

В. В. В И Н О Г Р А Д О В

СТИЛЬ
ПУШКИНА



ОГИЗ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА — 1941

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

Виктор Виноградов

I

ОТНОШЕНИЕ К СЛОВУ И УПОТРЕБЛЕНИЕ СЛОВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ПУШКИНА

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

¹ Подробнее см. в моей книге «Язык Пушкина», изд. «Academia», 1935.

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

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

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

Но на совете мышей оказалась среди длиннохвостых мышей и крыса без хвоста. Мышонки молодой возмущены ее обществом и говорят:

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

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

ского языка», писал Пушкин¹. «Читайте простонародные сказки, молодые писатели, — чтоб видеть свойства русского языка»². Обращение «к свежим вымыслам народным и к странному просторечию», по мысли Пушкина, является одним из наиболее существенных признаков «зрелой словесности». Период «зрелости» русской литературы открывается творчеством Пушкина в двадцатые-тридцатые годы XIX века.

Синтез разных речевых стихий, которые до Пушкина были строго разграничены ломоносово-шишковской теорией трех стилей и которые подверглись решительной переоценке и стеснительным ограничениям в стилистических канонах русских «европейцев» (особенно в стилях карамзинской школы и ее ответвлений), — обуславливал полноту и безмерную смысловую емкость пушкинского стиля³. «У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковно-славянская форма, и народное речение, и речение этимологически чуждое, но усвоенное мыслию, как ее собственное, ни одному языку исключительно не принадлежащее и всеми языками равно признанное выражение». Со времени Пушкина любая мысль «может соединять в себе самые противоположные оттенки языка, создавать свой собственный слог, запечатленный ее внутренним свойством, ее особенным типом. Такое движение мысли, по всем слоям языка с равной легкостью, показывает, что борьба между стихиями языка прекратилась, что всякая напряженность в их взаимных отношениях исчезла, что все разнородное совместилось и что настала пора внутреннего развития мысли, которому язык служит только органом, не занимая, не развлекая, не стесняя ее своею неурядицей»⁴.

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

¹ Poleмические и грамматические заметки, связанные с рецензиями на «Евгения Онегина».

² Ответ на статью в «Атенее» об «Евгения Онегине».

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

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

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

*И заведет крещеный мир
На каждой станции трактор.*

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

которые раньше противостояли друг другу как далекие, чуждые системы, могли соприкоснуться, смешаться и слиться в новые единства только при смещении и углублении смысловой перспективы слова. Этот процесс был неотделим от реформы литературного синтаксиса и семантики¹. Расширяются границы литературного языка в сторону устной речи и народной поэзии. В слове, в его смысловой глубине, происходит скрещение разных социально-языковых и литературно-стилистических контекстов. Те значения слова, которые прежде были разъединены употреблением, принадлежали разным стилям и жанрам языка художественной литературы, разным диалектам и жаргонам письменной речи или устно-бытового просторечия, сочетаются Пушкиным в новые единства. В слово вкладывается заряд из таких значений, которые раньше представлялись стилистически или диалектологически разобъединенными.

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

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

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

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

Но этот же образ погибшего духа с потухшим факелом комически рисуется потом в виде амура на вывеске гробовщика, который еще по-своему пробавляется старой литературной мифологией²: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые».

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

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

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

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

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

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

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

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

или экономки:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ср. у Пушкина в ранних стихотворениях:

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

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

Ср. в «Послании к Юдину» (1815):

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

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

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

¹ Ср. у Батюшкова:

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

Ср. у Вяземского:

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

Или в представлении поэта:

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

Ср. в «Цыганах»:

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

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

Что слава? ломкая скудель,
Румянец тленья листопада!

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

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

Ср.:

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

Ср.:

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

Образы вечной тьмы ассоциировались с фразеологией сна:

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

Ср.:

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

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

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

Ср.:

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

Ср.:

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

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

Условными перифразами изображалась и обозначалась также смерть павших в борьбе:

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

Или в отражениях классицистического стиля (под язык Батюшкова):

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

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

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

Ср.:

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

Или в сентиментально-элегическом стиле:

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

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

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

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

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

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

Например:

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

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

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

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

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

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

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

И влюбленный и печальный,
Без причастья умер он.

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

Ср. в «Песнях западных славян»:

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

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

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

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

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

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

Ср. там же:

*Покров завистливый лобзает
Красы достойные небес.*

Ср. в послании «К Шишкову» (1817):

Со груди сорванный завистливый покров.

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

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

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

Ср.:

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

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

Словарные «анахронизмы» очевидны. Условно-поэтическая словесность игнорирует различия культур и исторических стилей. Это была характерная особенность поэтического языка до-пушкинской дворянской культуры¹. Пушкин вполне преодолел ее лишь к середине двадцатых годов XIX века.

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

Понятно, что в старой замкнутой системе словесного выражения, покоившейся на устойчивых формах изображения, был очень ограничен круг слов с печатью «литературности» и были строго регламентированы условия их стилистического употребления¹.

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

И мздой свою постель страданье выкупало...

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

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

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

Гаркают, воют, *рыкают*, свистят...

Исправлено:

Гаркают, воют, *хохочут*, свистят...

Ср.:

Зарыкал, застоял он подобно волю...

Исправлено:

Закричал, застоял и в изгибы свислся...

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

В. А. Жуковский в своем издании исключает такие стихи из текста «Громвала» Г. П. Каменева²:

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

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

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

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

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

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

Et baiser avec respect le pavé de tes temples.

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

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

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

Не гонит уж коров из хлева.

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

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

«литературности» и условной стилистической классификации, развитие стилей, широко использующих наиболее ценные и живые элементы не только книжной, но и устной речи¹.

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

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

Одна рисует мужей —

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

¹ См. в моей книге «Язык Пушкина», гл. IX.

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

А в другой действуют мифологические существа:

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

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

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

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

Процесс национализации литературного языка в конце XVIII — начале XIX века, сопровождавшийся переоценкой не только старых «феодальных» традиций, но и вновь заимствованных «европеизмов», вызвал ожесточенную борьбу за «слог русского языка». Все помышляли только о слоге. «Искусство выражения» ценилось выше глубины мысли. «Все роды умственной деятельности поглощались словесностью: кто бы чем ни занимался, все выходило занятием словесностью, чищением слога, подбором прилагательных и их более чувствительным или более торжественным размещением»². Всякое умственное дело мерилось грамматикой, стилистикой и риторикой. Но процесс обновления и национальной демократизации литературного языка в начале XIX века тормозился рационалистическими и абстрактно-нормативными навыками формально-литературного мышления, характерного для аристократической культуры XVIII века. Пушкин уже к началу двадцатых годов отказывается от классической теории трех стилей — во имя романтической свободы³, во имя многообразия «индивидуальных стилей». Эта романтическая свобода, естественно, обнаруживается в реалистическом обновлении

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

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

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

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

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

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

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

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

Игралище глухой войны —
не совсем точно.

Ты не зеркало и проч. [Ты не зеркало их лазури]...
Не яснее ли и не живее ли (впрочем, это придирка):

Ты не приемлешь их лазури etc.

