

ПУШКИН И ТРАДИЦИЯ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ XVIII ВЕКА

«Молодой Пушкин (до конца десятых годов) и Пушкин пятидесятых годов писали на разных языках»,¹ — 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...».² 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.»³

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

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 8.

² Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.—Пгр., 1923, стр. 342.

³ 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.,⁴ 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».⁵ 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 *крыны*,
А где стоит великий *Петр*,
Там поневоле дует *ветр*.⁶

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 элегических 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

⁴ 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).

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

⁶ Сочинения Нахимова. СПб., 1849, стр. 96. (Здесь и далее в стихах курсив и разрядка мои, — 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...».⁷

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 певица 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.).⁸

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

⁸ 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.⁹

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 *полночь*, употребленный вне рифмы только этот единственный раз, обнаруживает намерение автора и основная функция варианта — стилистическая. Здесь она представлена, так сказать, в чистом виде:

Полночи царь молодой! — ты двинул ополченья,
И гибель вслед пошла кровавым знаменам.

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

⁹ 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),¹⁰ 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».¹¹

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 стиравшего 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-

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

¹¹ 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* — *клеверты* 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 естляи 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 поэтому 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 шутивно-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 отвозят 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

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