

### III

## НОВЫЕ ФОРМЫ СИНТАКСИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СТИХОТВОРНОМ СТИЛЕ ПУШКИНА

§ 1. В истории русского литературного языка со второй половины XVIII века вопросы синтаксиса и фразеологии приобретают основное значение. Они были осью той стилистической реформы, которая историко-литературной традицией прикреплена к имени Карамзина. Побеждает тенденция к сближению синтаксического строя русской литературной речи с грамматическими нормами одновременно и живого русского разговорного языка и французского, а позднее и английского языков. Вместе с тем выдвигается лозунг борьбы с громоздкими, запутанными, беззвучными или патетически-ораторскими, торжественно-декламативными конструкциями, которые отчасти были унаследованы из церковнославянской традиции, преобразованной по юго-западным (латино-польско-немецким) риторикам, отчасти укоренились под влиянием латино-немецкой учено-книжной речи. Принцип произносимой речи, принцип легкого чтения литературного текста, принцип перевода стиха и прозы в звучанье, свободное от искусственных интонаций высокого слога, ложится в основу новой, «карамзинской» стилистики. Европеизация синтаксической системы русского литературного языка происходит под контролем «идеального», манерно-изысканного — разговорного и декламативного — стиля салона. Понятно, что здесь влияние французского языка сначала было решающим. Вырабатывались своеобразные компромиссы между нормами старой русской книжной речи, навыками светского красноречия и господствовавшими синтаксическими формами французского литературного языка XVIII века. Пушкин выступает на художественное поприще в тот исторический момент, когда основные синтаксические тенденции и нормы «русско-французского» стиля, восторжествовавшие над «старым слогом российского языка», уже перестали удовлетворять передовых писателей из среды самих «европеистов» и нуж-

дались в преобразовании и осложнении. Намечались два метода дальнейшей синтаксической реформы русского литературного языка: 1) метод национального углубления европеизмов, освоения и акклиматизации французских и английских конструктивных форм<sup>1</sup> и 2) метод расширения национально-разговорной, живой русской синтаксической струи, метод прививки к книжному языку просторечно-бытовых приемов синтаксического выражения. Пушкин не сразу вступил на путь новых синтаксических реформ.

Глубокая связь пушкинского стиля с французской культурой речи выражается в том, что юный Пушкин непосредственно примыкает к синтаксической традиции карамзинизма, движется в ее русле и из нее же исходит потом в своей реформе литературного синтаксиса. Лишь с середины двадцатых годов обнаруживается надлом в той манере синтаксических сочетаний, которую Пушкин создал в стиховом языке самого конца десятих — начала двадцатых годов, романически перерабатывая синтаксис карамзинистов, синтаксис Жуковского и Батюшкова. Однако влияние французского языка долго сказывалось на порядке слов в предложении, на организации ритма пушкинской прозы, на структуре синтагм и на формах их соединений. Оно же определяло до конца двадцатых годов принципы изменения самой логики синтаксических форм в пушкинском стиле. Проблема связи и логического членения речи, проблема последовательности мыслей была основной и в карамзинской реформе синтаксиса. Помимо прямых высказываний Карамзина и его последователей по вопросам структуры фразы, периода, по вопросам словорасположения, об этом же свидетельствует борьба карамзинистов с формами «союзного» соединения предложений, характерными для русского книжного языка предшествующей эпохи. Дело было не столько в архаичной, «приказной» внешности союзов, сколько в той логике словесного движения, которой они управляли, образуя сложные, запутанные конструкции.

*Понеже, в силу, поелику*  
Творят довольно в свете зла.  
(«Вестник Европы», 1802,  
№ 3, стр. 22.)

Выбрасывались не только эти и им подобные союзы с архаической церковнославянской или канцелярско-бюрократической, официальной окраской, но накладывался запрет и на употребление таких, как *дабы*, *ибо* и т. п. Исключение союзов уничтожало

---

<sup>1</sup> Кн. П. А. Вяземский писал о своем русско-французском стиле: «Какая-то напряженность, излишняя искусственность в выражении, вследствие короткого знакомства моего с французскими образцами старого времени; длина, растянутость некоторых периодов. И. И. Дмитриев часто говаривал мне: «Да ставьте более точек и двоеточий», а у меня мысли как-то цеплялись одна за другую и тянули канитель до-нельзя». Полное собр. соч., т. I, стр. 56. Ср. жалобы Батюшкова на то, что «Шатобриан испортил голову и слог» его (Письмо Батюшкова Гнедичу. 1811 г.).