Точность требовала бы *не отражаешь...*

Под грозным знаменем etc.

Хранишь etc.,

Под грозным знаменем свободы

Таишь залогом бытия

Зародыш вечной непогоды

И вечно бьющего огня!]

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

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

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

Как ты, внезапно разгорится.

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

Как ты, пустынно разразится etc.

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

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

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

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

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

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

Новорожденному дар на зубок был нужен)

могли неприятно поразить Пушкина и в следующей строфе:

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

Ср.:

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

Пушкин поправил на более простую и сжатую фразу:

Он обрекает наши дни.¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Из Жуковского — о боге:

«Он в дым Москвы себя облек».

Из Крылова — о храбрости муравья:

«Он даже хаживал один на паука».

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

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

¹ Ср. у Державина:

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

² Ср. у Пушкина:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ «Переписка», I, стр. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ср. в «Евгении Онегине» (6, III):

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

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

¹ Ср. в «Коварности» (1824):

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

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

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

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

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

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

Ср. такие смелые образы в «Евгении Онегине»:

И эха дальноезмый хохот...
(«Путешествие Онегина».)
И бездыханна и тепла
Немая ночь...
(Ibid.)⁴

Ср. в «Евгении Онегине»:

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

¹ «Русские повести и рассказы», ч. IV, стр. 55.

² Ibid., ч. I, стр. 113.

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

⁴ Ср.:

Уж небо осенью дышало...
(«Евгений Онегин».)
Дышало небо влажным хладом...
(«Езерский».)
Дышал ноябрь осенним хладом...
(«Медный всадник».)
Дышал
Осенний ветер...
(Ibid.)

Ср. в первоначальных набросках «Осени»:

Уж осень холодом дохнула
На, обнаженные поля...

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

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

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

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

У Пушкина: И тайной дышащая ночь.

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

Ср. у Гавр. Каменева:

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

Ср. у К. Ф. Рылеева в «Войнаровском»:

Как тень, везде тоска за мною.

Ср. у И. И. Козлова в стихотворении «Возвращение крестноносца»: ¹

Бежит от них печали тень.

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

У Пушкина:

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

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

Ср. еще в «Евгении Онегине»:

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

¹ Сочинения И. И. Козлова, 1892, стр. 304.

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

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

Ср.:

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

Стилистическим трафаретам прежней литературы Пушкин противопоставляет свободную и творчески индивидуализированную стилистическую семантику¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ «Письма», I, стр. 32.

² Остаф. арх., III, стр. 75—76.

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

национально-реалистического выражения и передачи чувств и мыслей.

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

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

Понятно, что при таких требованиях к языку Пушкина меньше всего могло удовлетворить современное ему состояние литературных стилей. В «Послании Цензору» (1822) он дает убийственную характеристику идейного и художественного убожества русской литературы¹, в которой остались лишь

Досугов и любви невинные мечты,
Воображения минутные цветы.

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

Парнас не монастырь и не гарем печальный...

.. в наш премудрый век

Едва ли Шаликов не вредный человек...

...в узкой голове придворного глупца

Кутейкин и Христос — два равные лица.

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

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

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

обозрения полны этих пуль-дур. Собери-ка свои статьи критические: посмотри, что за перестрелка подымется», пишет он Вяземскому («Переписка», II, стр. 188). Пушкин требует мыслей как от прозы, так и от поэзии. Он работает над «метафизическим» языком и в области прозы, и в сфере стиха¹.

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

Се право мщенье природы
На плаху возвело царя...

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

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

Ср. в «Кавказском пленнике»:

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

Ср. руссоистские мотивы в «Цыганах».

Ср. в «Стансах» (1828):

*Он скажет: презирай народ,
Гнеги природы голос нежный!*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вольтера:

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

Могильным голосом приветствовал тебя.
С тобой веселости он расточал избыток,
Ты лезть его вкусил, земных богов напитков...¹

Дидро:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Сочинения Карамзина, Москва, 1803, т. I, стр. 51—52.

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

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

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

Твоим огнем душа палама
Отвергла тлен земных сует.

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

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

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

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

¹ М. Н. Катков о Пушкине, Москва, 1900, стр. 36.

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

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

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

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

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

¹ «Заметки о Пушкине», стр. 56.

² Ibid., 59.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В. К. Кюхельбекер борется с формализмом в искусстве во имя «богатых, глубоких мыслей» и во имя народности. Он стремится к синтезу искусства, то есть мастерства, — и поэзии³. В живописи «нидерландцы по большей части знали одно искусство, а художники старинных школ итальянской и немецкой одну поэзию, и она, именно потому, что была только поэзия, не могла у них возвыситься до идеала: одни лучшие живописцы лучшего времени Италии постигали и чувствовали совершенство, и никто более Рафаэля. В словесности точно таким образом можно разделить писателей на поэтов и слога-искусников, к которым последним причислим и тех стихотворцев, коих единственное достоинство хороший слог и гармония» («Мнемозина», ч. I, стр. 109).

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

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

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

² Ibid., 87.

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

⁴ «Мнемозина», ч. I, стр. 108.

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

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

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

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

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

¹ В. Кюхельбекер, «Дневник», Ленинград, 1925, стр. 25—26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пушкин до начала двадцатых годов не выступает открытым противником теории «возвышенного предмета» как объекта художественного изображения. Работая в это время над созданием русского элегического стиля, главным образом, на основе традиций западноевропейской поэзии, Пушкин, естественно, и не мог выйти далеко за пределы условного круга поэтических предметов. В этом направлении даже поэма «Руслан и Людмила» не осуществляла резкого и заметного стилистического сдвига¹.

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

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

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

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

О поле, поле! Кто тебя
Усеял мертвыми костями?

.

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

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

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

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

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

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

лексические параллели из ранних стихотворений Пушкина.
Например:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ср.:

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

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

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

И гордой девы *идеал*.

Ср. в «Евгении Онегине» (I, LXII):

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

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

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

Ср. в стихотворении «Гречанке» (1822):

Скажи: когда певец Лейлы
В мечтах небесных рисовал
Свой неизменный *идеал*...¹

¹ Ср. в «Евгении Онегине» (8, L):

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

и (8, LI):

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

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

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

Соперницы *запретной розы*
Блажен бессмертный *идеал*...

Ср. в «Сонете» (1830):

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

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

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

В стихотворении «Художнику» (1836):

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

Ср. в «Евгении Онегине»:

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

Ср. также:

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

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

(7, XLIX.)

Но в «Путешествии Онегина» поэт, манифестируя свой отход от романтического байронизма к стилю национального реализма, заявляет¹:

Мой *идеал* теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да шей горшок, да сам большой¹.

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

Ср. также в набросках:

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

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

Ср. у Туманского:

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

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

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

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

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

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

Что лучше, ежели поэт
Найдет возвышенный предмет.

Он стремился к всеобъемлющему реализму.

У Пушкина «все становится отдельною картиною, все предмет его!.. везде, всюду, на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней» (Гоголь). К этому всестороннему охвату и отражению жизни в слове Пушкин пришел, обогащенный опытом романтизма¹.

