

## К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКООБРАЗА У ПУШКИНА

Памяти М. О. Гершензона

### I

Если новейшее исследование видит общую норму и другой, кроме ритма, организационный принцип стиха во внутренней спайке его состава при посредстве звуковых соответствий и поворотов<sup>1</sup>, то в стихе Пушкина наблюдение обнаруживает высокую степень такой организованности, вместе с чисто классическим стремлением не делать нарочито приметным просвечивающий, но как бы внутрь обращенный узор звуковой ткани.

Это, общее явление, которое прежде всего имеют в виду, когда говорят о так называемой „инструментовке стиха“, уместно рассматривать как „прием“ лишь поскольку речь идет о сознательном применении технических средств художественной выразительности. Но корни его лежат глубже, в первоначальном импульсе к созданию неизменной и магически-действенной, не благозвучием (в нашем смысле), а нерасторжимым созвучием связанной и связующей волю богов и людей словесной формулы, какою в

<sup>1</sup> Термин О. Брика.

эпоху, еще чуждую художества, является стих в его исконной цели и древнейшем виде заклинания и зарока.

Укорененное в первобытных глубинах исторической жизни слова это явление оказывается и психологически первичным в нормальном процессе поэтического творчества, на что имеем указание в подлинных словах Пушкина.

Музыкально-ритмическое волнение, наглядно выраженное в гетевской характеристике поэта, как существа, у которого „вечные мелодии движутся в членах“ („dem die ewigen Melodien durch Glieder sich bewegen“); звуковое пленение и содержание (в миг „пробуждения поэзии“, по Пушкину, „душа стесняется лирическим волнением, трепещет и звучит“), влекущее звукослогателя к темной глоссолалии („бежит он, дикий и суровый, и звуков и смятенья полн“), пока поэт „ищущий, как во сне, свободного (а не плененного темною стихией) проявления своей переполненной звуками души“, не преодолел музыкального „смятения“; наконец как бы сновидческое переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза, тяготеющее к устроению и осмыслению созерцаемого („незримый рой гостей“ в поэтическом протоколе Пушкина, „плоды мечты“, „отвага мыслей“, „куда ж нам плыть?“),— вот легко различимые и равно могущественные элементы того живого единства последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлежит нам в акте поэтического творчества.

Закрепление начальной стадии этого акта дало бы мгновенные снимки чистой глоссолалии, или подлинной (а не искусственно построенной и, следовательно, мнимой, как у футуристов соответствующего толка) „заумной речи“, редкие примеры которой мы имеем в записях экстатического обрядового гимно творчества. Связанная с определенным языком общностью фонетического строя, эта членораздельная, но бессловесная звукоречь являет собою потуги родить в сфере языка слово, как символ „заумного“ образа — первого, вполне смутного представления, ищущего выкристаллизоваться из эмоциональной стихии. Тот факт, что поэтическое творчество начинается с образования этих туманных пятен, свидетельствует, что поэзия — поистине „функция языка“ и явление его органической жизни, а не механическая по отношению к нему деятельность, состоящая в новых сочетаниях готового словесного материала: поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс слово-рождения, и прав Шопенгауэр, утверждая, что истинный стих изначально заложен в самой стихии языка.

Если поэт не достигает или намеренно избегает полной завершенности творческого акта, его произведение сохраняет отпечаток одного из тех этапов пути, где элементы первичного звукосложения не до конца просвечены образом и смыслом, где непосредственное взаимопритяжение омонимов<sup>1</sup> оказывается

<sup>1</sup> На подбор омонимов удачно указал В. Шкловский, как на прием „выражения внутренней звукоречи“. Рифма — частный случай омонима.

сильнее организующей деятельности художественного воображения и соображения. Романтики и ранние символисты любили эту стадию текучих и зыблемых образов, неопределенно мерцающих в прибое звуков, потому что она удерживала нечто от первоначального безотчетного порыва, в котором они видели признак истинного „вдохновения“<sup>1</sup>.