старые веки, по которым находила себе привычную дорогу мысль. Менялась структура «подчинения предложений». В сущности, к синтаксису «старого слога», находившемуся под сильным влиянием официально-канцелярской речи, применима та характеристика, которую дал Пушкин языку правительственных «объявлений или публикаций», в эпоху пугачевщины: произведения старого стиля «писаны столь же вяло, как и правильно, длинными обиняками, с глаголами на конце периодов» (Заметки к «Истории Пугачева»). Органически связанная с этой «чистой» союзом ломка конструкций означала развитие новой логики синтаксических форм, шедшей из Западной Европы, то есть из французской литературы. Прежде «союзы были необходимы; но ныне опущение их, то есть союзов соединительных, особливую составляет приятность; особливо стиль французской, от всех ныне принимаемой, немало заимствует от сего красы своей»<sup>1</sup>.

Г. А. Гуковский правильно заметил, что еще в докарамзинский период, во второй половине XVIII века, приобретает остроту вопрос о синтезе двух противоположных синтаксических систем, которые можно условно обозначить именами Ломоносова и Сумарокова. Конечно, едва ли целесообразно видеть истоки новой системы в поэзии Ржевского. Однако, во всяком случае, в шестидесятых — восьмидесятых годах XVIII века намечаются «ясные, но сложные чертежи, где каждому слову предуготовано особое место не только по его значению и общепринятому употреблению, но и по соображениям композиции чертежа»<sup>2</sup>. Разрабатываются узорные, симметричные и легко обозримые типы разных синтаксических фигур в пределах периодов и крупных синтаксических объединений. Строеение периода основано, таким образом, на принципе сцепления однородных (то есть анафорических, односоюзных или бессоюзных) предложений. В организацию синтаксических отношений входили живые интонации как важный фактор литературной композиции. Фраза сжималась, укорачивалась.

«Последователи Шишкова предавали проклятию новый слог, грамматику и коротенькие фразы, и только в длинных периодах Ломоносова и тяжелых оборотах Елагина искали спасения русскому слову», писал Н. И. Греч в своих «Записках»<sup>3</sup>. Правда, короткой фразе повествовательного стиля (особенно характерной для «Писем русского путешественника» и переводов Карамзина), в «Истории государства Российского» Карамзин противопоставил новую структуру разработанного по французским

<sup>1</sup> Сворцов-Подшивалов, «Сокращенный курс российского слога», стр. 29. Ср.: Я. К. Грот, «Филологические наблюдения», т. I, стр. 85.

<sup>2</sup> Г. Гуковский, «Русская поэзия XVIII века», Ленинград, 1927, стр. 168.

<sup>3</sup> Н. И. Греч, «Записки о моей жизни», 1930, стр. 250—251. Любопытны иронические выпады Крылова против карамзинского синтаксиса и карамзинской композиционной системы в «Похвальной речи Ермалафиду» (Соч. И. А. Крылова, под ред. Каллаша, т. III, стр. 369).

образцам сложного и стройного напевно-декламативного периода, с несколько однообразным соотношением частей и с монотонной мелодией. Н. И. Греч писал об «Истории» Карамзина: «Она удовлетворила многим требованиям (я говорю только в отношении к языку), но — воля ваша! — прежде он писал лучше. И повести его, и «Письма русского путешественника», и статьи «Вестника Европы» написаны слогом приятным, естественным, не отвергавшим прикрас, но и не гонявшимся за красотами. Я несколько раз читал его «Историю Русского государства»; занимаясь сочинением грамматики, разложил большую часть его периодов, исследовал почти все обороты: находил многое хорошим, прекрасным, правильным, классическим, но вздыхал о «Бедной Лизе». В слоге его истории видны принужденность, желание быть красноречивым, насильственное округление периодов: все искусственно, все размеренно, и не то, что прежде»<sup>1</sup>.