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

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

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

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

Тут важны, конечно, не индивидуально-козловские мотивы религиозного смирения и примирения, роднящие поэзию Козлова с поэзией Жуковского, но новые принципы понимания категории поэтического. Круг предметов поэзии расширялся на основе контраста с нормами и приемами старой сентиментальной идеализации. «Обыденное», повседневное, если в нем открывалась поэтическая сторона, также входило в круг художественного изображения¹. И. В. Киреевский так характеризует новые веяния в европейской поэзии (статья «Девятнадцатый век», «Европеец», 1832, № 1, стр. 13): «Неестественная изысканность подле безвкусной обыкновенности в мыслях; натянутость и вместе низость слога, и вообще уродливость талантов, господствующих в самых просвещенных словесностях, доказывают ясно, что вкус нашего времени требует чего-то нового, что не достаёт прежним писателям и для чего еще не явилось истинного поэта». Тут открывались возможности сближения романтического стиля с реалистическим и даже перерождения его в реалистический. Все зависело от оценки исторической действительности, «низкой природы», от мировоззрения. Историзм влек Пушкина к синтезу романтизма и реализма. Этот синтез помог Пушкину преодолеть и натуралистическую фотграфичность воспроизведения предмета и сентиментально-романтическую идеализацию его изображения.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Остаф. арх., I, стр. 343.

² Ibid., 332.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А. А. Марлинский в «Письмах к доктору Эрдману» в таких метафорах изображает контрастную параллель двух миров — классицизма и романтизма¹: «Мне пришло в голову сравнить воду и огонь с классицизмом и романтизмом, за кои теперь во

¹ Любопытно для изучения истоков романтизма обращение Батюшкова к мечте:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ср. у Глинки в «Подражании»:

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

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

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

² Для освещения литературной истории этих пластических образов можно воспользоваться некоторыми параллелями.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ср. заключительные стихи:

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

Ср. у Пушкина:

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

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

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

У других поэтов, например у Козлова, у Подолинского, байроническое понимание природы поэтического предмета вводило от окружающего быта, от национально-русской действительности. Сама личность выступала здесь лишь в отвлеченном ореоле своих не общих, исключительных свойств, схематически отражающих идеальный образ поэтической индивидуальности. Если в русском байронизме преодолевается до некоторой степени словесный фетишизм классического стиля и однообразная манерность салонного сентиментализма карамзинской школы, то в большей части его разветвлений не было ответа на призыв к национально-историческому и этнографическому реализму. Ко второй половине двадцатых годов сознание этого недостатка романтических стилей стало широко распространяться¹.

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

¹ См. работу В. М. Жирмунского: «Байрон и Пушкин».

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

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

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

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

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

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

¹ «Байрон и Пушкин», стр. 158.

² «Полярная звезда» на 1825 год, стр. 14—15.

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

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

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

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

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

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

И тихо, на водах плеснувших,
Струистый исчезает круг.

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

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

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

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

прием: «Иногда легкий туман способствует выразительности более, нежели свет»¹.

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

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

И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

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

² Полн. собр. соч. П. А. Вяземского, т. I, стр. 313 и след.

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

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

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

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

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

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

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

В ту ночь, как умерла княжна...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В тесной связи с приемом эмоциональных намеков стоит у Пушкина прием непрямого изображения аффекта, страсти. Чувство не называется, не описывается. Поэт сообщает лишь о поведении героя, о его мимике и движениях¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Например, в изображении казни:

Безмолвно молится народ,
Страдальцы за врагов. И вот

¹ «Русские повести и рассказы», ч. I, стр. 199.

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

³ В. М. Жирмунский, «Байрон и Пушкин», стр. 189.

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

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

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

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

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

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

¹ Ср. описание смерти Евгения в «Медном всаднике»:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И богатствами востока
Он тебя не одарит, —

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

...*Не чмчит* мой талисман...

Но когда коварны очи
Очаруют вдруг тебя...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Головы твоей, мой милый,
Не спасет мой талисман.

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

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

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

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

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

Сохранит мой талисман,

перекликаясь с начальным стихом речи волшебницы:

Сохрани мой талисман,—

звучит, как непреложное утверждение магической формулы заклинания.

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

Храни меня, мой талисман

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

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

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

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

двупланность, наблюдается, например, в стихотворении: «Желание славы» (1825). Оно построено на контрасте прошлого и настоящего. Желанию славы противостоят в аспекте прошлого сцены любовного счастья и их трагический финал. Но в обоих планах «желание славы» соотносено с образом возлюбленной и связано с развитием любовной драмы¹. Трагическая пауза внезапно устанавливает пропасть между прошлым и настоящим, между изображением воспоминаний и изображением желаний. Лирический монолог драматически надламывается. Типичны драматические приемы выражения этого слома. Происходит как бы сдвиг субъектной точки зрения, сдвиг форм времени. Лирическое я демонстрирует — в аспекте прошедшего времени, в аспекте воспоминаний — разлад мечты и действительности, внезапное крушение счастья:

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

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

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

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

И ныне
Я новым для меня желанием томим.

Таким образом «желание славы» переносится в сферу драматических коллизий любовной страсти. Оно выступает как антитеза разделенной счастливой любви, как отрицаемая ею страсть. Это контрастное отношение создает символическую взаимообусловленность двух смысловых сфер². Так, безразличие к славе служит косвенным выражением силы страсти, всецелой

¹ Ср. в «Евгении Онегине» (1, XXXI):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Все мрачную тоску на душу мне наводит.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Никто ее любви небесной не достоин.

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

Никто ее любви небесной не достоин

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

Не правда ль ты одна?

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

Ты плачешь.

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

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

«Но если...»

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

это трагическое бессилие выразить словами родившиеся мучительные мысли и виденья.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ср.:

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

а в элегии Шенье:

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

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

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

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

Драматизируя стиль Шенье, Пушкин, однако, с необыкновенной рельефностью воспроизводит «пластицизм и живописность» французского поэта. «Сразу сказывается четкость и пластичность конкретных образов, вкус к предметности, совершенно чуждый ранним пасторалям» Пушкина¹. Например:

Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися...

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

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

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

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

(Мольба о промедлении, задержке.)

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

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

- 1) Она велела...
Готов я...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Майков, Л., «Пушкин», стр. 306.

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

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

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

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

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

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

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

Тот прием композиционного движения, по которому слова

¹ «Дневник А. С. Пушкина», ГИЗ, 1923, стр. 67.

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

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

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

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

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

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

И только в последних стихах:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты.*

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

*Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы.*

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

И, может быть, мечты пусты...

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

Вы нас уверили, поэты...

¹ Ср. стиль стихотворения: «*Предчувствие*» (1828).

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

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

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

Ср. в стихотворении «П. А. Осиповой»:

Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тоску любви забуду я.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И эхо по горам песнь звучну повторяет.

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

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

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

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

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

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

Луч зари сияет алой,
Серебрится снежный прах...

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

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

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

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

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

И в мрачных пропастях земли.

