказах И. А. Бунина конца 1890-х—начала 1910-х годов	253
Б. В. Горнунг. (Москва) Черты русской поэзии 1910-х годов (к постановке вопроса о реакции против поэтического канона символистов)	262
И. К. Белодед. (Киев) Символика контраста в поэтическом языке Анны Ахматовой	269
И. П. Смирнов. (Ленинград) К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество)	279
Е. Даскалова. (Болгария) О жанровых особенностях поэмы «Двенадцать» А. Блока	287
В. И. Харчевников. (Таганрог) О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина	292
Г. Д. Гачев. (Москва) О русском и болгарском образах пространства и движения	300
Э. А. Шубин. (Ленинград) О рассказе и устном повествовании	312
В. Кожин. (Москва) Литература и слово (методологические заметки)	320

## III

Б. Унбегаун. (США) Русский литературный язык: проблемы и задачи его изучения	329
Н. А. Мещерский. (Ленинград) К изучению языка ранней московской письменности	334
М. А. Соколова. (Ленинград) К вопросу о славянизмах	337
В. В. Колесов. (Ленинград) К характеристике стилистического варианта в литературном языке	343
Н. И. Толстой. (Москва). Из поэтики русских и сербохорватских народных песен (приглагольный творительный тавтологический)	348

П. А. Дмитриев. (Ленинград) Дистрибуция средств относительного подчинения присубстантивных придаточных в зависимости от стилей в современных славянских языках . . . . .	354
В. Н. Айдарова. (Тбилиси) Фонетические средства стилистики (транскрипция как одно из средств стилистики А. И. Куприна)	359
И. А. Попов. (Ленинград) Областная лексика и ее функционально-стилистическая роль в романе Ф. Абрамова «Братья и сестры»	365
Л. С. Ковтун. (Ленинград) Сближение обиходно-разговорной речи с художественной (по тексту стихотворения Евг. Евтушенко «Барселонские улочки») . . . . .	372
М. И. Привалова. (Ленинград) Каламбурная антонимия и смежные с ней явления . . . . .	379
В. П. Григорьев. (Москва) О единицах художественной речи . . . . .	384
Е. В. Невзглядова. (Ленинград) О звуке в поэтической речи	392
Е. Г. Эткин д. (Ленинград) Опыт о местоимении в системе поэтической речи . . . . .	399
В. А. Никонов. (Москва) Имена персонажей . . . . .	407

## IV

К. Ф. Тарановский. (США) О ритмической структуре русских двусложных размеров . . . . .	420
В. Е. Холшевников. (Ленинград) Логаэдические размеры в русской поэзии . . . . .	429
М. Л. Гаспаров. (Москва) Народный стих А. Востокова . . . . .	437
Йосип Бадалич. (Югославия) «Евгений Онегин» в переводах литературы югославских народов . . . . .	443
П. А. Руднев. (Тарту) Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице. . .» (Опыт семантической интерпретации метра и ритма)	450
Список сокращений . . . . .	456



ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский дом) АН СССР*

Редактор издательства *А. Л. Лобанова*  
Художник *Д. С. Данилов*  
Технический редактор *Р. А. Кондратьева*  
Корректоры *О. И. Иващенко* и *В. А. Пузиков*

Сдано в набор 4/Ж 1971 г. Подписано к печати 15 XII  
1971 г. Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>. Печ. л. 28<sup>3/4</sup> =  
28<sup>3/4</sup> усл. печ. л. Уч.-изд. л. 32.69. Изд. № 4682.  
Тип. зак. № 574. М-08895. Тираж 5600. Бумага № 1.  
Цена 2 р. 31 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»  
199164, Ленинград, Менделеевская лин., д. 1

---

1-я тип. издательства «Наука».  
199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
128	1 снизу	rudaine.	Trudaine.
130	2 »	Сноску 14 следует читать: Ср., например, начало тринадцатой элегии: Souvent le malheureux songe à quitter la vie, L'espérance crédule à vivre le convie. Ib., p. 113.	
148	11 сверху	не	ее
201	1 снизу	несчастье.	отчаяние.

Поэтика и стилистика русской литературы