Искусство законченного творческого акта — искусство классическое, — ища всё подсознательное одолеть и оправдать сознанием, разрешает задачу труднейшую: найти точку равновесия между бесформенною расплавленностью стремящейся к своему предельному выражению жизни и бездушною застылостью омертвелой формы. Но греческие бронзы — spirantia aera, как говорит Virgilius, — „дышат“; и истинно классическая поэзия Пушкина вся насквозь одушевлена глубинною жизнью изначального лирического волнения. Ее постижение поэтому неполно, если в самодовлеющем совершенстве ее чекана оно различает лишь победоносный отпечаток художественной сознательности: глубже и конкретнее становится истолкование в той мере, в какой ему удастся вскрыть генетически-первичный слой поэтического создания, обнаружить интуитивно-целостный звукообраз.

---

<sup>1</sup> Для Пушкина, классика, это — „восторг“. „Вдохновение“ относит он к последней, наиболее сознательной, художественно организующей деятельности творческого акта. „Восторг, — пишет он в 1824 г., давая сравнительное определение обоих понятий, — не предполагает силы ума, распределяющего частями в отношении к делу“.

Ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых мелических эпизодов, составляющих части более обширных композиций, сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звуко сочетания, явно имеющего для поэта, в пределах данного мелоса, символическую значимость. Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразоваться в многочастное и одаренное самобытную жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже включает в себе и коренной звукообраз, как морфологический принцип целостного творения, поскольку последнее представляет собою органическое единство мелоса, мифа и логоса. По отношению к целой поэме пытался я доказать это положение в своем анализе „Цыган“<sup>1</sup>.

Какова же, однако, та связь, при помощи коей звуковое ядро сочетается с первым смутным представлением, срастаясь с ним в символический звукообраз? Здесь приходится различать три случая.

1. Во-первых, сочетание может возникать по принципу исконной в языке ономотопеи: это случай простого звукоподражания. Из многих примеров, могу-

---

<sup>1</sup> Введение к поэме „Цыганы“ во II томе венгерского издания сочинений Пушкина. Перепечатано в моем сборнике статей „По звездам“.

щих быть приведенными<sup>1</sup>. выбираю менее, быть может, прозрачный по относительной сложности и тонкости психической переработки внешних слуховых раздражений, но любопытный именно по энергии претворения в душевное чувственных впечатлений слуха. „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы“ („Мне не спится, нет огня...“). как бы предназначены самим шорохом для произнесения шопотом: из шопота и чуткого прислушиванья к ходу часов и стуку сердца, к неуловимым ночным шорохам и шелестам возникли они и при посредстве как ритмического приема (пэонических замираний трохаической диподии), так и фонетической окраски (шипящих, шопотливых согласных в сочетаниях *уч. ч. шь. чу*, прерываемых то трепетным, тревожным *тр*, то тающим *нь*, то роковыми, грозящими *ра, ар, ро, ор*) — изображают самыми звуками и „спящей ночи трепетанье“ и перебои сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы. и усилия одиночаствующего сознания отстоять в этой борьбе между я и не-я себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, несоизмеримого с личным сознанием.

2. В иных случаях сочетание звука и образа обусловлено или идиосинкразиями поэтической апперцепции (вспомним любовь Лермонтова к „влажному“ ю

---

<sup>1</sup> Напомним исследованные Андреем Белым строки: „Шипенье пенистых бокалов и пуша пламень голубой“.

и эротическую эмблематику этого звука в „Песне Рыбки“: „О, милый мой, не утаю, что я тебя люблю,— люблю как вольную струю, люблю как жизнь мою...“), или общими многими сенситивными ассоциациями, вопрос о существовании и происхождении коих, тесно связанный с проблемой глоссодалии, не может занимать нас в пределах настоящего рассуждения. Примером из Пушкина пусть послужит, мастерски истолкованный Андреем Белым<sup>1</sup>, рядный — благодаря своим трем *p* — стих: „Роняет лес багряный свой убор“. Но у Пушкина, словесника по преимуществу, ставящего себе главной задачей выявить всю, звуковую и смысловую заразу, ценность слова самого по себе, эта звукопись обертонов речевой ткани, в отличие от манеры романтиков и символистов, имеет обычно лишь подсобное, вспомогательное назначение, как и в выше рассмотренных „Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы“, только служебную роль играют согласные звуки, дополнительные к шипящим шопота. Наиболее ярко поэтому представлен у Пушкина третий случай исследуемого сочетания.