Ср. у Батюшкова:

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

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

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

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

Сначала, как разъяснение стиха:

Давно давно ты ждешь меня, —

появляется народно-поэтический образ:

Ты под окном своей светлицы
Горюешь...

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

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

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

Ср. у Карамзина в стихотворении «К Эмили»:

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

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

И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.

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

Глядишь в забытые ворота
На черный, отдаленный путь.

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

Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Ibid., 148.

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Ibid., 183.

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

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

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

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

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

Поэтому искание новых основ национально-реалистического

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

² Ibid., 304.

³ Ibid., 308.

⁴ Ibid., 292.

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

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

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

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

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

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

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

В области стиля этот принцип приводит к разрушению условных форм литературного символизма, к освобождению слова от его традиционных фразовых связей и к сближению образной системы литературного языка с семантикой живой разговорной речи и народно-поэтического творчества. Обнаруживается резкий контраст между романтической концепцией поэзии как области возвышенных предметов и национально-реалистическим пониманием вольного и широкого отношения литературы к живой жизни. В той мере, в какой слово литературно раскрепощается, освобождается от гнета шаблонно-литературных образов и от традиционных фразеологических цепей, оно тесно соединяется с прямым своим значением¹.

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

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

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

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

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

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

В позднейшей эпиграмме:

Охотник до журнальной драки,
Сей усыпительный Зоял
Разводит опиум чернил
Слюнею бешеной собаки.

Таким образом Пушкин утверждает реалистическое многообразие стилей, многообразие стилистических контекстов, спаянных и обусловленных темой и содержанием и с обобщенной полнотой отражающих ту или иную сторону жизни. В пределах одной художественной композиции у него сталкивались и смешивались, образуя новое единство, экспрессивно и стилистически различные элементы (особенно в пушкинском языке с середины

¹ Ср. у В. Измайлова в стихотворении «Автор и мыши» («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 265):

Но кто вливал в перо отраву,
Тот сам его пятном бесславия покрыв.

двадцатых годов). Например, очень своеобразны соединения и скрещения «библейзмов» с мифологическими образами классицизма и с выражениями живой русской разговорной речи в «Стихах, сочиненных ночью, во время бессонницы» (1830):

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...

Ср. в черновых автографах — апокалиптический образ:

Топот бледного коня,
Вечности бессмертной трепет —

(в Апокалипсисе: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему смерть», VI, 8).

Принцип соединения стилистически разнородных, фразеологически далеких, почти крайних звеньев русского литературного и разговорного языков можно наблюдать и на таком примере:

*Два только дерева. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борзя.
И только. На дворе живой собаки нет.
(«Румяный критик мой...», 1830.)*

В поэтическом слове Пушкина пришли в равновесие все основные стихии русской речи.

Таким образом, границы между традиционными тремя стилями русского литературного языка XVII и XVIII веков были окончательно стерты Пушкиным. Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного взрывованья литературных стилей. Пушкин наметил основные приемы и принципы стилистических смещений в сфере лексики и синтаксиса, предопределивших поразительное разнообразие художественных композиций в стилях русской литературы XIX и XX веков.

Смещение разных социально-языковых и стилистических категорий, по мысли Пушкина, должно было служить средством индивидуально-поэтических новообразований в пределах общенациональной литературной нормы. Создавая свои индивидуально-художественные сплавы, Пушкин тем самым указывал путь дальнейшего развития всему литературному языку. Однако в тех случаях, когда употребление одного какого-нибудь круга понятий или одного социально-языкового жанра было стилистически мотивировано, когда оно требовалось сюжетом, бытовой ситуацией, реалистическим правдоподобием, Пушкин тщательно заботился о характеристическом единстве стиля, устраняя все те фразеологические и грамматические шероховатости и диссонансы, которые могли бы восприниматься как нарушения или разрывы воспроизводимого социального контекста. Именно на этом

принципе основана гениальная тонкость и структурная выдержанность многообразных стилистических отражений и перевоплощений художественной действительности в языке Пушкина.

Например:

Короля в уединеньи
Стал лукавый искушать
И виденьями ночными
Краткий сон его мутить¹.
Он проснется с содроганьем,
Полон страха и стыда,
Упоение соблазна
Сокрушает дух его.

(Но ср. первоначально светско-лирическую французскую фразеологию этих последних стихов:

*Упоенье неги сонной
Наполняет дух его.)*

Хочет он молиться богу
И не может. Бес ему
Шепчет в уши звуки битвы
Или страстные слова.

(Ср. в черновике:

Он в уме
Повторяет клики битвы...)
(«На Испанию родную», 1835.)

Ср. также в стихотворении «Как с древа сорвался предатель-ученик»:

Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И сатана, привстав, с веселием на лике...

«Хохот», хотя и разговорное слово, не создает экспрессивного диссонанса в данном смысловом кругу. От него падает гротескная тень на бесов. Но улыбка сатаны (первоначально в черновике: «И сатана, привстав с улыбкою на лике») не вязалась с экспрессией окружающих фраз и была с необычайной проникновенностью заменена библейским «веселием на лике»².

Пушкин пользуется словом как многообразной и многоплановой, противоречивой, но внутренне объединенной, целостной системой взаимно связанных значений. В стиховом языке отдельные значения слов смешиваются, сочетаясь при этом в слож-

¹ Ср. в «Борисе Годунове»:

А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил.

² В этой связи уместно отметить стилистическую ошибку Вал. Брюсова, внесшего в выдержанный церковно-книжный строй стихотворения «Отцы пустыньники и жены непорочны» эротическое слово *нежить*:

И *нежит* падшего неведомою силой

вместо:

И падшего *крепит* неведомою силой.

ное семантическое единство. Многозначность словоупотребления из исключительного, каламбурно художественного свойства становится внутренним органическим признаком поэтического стиля. И особенно остро воспринимается в языке Пушкина стилистический синтез таких значений слова, которые уже готовы были разойтись как омонимы, как разные слова. Например:

Мы алчем жизнь узнать заранее,
И узнаем ее в романе...
Прелестный опыт упреждая,
Мы только счастию вредим.
(«Евгений Онегин», 1, IX,
черновая рукопись¹).

Здесь слово *прелестный* сразу обозначает: и 1) очаровательный, чудный, прекрасный, богатый наслаждениями, и 2) обольстительный, связанный с обольщением, соблазнами².

Еще ярче эта своеобразная «двусторчатость» пушкинского слова обнаруживается в таких стихах:

Бывало нежные (важные) поэты
В надежде славы и похвал
Точили тонкий мадригал
Иль остроумные куплеты.
(«Евгений Онегин», 3, XI.)

Здесь *точить*, с одной стороны, особенно в соседстве со словом *тонкий*, понимается как каламбурно-метафорическое развитие значения: обтачивать, остроумно отделявать³. Но, с другой стороны, слово *точить* идиомой — *точить лясы*, *точить балясы* (ср. *подпускать лясы*) увлекалось в иной смысловой круг⁴. И отголоски этих метафорических ассоциаций были особенно ощутительны в «Евгений Онегине», так как именно в этой связи слово *точить* нашло доступ к обозначению понятий речи, слова.