Зависимость синтаксиса Карамзина от французского языка живо ощущалась и в двадцатых годах XIX века. Так, М. А. Дмитриев, критикуя замечание кн. Вяземского о германском впечатле на карамзинской эпохе преобразования русской прозы, заявлял: «Хотя в то время писал уже Виланд, которого проза прекрасна, но и она не могла служить образцом для русской: ибо свойства русской чистой прозы столь же далеки от немецкой, сколько стихосложение наше близко к немецкому. — Карамзин... более обращал внимание на французских прозаиков, и поступил рассудительно; ибо во французской прозе преимущественно можно научиться сей плавности, сему составу периодов, постепенно следующему за порядком мыслей, и наконец самой гармонии. Он избегал только выражений, несвойственных языку русскому» («Вестник Европы», 1824, № 5).

Для последователей Карамзина и его литературных поклонников, людей западноевропейской ориентации, центр тяжести «западнической» реформы русского литературного языка лежал в области фразы, периода, «кантилены» и новой логики синтаксических связей. В журнале «Аглая» (1812, ч. XIV, статья «Об осмотрительности в слоге») так излагались новые принципы синтаксиса: «По осмотрительности в слоге избегают сколько можно стечения гласных букв (*hiatus*), одинаковых слогов (*casorphonie*), обоюдности выражений (*amphibologie*), — стараются, чтобы не было двух или трех слов сряду в одном падеже, — двух или трех слов различного отношения с одним предлогом; остерегаются от неправильных повторений в выражениях; подводят их под законы симметрии; наблюдают равное число имен прилагательных (*épihète*) с существительными (*élégance*), — плавность фразы, полноту периода, точность в оборотах речи, приятность в звуках слов; переменяют единственное число во множествен-

---

<sup>1</sup> Н. И. Греч, «Записки», стр. 252. Ср. «Чтения о русском языке», ч. I, 1840, стр. 127.

ное или множественное в единственное, — имя и глагол в другие и пр. и пр., и все для того, чтобы ничем и нимало не затруднить читателя; чтобы доставить ему все удовольствия... которыми... часто не знает он причины...»

На этом же синтаксическом пути находил тридцать лет спустя своеобразие карамзинского слога С. П. Шевырев. В своей статье о «состоянии русского языка и слога»<sup>1</sup> он писал: «У Карамзина русская речь явилась в первый раз, в виде легкой, ясной, новоевропейской фразы... Немцы, настроившие речь свою по образцу искусственной латинской, до сих пор не могут развязаться с своим несносным длинным периодом — и как ни селятся внести легкие французские формы в свой язык, не успевают... Мы же так легко и так свободно отказались от фигурного латинского периода...» Наряду с этой «стройной и свободной формой речи» С. П. Шевырев возводил к Карамзину и гармонию, «кантилену» русской прозы<sup>2</sup>.

Итак, Карамзин, по единогласному суду современников и ближайших потомков, утвердил в русской литературе европейский синтаксис, «ноевропейские формы речи западной». Процесс освоения их был осуществлен ценой смыслового обеднения речи. Новая логика синтаксических форм легко прививалась потому, что она ограничивала круг словесных связей. С. П. Шевырев признавался: «Речь Карамзина была чрезвычайно оригинальна, когда в первый раз явилась на Руси после тяжеловесного периода древней школы. Но эта оригинальность ее заключает в себе черты общие, всем доступные, никому не обидные... Вот почему ее так скоро усвоили себе писатели всей России — и слог Карамзина стал слогом всех»<sup>3</sup>. Сужение объема синтагмы и предложения, регламентация порядка слов в той же степени содействовали легкости понимания, как и сокращение союзов, как ограничение форм союзного подчинения предложений.

Гоголь очень метко охарактеризовал общий сдвиг в системе русского литературного языка конца XVIII—начала XIX веков: «Последние звуки Державина умолкнули, как умолкают последние звуки церковного органа, и поэзия наша, по выходе из церкви, очутилась вдруг на бале»<sup>4</sup>. «Русский язык вдруг получил свободу и легкость перелетать от предмета к предмету, — легкость, неизвестную Державину» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»).

Карамзин в письме к И. И. Дмитриеву общую тенденцию этого сдвига логических и экспрессивных форм речи определял

---

<sup>1</sup> «Взгляд на современную русскую литературу», «Москвитянин», 1842, № 2, стр. 159.

<sup>2</sup> Ibid., 160—162.

<sup>3</sup> Ibid., 166.