3. Основной звукообраз может быть, наконец, почерпнут из словесного богатства живой речи, подказан корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными. Едва ли не женское имя „Мариула“ (с его рифмами-эхо: „гула“, „Кагула“...) было первым звуковым стимулом к созданию

---

<sup>1</sup> „Жезл Ааронов: о слове в поэзии“, статья в I сборнике „Скифы“.

поэмы „Цыганы“. Стихотворение „Буря“, с его красочными *бу, бр, бл* („на скале в одежде белой“, „бушуя в бурной мгле играло море с берегами“, „ветер бился“, „небо в блесках без лазури“), кажется раскрытием звукообраза: буря — белое — блеск. белое в буре. Настойчивая рифма, замыкающая вызывательным „сюда“ каждую строфу „Заклинания“, будучи поддержана и внутри строк соответствующими ей звуковыми элементами („правда, что тогда“, „дальняя звезда“, „бледна, хладна“, „дуновень“, „изведать“), будит отзвуком в памяти упорствующее беззаветное „Да!“ верной любви,— той, что сильнее смерти, как если бы мы слышали „да, всё люблю я! да, всё я твой! — сюда, сюда!“

Еще пример самоцветного, самозвучного слова, подобранного поэтом в россыпях языка: звукообраз „обвала“ есть самое слово „обвал“ с его музыкой тяжкого падения и глухого раската. Эта тема варьируется и как бы меняет тональности: ударное *а* (*вал*) готовится вначале суровым *лы* (*валы*) и разрешается в конце, перейдя через *вод* (*свод*), *вол, вол* (*шел*), с рецидивом „сказал“, „влекся вол“, „верблюда вел“, наконец — „Эол“, с обертоном „орел“, откликающимся на „орлы“ первой строфы. И только новые, чуждые и спокойные звуки „купец“, „жилец“, заканчивающие описание, дают впервые как бы просвет и освобождение от ужаса гулких теснин. Звукосложение этого сотканного из горных эхо стихотворения с особою наглядностью показывает, что самое звукоподражание у Пушкина (как



и у древнего Вергилия) ищет опереться на уже существующую в составе языка — в форме ли ономастопеи, или псевдоономастопеи — естественную звукопись слова. Так, живописуя „Аквилон“, поэт исходит из музыкально-выразительных звуков этого собственного имени („болотный долу клонишь“, „облако гонишь“, во втором, производном ряду: „грозный“ и „тростник“, „дальний“, „столь гневно“); любопытно, что первоначально найденные „чуждый“ и „так бурно“ (вместо „дальний“ и „столь гневно“) устранены для сосредоточения мрачного у во второй строфе („гуч“, „глухо“, „дуб“), где пейзаж грозно темнеет, и отчасти в третьей, где он еще борется со светлым а, безраздельно торжествующим в успокоенной четвертой.

### III

Показательным примером дифференциации первоначального звукообраза может служить стихотворение „Когда для смертного умолкнет шумный день“, заглавие которого — „Воспоминание“ — уже содержит в зерне всё его музыкально-психологическое развитие<sup>1</sup>. Основной и повсюду разлитой звуковой колорит его создают носовые *м* и *н*<sup>2</sup>, то отдельно звучащие, то

---

<sup>1</sup> Недавно проф. Щерба сделал это стихотворение предметом обширного и обстоятельного, но не во всех своих положениях для нас убедительного исследования. Настоящее рассуждение не имеет точек прикосновения с указанною работой.

<sup>2</sup> Если мы не обочлись, — впрочем незначительно, — *м* в 32 строках стихотворения звучит 36 раз, *н* — 30, *ни* — 6, *нь* — 24 раза.

характерно соединяющиеся в группу *ин*<sup>1</sup>, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти,— припоминания, вспоминания (ср. греческое. того же корня ΜΝἘΜἘ — память). Сочетание звука и образа найдено в самом языке и представляет собою, следовательно, случай третьего из вышеописанных типов.