¹ Ср. Пушкин, «Евгений Онегин», изд. Акад. наук, 1937, т. VI, стр. 226.

² Ср., впрочем, в «Руслане и Людмиле»:

Прости, мой северный Орфей,
Что в повести моей забавной
Теперь вослед тебе лечу
И лиру музы своеравной
Во лжи прелестной облячу.

И тут же:

Остался в счастливой глуши
С тобой, друг милый, друг прелестный,
С тобою, свет моей души!

³ Ср. у А. А. Марлинского в «Испытании»: «Подобно поэту, который точит и гладит стихи свои, чтобы они по легкости казались прямо упавшими с пера...» («Русские повести и рассказы», ч. I, стр. 51.)

⁴ Ср. в эпиграмме «Дамского журнала» (1829, № 4) на поэмы Баратынского («Бал») и Пушкина («Граф Нулин»):

Два друга, сообщась, две повести издали,
Точили балы в них и все нули писали.

Ср. в «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1819):

Когда в кругу Лаис благочестивых
Затянутый невежда-генерал
Красавицам внимательным и сонным
С трудом *острит* французский мадригал.

Прием двузначной каламбурной метафоризации обусловлен последовательным сплетением и развитием, по крайней мере, двух словесных цепей. Например:

... и жаль зимы *старухи*,
И, проводив ее блинами и вином,
Поминки ей творим мороженым и льдом.
(«Осень».)

Здесь семантические нити, идущие от слова «старуха», проникают внутрь слова *проводить*, придавая ему не только фольклорный оттенок проводов зимы, но и церковно-бытовой привкус похорон. Понятно, что на этом фоне и значение церковной фразы — *творить поминки* — раздвигается, так как пояснительные дополнения — *мороженым и льдом*, каламбурно переключаясь со словом *зима*, придают этой фразе шуточный смысл веселого воспоминания (или «*поминания*»).

Процесс конкретной, вещественной этимологизации слов, обнажающий их национальные «корневые» стержни, ведет к каламбурному движению группы слов из одного лексического или семантического гнезда и к размещению их в непосредственном фразовом соседстве.

Например:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой *грязи погружена*.
Все дома на аршин *загрязнут*.
(«Отрывки из путешествия Онегина».)

Летит *обжорливая* младость
Глотать из раковин морских
Затворниц *жирных и живых*.
(Ibid.)

Таким путем преобразуются традиционные поэтические формулы.

Условная фразеология старого литературного языка подвергается в языке Пушкина уже с первой половины двадцатых годов реалистическому переосмыслению. Застывшие фразы этимологически конкретизируются, перерождаются, разлагаясь на составные элементы или скрещиваясь со словами бытовой речи, со словами наглядного, вещественного содержания. Фраза сталкивается, срывается с традиционных стилистических позиций и вдвигается в новые смысловые ряды. Вследствие этого отвлече-

ценные формулы приобретают живость образного неологизма. Во фразе становятся осязательными внутренняя форма поэтического образа и многозначность отдельных слов.

Например:

Он звуки льёт — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего Аи
Струи и брызги золотые.
(«Путешествие Онегина».)

Метафорическое изображение пушек, как животных с зияющей, разверстой пастью, было традиционно, но лексические краски и смысловые оттенки этого образа очень индивидуальны. Так, у Пушкина в «Полтаве» — этот одический символ выступает в ярко реалистических и притом живых, конкретных очертаниях:

На холмах пушки присмирев
Прервали свой голодный рев.¹

Ср. у В. Петрова в оде «Ее императорскому величеству Екатерине Второй на заключение мира со Швецией 1790 г.»:

Они, свои напрягши силы,
Из всех вдруг жерл сугубят рев.²

Ср. у А. А. Бестужева-Марлинского в повести «Изменник»: «Как чугунные змеи таясь в траве, пушки вдруг разинули пасть свою — небо вспыхнуло, и град смерти, свистя, запрыгал между рядами» («Полярная звезда» на 1825 год, стр. 355).

В последний период своего творчества Пушкин тонко и глубоко разрабатывает вопрос о признаках, составе и пределах русской народно-характеристической семантики и идиоматики, о национально-поэтическом колорите речи. В этом отношении показательны такие словарные замены: «краснощекому здоровью» вместо: «в честь веселого здоровья» или «в честь румяному здоровью» («Бог веселья винограда»).

Пушкин возвращает слову простоту и полноту отражения действительности. Недаром Проспер Мериме восхищался и поражался библейской простотой выражения: «Родила ль Екатерина...» в «Пире Петра Великого».

Со второй половины двадцатых годов в поэтическом языке Пушкина предметная, реальная обоснованность словоупотребления все углубляется.

¹ Ср. в пушкинском «Обвале»:

Вдруг, истошась и присмирев,
О Терек, ты прервал свой рев.

² Соч. В. Петрова, 1811, ч. II, стр. 65.

Характерна такая поправка в «Черепе»:

Почтенный череп сей не раз
П (Д) арами Вакха нагревался!¹

Традиционная фраза литературного языка XVIII века — «дарами Вакха» — сближалась с острым бытовым выражением — *винные пары* («парами Вакха»), которое являлось метафорическим восполнением глагола *нагреваться*.

Ср. у Батюшкова:

И в отческий сосуд, наследие сынов,
Лишь багряный сок из вакховых даров.
(«Гибуллова элегия».)

Еще острее тот же «классический» образ вклинивается в группу выражений с ярким национально-бытовым колоритом в пушкинском «Ответе Катенину» (1828):

Не так ли опытный гусар,
Вербую рекрута, подносит
Ему веселый Вакха дар,
Пока воинственный угар
Его на месте не подкосит.

Ср. у С. П. Жихарева в «Дневнике студента»: «Обед и ужин были еще изобильнее, и вакховых даров всякого разбора и качеств вдоволь» («Записки современника», т. I, стр. 252—253). Ср. в «Записках» Д. И. Свербева — о Н. М. Языкове: «По примеру Анакреона и других эротических поэтов имел он слабость к дарам Бахуса» (т. II, 1899, стр. 92).

Пушкинский прием простого реалистического названия предметов, действий и протекающих картин, без всяких «поэтических» украшений, приводивший к энергичному и быстрому повествованию, мог восприниматься лишь как пародия на фоне господства тех изощренно-эмоциональных, богатых качественными оценками и определениями, симметрически построенных описаний и изображений, которые были характерны для романтических и риторических стилей первой трети XIX века. Яркой иллюстрацией этой художественной антитезы может служить сопоставление вызвавшего иронические отзывы критики описания вечера в «Евгении Онегине» (в седьмой главе) и «Сельском кладбище» Жуковского.

Был вечер. Небо меркло. Воды Струились тихо. Жук жужжал. Уж расходились хороводы;	Уже бледнеет день, скрываясь за горою. Шумящие стада толпятся над рекой. Усталый селянин медлительной стопой
---	--

¹ Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IV, стр. 359. Вообще для Пушкина очень типичен прием решительного смыслового преобразования выражения путем изменения одного знака или звука. Так в приписке к письму В. Ф. Вяземской мужу: «шумит ара (г) ва предо мною» (об ораве детей). В «Евгении Онегине» вместо: «Расчетов, дум и разговоров» (5, XLII) поправка: «Расчетов душ и разговоров» (см. статью Г. Георгиевского: «Пушкин в Ленинской библиотеке», «Новый мир», 1937, № 12).

Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбащий...¹

Идет, задумавшись, в шалаш спокойный
свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина, повсюду мертвый сон.
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мель-
кает,

Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Надеждин даже намекал на общее сходство пушкинского стиля с комическими сочинениями, выворачивавшими наизнанку высокие жанры².

В стиле Пушкина, а через его посредство и в русском литературном языке вообще, благодаря осуществленному синтезу разнородных стихий языка, «мысль получает возможность пользоваться особенностью каждого предложения и каждого оборота речи, и вследствие того становится способною сохранить в выражении всю оригинальность и жизненность своего развития, отпечатлеваясь всеми своими сторонами и вызывая все сродные ей настроения» («Русский вестник», январь 1856).

§ 12. Пушкин находит ключ к пониманию национальных основ русского литературного языка в истории русской культуры. В этом направлении Пушкин сближается с наиболее проницательными и передовыми своими современниками. И. В. Киреевский констатировал: «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития: направление историческое обнимает все» (альманах «Денница», 1830, статья «Обозрение русской словесности 1829 года», стр. XXII—XXIII). Тот же автор писал в «Европейце» (1832, № 1, стр. 18): «Требование исторической сущности и положительности в философии, сближая весь круг умозрительных наук с жизнью и действительностью, соответствует тому же направлению, какое господствует и в новейшей литературе». В «Московском вестнике» Любомудры заявляли: «Раскрыть темную сокровищницу языка и истории — путь для гения» («Московский вестник», 1827, № 2, стр. 69—70). И тот же «Московский вестник» (1827, ч. II, «Теория изящных искусств. Парадоксы») писал: «В наше время поэзия будет мертва без помощи истории, как физика без математики».

Основной идеей, которая со второй половины двадцатых годов руководит Пушкиным в работе над русским языком, является

¹ Ср. у В. А. Пушкина в повести в стихах «Капитан Храбров» (1828—1829):

Мне чудилось, что на кладбище,
Умерших вечное жилище.
Куда-то я перенесен;
Брожу, а вечер наступает;
На небе молния сверкает,
И гром раскатисто гремит;
Сова хохочет, жук жужжит,
И мышь крылатая летает.

² См. мою статью «Пушкин и русский язык» в «Вестнике Акад. наук СССР», 1937, № 2.

идея реалистического соответствия стиля изображаемому миру исторической действительности. Историческая действительность становится для Пушкина не только объектом художественного изображения, но и стилеобразующей категорией в искусстве.

Пословицу, слово, выражение Пушкин рассматривает, понимает и оценивает в контексте современной им действительности. «На посуле как на стуле. Посул — церковная дань, а не обещание, как иные думали, следственно пословица сия значит — на подарках — можно спокойно сидеть — как бы на стуле».

Усиление исторических тенденций в стиле Пушкина с половины двадцатых годов было отмечено еще Белинским:

«До пушкинского «Бориса Годунова» из русских поэтов и литераторов имел ли кто-нибудь какое-нибудь понятие о языке, которым должен говорить в драме русский человек допетровской эпохи? Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хоть одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски?» О сцене Пимена с Григорием Белинский писал: «Ничья, никакая история России не даст такого ясного, живого созерцания духа русской жизни... Вся эта превосходная сцена сама по себе есть великое художественное произведение, полное и оконченное. Она показала, как, каким языком должны писаться драматические сцены из русской жизни».

Противниками приемов исторической стилизации, применяемых Пушкиным, выступили блюстители отживавших литературных традиций. Известно, каким критическим нападкам подверглась «Полтава», и известна защита исторического правдоподобия стиля этой поэмы со стороны Пушкина: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как¹ и в истории, а речи его объясняют его исторический характер».

Любопытно, что об «Анджело» анонимный «Житель Сивцева Вражка» писал в «Молве» (1834, № 24): «Я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытащенною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века»¹. Еще раньше «Телескоп» (1832, ч. IX, № 9) заявлял по поводу сказок Пушкина: «Здесь... одна сухая мертвая работа — старинная пыль, на которой, с особенным попечением, выведены искусные узоры».

В связи с историческими интересами Пушкина и с реалистической тенденцией его творчества — в язык Пушкина хлынула широкая струя образов и выражений старорусского языка в разных его стилях.

¹ Тем более знаменательно заявление самого Пушкина об «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал». «Рассказы о Пушкине, записанные... Бартевым», Москва, 1925, стр. 47.

Например, в «Моей родословной» Пушкин сочетает живую разговорную фразеологию:

*Писаки русские, толпой...
Смотри, пожалуй, вздор какой!
Я просто русский мещанин...
Я, братцы, мелкий мещанин...
Не торговал мой дел блинами,
Не ваксил царских сапогов...
И не якшаюсь с новой знатью
И крови спесь угомонил и т. п. —*

с выражениями книжно-лирического языка:

*...времен превратность...
И ярость бранных непогод...
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля и т. п. —*

и с формулами летописно-исторического стиля и старинного делового языка:

*Мы к оной руку приложили.
Мой предок Рача мышцей бранной
Святому Невскому служил...*

Однако метод художественного воспроизведения исторической действительности в пушкинском стиле был лишен реставрационно-археологического натурализма. Историчность пушкинского слова была шире голого соответствия «натуре». Она покоилась на обобщенном реалистическом принципе художественного правдоподобия и на гениальном даре словесно-символических обобщений.

Академик А. С. Орлов тонко заметил: «Ко второй половине своего творчества Пушкин довел поэтический язык до прозаической свободы, до разговорного строя, примером чего можно привести лексику «Рыцаря бедного»:

*С той поры стальной решетки
Он с лица не подымал
И себе на шею четки
Вместо шарфа навязал...*

Таким языком Пушкин облакал и другие свои произведения с западноевропейскими сюжетами, только модифицируя свои руссизмы соответственно теме («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и т. д.). Иллюзия чужой национальности достигалась здесь не лексическими и фразеологическими идиомами Запада, а общепозитическим пушкинским языком, который создавал иллюзию национальности соответствием речевой семантики национальным типам и положениям, быту и эпохе»¹.

¹ Академик А. С. Орлов, «Пушкин — создатель русского литературного языка», «Вестник Акад. наук СССР», 1937 № 2—3, стр. 86—87. Ср. его же статью во «Временнике Пушкинской комиссии», № 3, стр. 38.