<sup>4</sup> Ср. заявление Н. М. Языкова в письме к В. Д. Комовскому (от одиннадцатого ноября 1831 года): «Я перейду из кабака в церковь». «Литературное наследство», № 19—21, стр. 51.

еще короче и проще: «Доказывай, что русские, подобно французам, могут иметь остроумие» («Письма к Дмитриеву», стр. 70). Новая система синтаксиса соответствовала новым экспрессивным оттенкам салонно-европейского стиля, новому образу светской личности. В предисловии к «Аонидам» (ч. II, 1797) Карамзин намечал характеристические свойства «образа поэта», так описывая его «дело»: «ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство, или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражениями, показывать оттенки... находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями и подобно Юпитеру (как сказал о нем мудрец Эзоп) иногда малое делать великим, иногда великое малым...» Эта смысловая нюансировка речи достигалась прежде всего разнообразными экспрессивными вариациями синтаксического построения. Личность и ее отношение к теме проникает всю ткань языка, весь его синтаксис, всю его мелодику: «сия, так сказать, личность уверяет нас в истине описания — и часто обманывает, но такой обман есть торжество искусства»... На смену риторическим маскам церковно-учительной литературы и абстрактным жанровым ликам классицизма выступает элегантный образ светского, чувствительного и мыслящего «европейца». Нужна «душа», «жизнь». Иначе «все восклицания холодны» («Что нужно автору»). Колебания экспрессии, и притом осложненной представлением об игре живых интонаций, становятся основным приемом грамматического варьирования конструкций. «О, торжество чувствительности даже и в самой грамматике!» (Карамзин, «Великий муж русской грамматики».)

В сфере синтаксиса эти принципы означали возмещение бедности прямых логических связей многообразием экспрессивных вариаций, игрой живых интонаций. В самом деле, логические знаки синтаксического движения в виде союзов были сокращены до предельной нормы. Сохранились лишь сочинительные союзы, из которых чаще всего употреблялись: *и, или, а и но*, редко *ибо*. Из подчинительных остались только: *что, чтобы, когда, как, пока (покамест — в просторечии), между тем как, затем что, потому что, для того что, есть ли*, формы относительного связывания (*который, кой, где* и т. п.). Длинные включения предложений одно в другое запрещались. Формы сочинения получили перевес над формами подчинения. Возросло смысловое разнообразие бессоюзных сочетаний, конструктивных «соседств». Укреплялся принцип неожиданных присоединений. Устранение союзов, тяжеливших мысль, было принято и признано в двадцатых и тридцатых годах даже теми писателями, которые относились враждебно к «европейской» реформе русского литературного языка. Они готовы были в бедности союзов видеть органический недостаток русского языка. Так В. К. Кюхельбекер писал: «Наш язык — необыкновенно богатый — в некоторых, — хотя и в немногих, случаях — и необыкновенно беден. Так, например, кроме *и* и *но* у нас почти нет

союзов, годных в поэзии; самые *a* и *же* редко употребляются. Союз *ибо* чуть ли не первый я осмелился употребить в стихах, и то в драматических белых»<sup>1</sup>.

Сокращение количества союзов, обладающих правами литературного гражданства, вело к усложнению функций правоспособных союзов. Особенно многообразны были приемы употребления союза *и*. При его посредстве иногда в одну синтаксическую цепь соединялись звенья целого стихотворения. После Карамзина Жуковскому в этой синтаксической работе принадлежала выдающаяся роль.

Сокращение союзов восполнялось экспрессивным, интонационно-мелодическим разнообразием их употребления и возмещалось богатством приемов симметрического построения синтагм и предложений. Синтагмы и предложения сочетались, располагались рядом, подчиняясь принципу экспрессивной изменчивости, экспрессивной нюансировки (часто на основе контраста, несоответствия). Возникали экспрессивные неожиданности, антитезы, каламбурные сближения, умеряемые в стиле Карамзина и его продолжателей качественной однотипностью всех форм повествования. Той же игре экспрессивных красок содействовала в карамзинском стиле симметрическая группировка синтагм и предложений, поддерживающая иллюзию развитого периода и создававшая замкнутость, статическую объединенность («симультанность», по теории В. Вундта) больших отрезков речи. Вследствие этого синтаксические «присоединения» превращались в несколько неожиданные логические переходы и игривые «скачки» речи, преодолеваемые синтаксическим охватом всей синтаксической группы. Впрочем, в стиле Карамзина такие прерывистые и присоединительные конструкции намечались только как одна из многих конструктивных возможностей нового синтаксиса, который не сразу вылился в систему.