Другой звук, настойчиво возникающий одновременно в сознании поэта,— свистящий и в контексте данного творения „звительный“ „неотразимый“ *з*, *с*. Можно думать, что он внушен тем же словом „вспоминание“, все элементы которого пригодились художнику как вспомогательные средства для достижения его сложной цели,— например, звук *и*, бледным светом озаряющий печальные образы памяти, роковые письма ее из темноты желтеющего свитка („полупрозрачная“, „мечты кипят“; „в уме подавленном тоской“; „трепещу и проклинаю“; „печальные строки“, „праздность“, „пиры“, „предательский привет“, „Киприда“, „призраки“, „пламенный меч“) — и близкий к *б*, *бд* „томительного бдения“ („в бездействии ночном“, „тяжких дум избыток“ — с обертонем „пытот“; „в безумстве гибельной свободы“, „бедность“, „обиды“). Но возвратимся к основному *з*, *с*.

В соединении с *н* он дает побочные образы: „сон“, „стогна“, „сердечный“, „теснится“; в сочетании с *м* при побочном „безмолвно“ — три производных из „вспоминания“ звукообраза, определяющие всё раз-

<sup>1</sup> Сплошная группа *ин* (как в „шумный“) встречается 8 раз, разделенная другими звуками (как в „немая“ или „жизнь мою“) — не менее 16 раз.

витие элегии. Это прежде всего звукообраз „с м е р т и“ и „з м е и“. Первый из них возведен уже в начальных словах: „когда для смертного...“ и грандиозно развит в заключительном трагическом видении „говорящих мертвым языком“ загробных теней. Второй — образ змеи — связывается у Пушкина устойчивой ассоциацией с „воспоминанием“. Еще в первой главе „Евгения Онегина“ он писал:

Того змея воспоминанпй,  
Того раскаянье грызет

Выразительны во второй из этих двух строк *грз*, *крс*. Параллельные места в изучаемой элегии: „живей горят во мне змеи сердечной угрызенья“, „и горько жалуясь, и горько слезы лью“.

Третий из сочетания змеиногo и смертоносного с темным *м* памяти возникающий производный звукообраз есть м е с т ь: „и стерегут и мстят мне оба“. Мысль о мести замыкает цепь: воспоминание — змея — смерть. Это — решающий момент изображенной поэтом душевной драмы.

Но анализ наш не исчерпывает всех изобразительных средств художника: указанных было бы всё же недостаточно для создания столь огромной картины, и на звуковой палитре его есть еще и другие краски. Особенно надлежит отметить зубные звуки и именно *т*, присутствующий на именах „смерти“ и „мести“. Возникает он, повидимому, из „тень“, „тишина“ и придает своим частым повторением делу мучительный оттенок тяжкой тесноты, трудного томления,

тоски безотчетной, темного трепета перед тайнами гроба: „в уме, подавленном тоской, теснится тяжких дум избыток...“

Подведем итог нашим наблюдениям. Символы „змея“, „смерти“, „мести“ проходят перед нами как разные лики единой сущности — „воспоминания“, и утверждение их существенного единства, их внутреннего тождества раскрывается как глубочайший смысл. коренная „идея“ потрясающей исповеди: воспоминание — смертельно язвящая змея, больная совесть — жертва загробной мести. Звуковое развитие, изображая последовательность душевных состояний, оказывается в то же время и развитием понятий. Самое внутреннее и духовное в сердечном опыте, породившем поэтическое творение, отпечатлелось на самом внешнем и чувственном в составе этого творения, на его звучащей плоти. Форма стала содержанием, содержание формой: такова полнота художественного „воплощения“. „Образами мыслит поэт“, — говорили нам; прежде всего он мыслит — звуками.

*Вячеслав Иванов*

Р и м,

март — апрель 1925 г.

---

МОСКОВСКИЙ  
ПУШКИНИСТ

II

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ  
Под редакцией  
М. А. ЦЯВЛОВСКОГО

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕДЕРАЦИЯ»  
МОСКВА — 1930

*lib.pushkinskijdom.ru*