Пушкинское слово насыщено отражением быта и литературы. Оно сосуществует в двух сложных семантических планах, сливая — в историко-бытовом контексте, в контексте материальной культуры, ее вещей и форм их понимания, — и в контексте литературы, ее символики, ее сюжетов и ее словесной культуры. Быт, современная действительность, отражаясь в пушкинском слове, в то же время облакали его прихотливой паутиной намеков, «применений» (allusions). Слова, выражая свои прямые и переносные значения, в то же время как бы косили в сторону современного быта, намекали на него. Этот прием словоупотребления был наследием XVIII века. Известно, что, например, стихи Державина были полны намеков и применений. М. А. Дмитриев писал, что в оде Державина на восшествие на престол императора Александра находится скрытое изображение Павла в таких стихах:

Умолк рев Норда сиповатый,
Закрылся грозный, страшный взгляд, —

и прибавлял: «Изображение действительно верное, и в намерении поэта нет сомнения. Он любил такого рода намеки. Например в стихах:

Гудит гудок на тон скрипицы
И вьется локоном хохол! —

кто из современников не знал, что это Гудович (Ив. Вас.) и Безбородко!»¹

Аспект двойного понимания литературного слова (Пушкин вел родословную этого приема словоупотребления от французской литературы²) был задан дворянскому обществу той эпохи как норма художественного восприятия (ср. принцип семантической двупланности в стиле Державина). За словом, фразой предполагались скрытые мысли, символические намеки на современность. Отсюда возникал разрыв двух плоскостей художественной действительности, как бы пересекавших, перерезавших одна другую, — действительности изображаемых событий, или литературного сюжета, и действительности текущего дня, намеки на которую старательно ловил читатель (ср. стиль Рылеева). Своеобразная каламбурность возводилась обществом пушкинской эпохи в принцип литературного выражения. Пушкин в своем «Дневнике» описывает курьезный анекдот, в котором ярко проявляется «стиль» среды и эпохи: «Филарет сочинял службу на случай присяги. Он выбрал для паремии главу из книги Царств — где, между прочим, сказано, что царь собрал тысящников, и сотников, и евнухов своих. А. Нарышкин сказал, что это искусное применение к камергерам, — а в городе

¹ «Мелочи из запаса моей памяти», стр. 40. Ср. также «Объяснения на сочинения Державина...», изданные Ф. П. Львовым.

² См. «Переписка», II, стр. 20, 211 и др.

стали говорить, что во время службы будут молиться за евнухов. Принуждены были слово *евнух* заменить другим»¹.

В создании этого потаенного, постулируемого второго ряда смыслов и намеков, в зарядении речи «задними мыслями» (*arrières pensées*) играли роль не только литературные «прецеденты», не только подсказываемая бытом и традицией возможность подстановки под художественные образы общественно-политических или интимных, глубоко личных тем и событий, но и символические истолкования традиционной фразеологии, и стилистически заостренные бытовые детали, и композиционные сближения разных категорий предметов, и разные другие формы экспрессивного символизма. В слове угадывались многозначительность и скрытая многозначность. Символическая сложность экспрессии была обусловлена общественно-бытовым контекстом, который служил драматическим фоном, обстановкой для лирического монолога. Она нередко возникала из «образа поэта», из реальной биографии его, переносимой в литературу. Такова смысловая двупланность лирических образов в стихотворении «Птичка»:

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

В этой лирически просветленной примиренности, возникающей у изгнанника, у сосланного на чужбину «творенья», при виде свободного полета выпущенной на волю птички, непосредственно угадывалась скрытый символизм². Этот подразумеваемый второй план понимания обострял экспрессивную внушительность и трогательность лирических образов. Недаром Ф. Булгарин, печатая это стихотворение («Литературные листки», 1823, № 2, стр. 28), снабдил его фальшиво звучащим примечанием: «Сие относится к тем благодетелям человечества, которые

¹ Интересно суждение кн. Вяземского о «Братьях разбойниках» Пушкина (в письме к Тургеневу от 31 мая 1823 года): «В его «Разбойниках» чего-то недостает, кажется, что недостает обычной очаровательности стихов его. Более всего понравилось мне: бред больного брата и сцеление увещаний в отношении старика с состраданием оставшегося брата к старикам. Я благодарил его и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах. Я пробую, сколько могу, но все что-то ныряю ко дну. Дело в том, что их было двое, а мне достается одному уплывать на остров рассудка, вопреки погони Красовских с товарищами» (Остаф. арх., II, стр. 327).

² Традиция потаенной общественно-политической символики уже давно связывала образ поэта с образом птички. Ср. у Державина — «На птичку»:

Поймали птичку голосисту,
И ну сжимать ее рукой;
Пищит бедняжка вместо свисту,
А ей твердят: Пой, птичка, пой!

В этом стихотворении скрывались намеки на положение самого поэта.

употребляют свои достоинства на выкуп из тюрьмы невинных должников и проч.».

Нет необходимости подробнее говорить об этой структурной форме пушкинского слова: Ю. Н. Тынянов в своем очерке «Пушкин»¹ этот принцип «двупланной семантики» положил в основу своего анализа пушкинского языка, сделал несколько тонких замечаний и привел много примеров «семантической двупланности» в пушкинском стиле. Но, конечно, узко и ошибочно видеть в этой черте сущность пушкинского словоупотребления, тем более, что тот же принцип семантической двупланности характерен для большинства поэтов пушкинской поры. Например, о произведениях К. Ф. Рыльева писал декабрист Н. Бестужев в своих записках: «Во всех публично созданных сочинениях, как то: «Думах», «Войнаровском», «Гражданском мужестве» и др. цель Рыльева обнаруживалась в приурочении, которое может сделать сам читатель» (М. 1915, стр. 35). Но в стиле Рыльева и других поэтов пушкинской поры метод семантической двупланности был связан с анахронистическими искажениями образов, с нарушением исторического правдоподобия — в угоду агитационным задачам морального или общественно-политического воздействия.

Строго исторический, реалистический образ, окруженный как бы облаком настойчивых, но неуловимых современных ассоциаций, — вот что Пушкин противопоставляет псевдонимной поэзии Рыльева. Отказываясь от старой манеры схематических «применений», допускавшей возможность беспорядочного, анахронистического смещения образов и стилей, несколько абстрактной и риторичной, Пушкин окружает слово атмосферой сложных и неоднозначных ассоциаций, связанных с современностью.

Ю. Н. Тынянов правильно определил семантическую основу принципа двупланности — «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций» (что «дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом») ². Однако в стиле Пушкина такое отношение к слову не лишало слова полноты вещественного значения, не отрывало слова от предмета.

Для Пушкина слово было элементом того или иного культурно-исторического контекста и, в зависимости от своего отношения к разным эпохам и разным кругам исторической действительности, меняло свои значения. Вместе с тем для Пушкина слово (если оно не было простым «упаковочным материалом») было всегда соотнесено с тем или иным литературным стилем как его компонент.

В русской культуре начала XIX века — слова, предметы, явления и связи действительности нередко воспринимались сквозь призму литературных символов, сюжетов, стилей, сопоставлялись с ними и, подвергаясь своеобразной эстетической нейтрализации,

¹ Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 239—244.