§ 2. В самой ранней пушкинской лирике синтаксические формы еще довольно пестры и неоднородны. Они представляют не вполне органическое соединение разных стилей и категорий. Однако регулирующее влияние карамзинской школы очень ощутимо.

Например, в «Воспоминаниях в Царском Селе» имитируется синтаксис державинской оды, но в тех рамках, которые были установлены карамзинской традицией, особенно стилем Жуковского. Так, для этого жанра характерны своеобразные эмоциональные повторы глагола предшествующей синтаксической группы, углубляемые затем быстрым присоединением (при посредстве союза *и* или бессоюзно) контрастирующего по смыслу «следствия».

Например:

И тихая луна, как лебедь величавый,  
Плывет в серебристых облаках.

---

<sup>1</sup> «Дневник В. К. Кюхельбекера», стр. 114.

*Плывет — и бледными лучами  
Предметы осветила вокруг.*  
(«Воспоминания в Царском Селе».)

*Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,  
Их кровь не престаёт в снегах реками течь;  
Бегут — и в тьме ночной их глад и смерть сретают,  
А с тыла гонит россов меч.*

Ср. у Державина:

*Сошел на землю новый год;  
Сошел, — и гласы раздался...*  
(«На новый год».)

*И в небеса воззрев, умолк, —  
Умолк, — и глас его промчался.*  
(«Водопад».)

У Жуковского в оде «Добродетель» (1798):

*Сатурн носатый и свирепый  
Парит через вселенну всю;  
Парит и груди оставляет  
Развалин следом за собой.<sup>1</sup>*

Любопытны некоторые старые синтаксические ходы, скоро забытые и брошенные Пушкиным. Таков, например, противительный обрыв лирического движения, резкий отрицательный слом посредством восклицания: «но что!»:

*Но что! ты хмуришься и отвечать готов...*  
(«К другу стихотворцу», 1814.)

*Но что! мечта, мечта пустая.  
Не будет этого никак.*  
(«Красавице, которая нюхала табак», 1814.)

*Но что? Цевницею моею,  
Безвестный в мире сем поэт,  
Я песни продолжать не смею...*  
(«К Батюшкову», 1814.)

*Но что! Не скоро, может быть,  
Увижусь я, мой друг, с тобою.*  
(«К Н. Г. Ломоносову», 1814.)

---

<sup>1</sup> Но ср. у Батюшкова в «Мечте»:

*Глас скальда замолкает.  
Замолк — и храбрых сонм  
Идет в Оденов дом.*

И позднее у Пушкина:

*Она приметно увядает  
Во цвете юности живой...*  
*Увянет!*  
(«Увы, зачем она блистает...», 1820.)

*Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...*  
*Увяла наконец...*



*Но что! Мечтанья отлетели!*  
Увы! я счастлив был во сне...  
(«Послание к Юдину», 1815.)

*Но что?.. Стыжусь!.. Нет, ропот — униженье.*  
Нет, праведно богов определенье!  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср. у Вас. Майкова:

Леандр то зрит, но что? помочь уже нельзя...  
(«Игрок ломбера».)

Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Ярополк и Олег»:

*Но что? Иль в сердце мне уже вселилась лесь?*  
(Действ. II, явл. 4.)

В трагедии «Поликсена»:

*Но что? В руке богов сердца и слух царей.*  
(Действ. II, явл. 4.)

Ср. у И. И. Дмитриева:

*Но что? Иль Фоб или мечта*  
Играет надо мною?  
(«Стихи на игру г-на Геслера», 1795.)

У Жуковского:

*Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?*  
(«Вечер», 1806.)

*Но что? Там бледных теней лики...*  
(«Пиршество Александра», 1812.)