² Ibid, стр. 241

получали отпечаток литературного символизма. Для Пушкина слово, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отслоениями литературной традиции, литературных стилей. Быт и литература сочетаются в предметно-смысловых формах пушкинского слова и тем углубляют его семантическую перспективу. Слово, называющее бытовые явления и в то же время влекущее за собой разнообразные литературные контексты, могло становиться в разные позы, в различные отношения к этим контекстам. Вокруг слова сгущалась атмосфера литературных намеков. Слово не только притягивало к себе, как магнит, близкие литературные образы и символы, но и отражало их в себе, как система зеркал. Пушкинское слово было окружено атмосферой литературных тем, сюжетов, образов. Слово, вступая в литературный контекст, апперцепировалось здесь соответствующими символами, образами, фразеологией. Быт с его речевыми выражениями входит в литературу не как сырой материал, не как голая «натура», а оценивается, понимается, формируется под углом зрения различных литературных стилей. Он впитывает в себя литературно-художественную культуру, окружается поэтическими образами, являясь объектом литературного воздействия, художественного преобразования и источником новых реалистических поз, образов, сюжетов, а одновременно и орудием для разрушения литературных традиций. Предмет, ставший для поэта литературной темой, наблюдается не только в многообразии присутствующих этому предмету реальных бытовых связей, в разных видах его материальных отношений, изучается не только с целью воспроизведения его исторического контекста или с целью литературного показа скрытой в нем или связанной с ним области «натуры», но и для воплощения в нем и через него литературного стиля, для художественного синтеза разных его значений — на фоне предшествующей литературной истории этого предмета.

Для того, чтобы слово получило в пушкинском стиле способность замещать развитое списание, картину, выступать в роли «лексического представителя целого ряда ассоциаций», оно должно быть насыщено литературной солью предшествующей художественной культуры, должно быть органически связано с определенной категорией литературных тем, образов, сюжетов. В слове сказывался и отражался литературный стиль. А этот стиль, в свою очередь, мог характеризовать целый уклад культуры или широкую область социальной жизни и мировоззрения. (Ср. в «Литературном известии» характеристику Тредьяковского одной строчкой, написанной в стиле Тредьяковского:

Преострый муж, достойный много хвал.

Ср. гораццианско-держазинские отражения в стиле «Памятника».)

Отношение к слову, как к компоненту и даже эквиваленту определенного стиля и вместе с тем как к элементу исторической действительности, открывало возможность, найдя связи и соответ-

ствия, как бы символические параллели между событиями и явлениями разных эпох, отражать современность в системе любого стиля. В самом деле, переход от одного словесного плана к другому — в строе поэтического произведения приводил к смысловому параллелизму разных кругов действительности, и в системе образов далекой эпохи остро проступали по контрасту или по аналогии черты живой современной жизни. Такова, например, композиция стихотворения «Олегов щит», резко отличная по стилю от раннего пушкинского стихотворения, посвященного Олегу, — от «Песни о вещем Олеге».

Стихотворение «Олегов щит» (1829) пользуется уже совсем иными лексическими и синтаксическими формами. Оно приближается к торжественной строке гражданской поэзии и тяготеет к славянизмам и архаизмам древнерусского летописания, как бы стилизуя его лексику и фразеологию (ср. «ко граду Константина», «воинственный варяг», «победы стяг», «во славу Руси ратной», «строптиву греку в стыд и страх» — здесь и краткие, нечленные формы прилагательного «строптиву» и предлог *в* (со значением: для, с целью возбудить) ведут к архаическому стилю; «щит булатный», «твой путь мы снова обрели», «грозно притекли», «нашу рать» и др.).

Таким образом, проблема национально-исторического стиля разрешается здесь по-новому. Стиль исторического повествования утверждается на языковых формах «документа», на приемах изображения, свойственных самой воспроизводимой эпохе. Возникает архаизирующая манера живописания, как бы реставрирующая некоторые наиболее рельефные и типичные детали изображаемого времени. Однако эти приемы исторической стилизации усложнены и видоизменены, с одной стороны, принципами субъектно-экспрессивного варьирования стиля, разработанными в романтической поэтике, с другой стороны, своеобразной двупланностью семантики. Уже самый выбор Олега как «лирического собеседника» предопределяет риторическую направленность и приподнятость экспрессии и заставляет искать в образах «применений» и «задних мыслей». Экспрессия упрека, порицания, которая заключена в этом стихотворении, оказывается символически прикрытой, притаенной. Она звучит не прямо, а отраженно, преломляясь через мнимые, завуалированные упреки «воинственному варягу»:

Твой холм потрясся с бранным гулом,
Твой стон ревнивый нас смутил,
И нашу рать перед Стамбулом
Твой старый щит остановил.

Таким образом, смысловая структура стихотворения становится двупланной: за поверхностью прямых словесных значений, направленных на возвеличение Олега и олегова щита,

движется другой строй переносных, метафорических смыслов. И самый олегов щит в этой сложной атмосфере набегающих друг на друга намеков выступает и как исторический символ непревзойденной «славы Руси ратной», и как риторический символ «стыда и страха» для современных поэту военачальников (Дибича). Именно это экспрессивное значение — упрека, порицания — на фоне общей семантической структуры выступает с очевидностью из контрастной параллели последних стихов обеих строф:

...во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил свой щит булатный
На цареградских воротах.

*И нашу рать перед Стамбулом,
Твой старый щит остановил.¹*

Объединив все экспрессивные, предметные и символические формы слова, Пушкин создает в последний период своего творчества (с конца двадцатых годов) синтетический стиль широкого охвата, стиль символического реализма (ср. стиль «Медного всадника», «Полководца», «Мирской власти», «Родословной моего героя» и др.). В этом стиле яркую национальную окраску и символическую типичность получали самые разнообразные элементы русского языка, складываясь в единство художественной композиции. Именно об этом стиле с гениальной выразительностью писал Гоголь: «Слышишь запах, цвет земли, времени, народа... все черты нашей природы в нем отозвались — и все окинуто иногда одним словом». «Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногословлив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу».

¹ Насколько это пушкинское стихотворение противоречило официальному, правительственному и реакционно-патриотическому истолкованию событий, может показать сравнение смысла пушкинских образов с такими тирадами Н. И. Надеждина на ту же тему: «Некогда безвестный ревнитель *Баяна*, соловья старого времени, услаждаясь и дымом отчины, не поскучал верить заунывным звукам злополучное поражение и поносный плен *Игоря*; ныне — когда будто по следам баснословным Олега, торжествующая Россия уже готова была пригвоздить победоносной щит к стенам Константинополя, если б, смиловавшись над поверженным врагом, не победила самой себя христианским смирением и человеколюбием, — ныне ни один из певунов, топящихся между нами, не подумал и пошевелить губ своих!..» (Н. Надеждин, «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии», «Вестник Европы», 1830, № 2, стр. 146.)

Ср. стихотворение Ф. Тютчева: «Олегов щит» (Полное собр. стихотворений Ф. И. Тютчева, под редакцией Г. И. Чулкова, Academia, 1933, т. I, стр. 139). Ср. в тексте «Галатен» (1829, ч. 7, № 34, стр. 144):

Глухая полночь; все молчит!
Вдруг из-за туч луна сверкнула
И над вратами Истамбула
Зажгла Олегов щит!..