Ср. у Н. И. Гнедича в стихотворении «Перуанец к испанцу»  
(1805):

*Но что? и кровью ты свирепств не утолил.*

Пушкин раньше всех своих современников отказывается от этого архаического синтаксического хода. Быстро сокращаются и вымирают также другие архаические обороты в синтаксисе ранних пушкинских стихов; например, конструкции с предложением *от* и родительным падежом вместо творительного падежа при страдательном залоге:

О вы, любезные певцы,  
Сыны беспечности ленивой!  
Давно вам отданы венцы  
От музы праздности счастливой.  
(«Моему Аристарху»)

Ср. позднее в торжественно-«библейском» стиле:

И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром  
В безумстве суетного пира,  
Поющих буйну песнь и скачущих кругом  
От нас созданного кумира...  
(«С Гомером долго ты беседовал...»)

С отголосками синтаксической старины в раннем пушкинском стиле легко уживались «переводные» французские конструкции, которые в то время уже начали вызывать критическое, иногда

прямо отрицательное отношение в среде самих карамзинистов. Например:

Нам стыдно слабости с морщинами иметь..  
(«К Лицинию», 1815.)

Поникнув головою,  
Несчастный бог лесов  
Один с вечерней тьмою  
Бродил у берегов,  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

В «Руслане и Людмиле»:

Одна, с ужасной тишиной,  
Лежит несчастная девица.

Ср. также:

Опять я дружбе... я на воле.  
(«Элегия», 1816.)

Ср. франц. être à... в значении — принадлежать.

Но все эти обрывки старых синтаксических систем и традиций очень быстро или вовсе устраняются, или приспособляются к нормам «нового слога российского языка», культивируемого Карамзиным и его сторонниками.

§ 3. Карамзин ограничивает протяженность синтагмы, определяет «нормальный» порядок слов в ее пределах, допускающий строго мотивированные вариации<sup>1</sup>. Подчинив синтаксический строй принципу легкого и приятного произношения, Карамзин делает прозрачным логико-синтаксическое и ритмическое членение речи. Вместе с тем интонационно-мелодические оттенки синтаксических групп, рассчитанных на перевод их в план звучания, разнообразятся и подчеркиваются точно разработанной системой симметрического соотношения слов и фраз и их анафорических подхватов внутри периодов и сложных синтаксических объединений. Например: «*Одна Лиза, — которая осталась после отца пятнадцати лет, — одна Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь — ткала холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды — и продавала их в Москве*» («Бедная Лиза»).

«Юлия не чувствовала болезни, не чувствовала слабости: им, им только занималась, им дышала; плакала — улыбалась, чтобы заставить его *улыбнуться*» («Юлия»).

В полном соответствии с этой пышной синтаксической симметрией были манерные формы описательной фразеологии, — метафоры и перифразы карамзинского стиля, которые иногда даже подчеркивались с легкой иронией. Понятно, что этот манерный

---

<sup>1</sup> Ср. в «Общей риторике» Н. Кошанского правила: «Слова и выражения должны следовать за идеями и представлениями». «Каждое слово должно быть на своем месте». «В двух сравниваемых или противоположаемых предметах слова должны быть почти в одинаковом порядке». «Останавливать читателя там, где ему легко остановиться. Располагать слова, выражения и знаки препинания так, чтобы чтение было легко и приятно».

строй повествования, имитирующего красноречие салонной, светской речи, в своем движении прерывается паузами, обостряющими эмоциональную значительность присоединения. Для этого стили характерны прихотливые экспрессивные изломы, повороты и неожиданные каламбурные скачки. Вся эта серия приемов экспрессивного синтаксиса была рассчитана на то, чтобы придать повествованию игривую занимательность, изящную и остроумную чувствительность, чтобы вызвать интерес и участие слушателя — читателя.

«...И каждый (из древних героев), протирая глаза свои, начинает свою повесть с лиц Леды. Только привыкнув к глубокому могильному сну, они часто зевают; а с ними вместе... и читатели сих исторических небылиц» («Рыцарь нашего времени»).

Ср. в «Письмах русского путешественника»: «Домик у него (Канта) маленький и внутри приборов не много. Все просто, кроме... его метафизики». «В каждом городе самая примечательнейшая вещь есть для меня... самый город» (Соч., т. II, стр. 679)<sup>1</sup>.

Ср. также в стихах Карамзина:

И ты с восторгом мне внимала;  
Рукою... на песке писала:  
Люблю — люблю — умру любя.  
(«Отставка», 1796.)

В самых ранних стихотворениях Пушкина ярко представлены эти синтаксические особенности языка карамзинской школы. Тут и жеманные антитезы, несоответствия, неожиданности и каламбурные «присоединения», нередко подчеркиваемые многозначительной паузой внутри синтагмы. Например:

Хлоя — другу изменила!  
Я для милой... уж не мил!  
(«Блаженство», 1814.)

Пьет уж третью... но в глазах  
Вид окрестный потемнелся —  
И несчастный... утомился.  
(Ibid.)

Вижу... девственну лилею...  
(«Послание к Наталье»,  
1813.)

Знай, Наталья — я... монах!  
(Ibid.)

Уснул... Ершовой на грудях!  
(«Князю А. М. Горчакову»,  
1815.)

---

<sup>1</sup> Ср.: «Если бы жаркой климат производил таланты ума, то в Архипелаге всегда бы курился чистый финиам музам, а в Италии пели Virgilius и Tassus; но в Архипелаге курят... табак, а в Италии поют... кастраты» («Отчего в России мало авторских талантов»). «Неоспоримо то, что романы делают и сердце и воображение... романическими» («О книжной торговле и любви ко чтению в России»).

Холмы с безмолвными лесами,  
Долину с резвым ручейком  
И даже... стадо с пастухом!  
(«Блажен, кто в шуме  
городском...», 1816.)

Ср. также у Пушкина:

Пленяйте ум... обманом.  
(«Мечтатель», 1815.)

Даже в «Руслане и Людмиле»:

Герой с поникшею главою,  
Скорей отбехавши от рва,  
Бесился... но едва, едва  
Сам не смеялся над собою.

Карамзинский прием синтаксической прерывистости, манерных перебоев, междометных включений или жеманно-эротических синтаксических обрывов, сопровождающихся паузами внутри синтагмы или на точке логического скрепления смежных синтагм, вполне гармонирует с перифрастическим стилем ранних пушкинских произведений.

Например:

Ах! если превращенный в прах,  
И в табакерке, в заточеньи,  
Я в персты нежные твои попасться мог,  
Тогда б в сердечном воскишеньи  
Рассыпался на грудь и может сквозь платок  
Проникнуть захотел... о сладость вождельня  
...До тайных прелестей...  
(«Красавице, которая нюхала табак», 1814.)<sup>1</sup>

В начале двадцатых годов Пушкин издевался над этим синтаксическим приемом карамзинистов. Кн. Вяземскому он писал (от четырнадцатого октября 1823 года) по поводу «Кавказского пленника»: «Все понял он... несколько точек в роде Шаликова— и à la linge: «Прощальным взором и пр».

Кроме этих многозначительных пауз в середине предложения, подчеркивающих каламбурность, игривую противоречивость сочетания слов, «прерывистость» речи в карамзинском стиле служила также средством изображения резкой смены действий или способом воспроизведения сложного процесса, распадающегося на отдельные акты и восприятия. Например, у Карамзина:

Но вдруг огромный храм трясется,  
Падет... упал... и нет его!..

---

<sup>1</sup> Ср.:

Деракой пламенной рукою  
Белоснежну, полну грудью...  
Я желал... да ведь ногою  
Море не перешагнуть.  
(«Послание к Наталье», 1813.)

Ср. конструкции такого рода в «Монахе».

Что ж бедный зодчий? он клянется  
Не строить впредь, беспечно жить —  
А я клянуся... не любить!  
(«К самому себе», 1795.)

Ср. у Пушкина в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»:

Бежит... и мести гром слетел ему вослед,  
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!

В других случаях, напротив, сложный процесс со всеми его аксессуарами воспроизводится посредством включений (через тире) всех моментов и параллельных событий друг в друга, посредством слияния их в единство картины.

Прием «симультанного» (то есть сразу обнимаемого единым сложным представлением) слияния аксессуаров и актов в одну сложную, играющую изменчивыми красками картину особенно характерен для карамзинского стиля<sup>1</sup>.

В «Письмах русского путешественника»: «Она ахнула — хотела схватиться, но не успела — гора трещала — все валилось — нещастная низверглась в бездну и погибла. — Жан хотел броситься за нею — ноги его подкосились — он упал без чувств на землю. Товарищи его побледнели от ужаса, — кричали: Жан, Жан! Но Жан не откликался; толкали его, но он молчал: приложили руку к сердцу — оно не билось» (т. II, стр. 390).

В стиле раннего Пушкина гораздо меньше «симультантных» конструкций карамзинского типа, прерывающихся паузами (многогочием), и почти вовсе нет синтаксических «слияний» разных действий в один сложный акт. Динамизм изложения присущ пушкинскому стилю в большей степени, чем стилю Карамзина. Например, в стихотворении «К Наталье» (1813):

Я один в беседке с нею,  
Вижу... девственну лнаю,  
Трепещу, томлюсь, немею...  
И проснулся... вижу мрак  
Вкруг постели одинокой!

В «Монахе» (1813):

На лавку сел, протер глаза, зевнул,  
С молитвою три раза протянулся,  
Зевнул опять, и... чуть-чуть не заснул.

В «Бове» (1814):

Думал, думал и нечаянно  
Задремал... и захрапел в углу.

---

<sup>1</sup> Ср. в «Письмах русского путешественника»: «Любовники упали перед алтарем на колени, и — приставили к сердцам свои пистолеты, обвитые алыми лентами; взглянули друг на друга, — поцеловались — и сей огненный поцелуй был знаком смерти — выстрел раздался — они упали, обнимая друг друга» (Соч. Карамзина, изд. Смирдина, т. II, стр. 426).

## В «Сраженном рыцаре»:

... При звуке глухом  
Заржал конь ретивый — скок летом на холм...  
Взглянул... и главою склонился.

## Ср. в «Эвлее» (1814):

Идет Одульф: во взорах — упоенье,  
В груди — любовь, и прочь бежит печаль;  
Но близ его во тьме сверкнула сталь,  
И вздрогнул он — родилось подозренье.

В манерном языке карамзинской школы эмоциональное отношение рассказчика к предмету повествования, к героям и их судьбе непосредственно выражается не только в паузах, в перерывах, но и в частом применении вопросительных и восклицательных интонаций, в повышенной экспрессивной пульсации речи<sup>1</sup>.

«Прерывистому» течению речи противостоит игривая неожиданность сцеплений, создающая иллюзию резких изгибов речи, или недоговоренности, эмоциональных пропусков, или каламбурных неожиданных прицепок. Чаще всего эта синтаксическая особенность повествования обозначается посредством тире. Например, у Карамзина: «Все молодые люди обожали Юлию... Что же Юлия? Любила более всего — самое себя» («Юлия»); (Легкоум) «в рассуждении красоты, мог бы поспорить с самим Купидоном; и не занимался ничем, кроме Юлии и — зеркала» (ibid.); «Наталья просыпалась и — любила; вставала с постели и — любила; молилась и — любила; что ни думала, все любила и всем наслаждалась» («Наталья, боярская дочь»). В «Письмах русского путешественника»: «Стой, воображение! сказал я сам себе, и — заплатил два гроша сухой старухе и уродливому мальчику, которые показывали мне замок».

О тире и вызвавшей этот знак системе синтаксических связей А. С. Шишков писал И. И. Дмитриеву (13 сентября 1821 г.): «Черточки (тире) есть также новое изобретение, показывающее больше упадок, нежели возвышение ума. Они, сколько их ни поставь, не прибавляют ничего к ясности смысла и силе выражения... повидимому они изобретены не теми великими умами, которых мысли текут наподобие величавой реки, но теми, которых сила воображения или связь мыслей ежеминутно прерывается, подобно ручейку, часто иссякающему или от малейшей препоны совращающемуся в сторону» (Записки, мнения и переписка адмирала Шишкова, т. II, 1870, Берлин, стр. 354; ср. Соч. и перев. А. С. Шишкова, ч. IV, стр. 378). Н. И. Греч писал о своем учителе (Д. М. Кудлае): «Он читал с восторгом «Бедную Лизу»

<sup>1</sup> Ср. ироническое признание поэта в стихотворении «Моему Аристарху» (1815):

Я ставлю (кто же без греха?)  
Пустые часто восклицанья.

и любил везде ставить тире, в подражание модному тогда Карамзину»<sup>1</sup>.

А. Х. Востоков в «Русской грамматике» определяет функции тире в соответствии с употреблением этого знака в стиле карамзинистов. Он устанавливает три значения «мыслеотделительного знака»:

1) обозначение эллипсиса, пропуска: «*Что есть слава мира сего? — суета*»;

2) указание на неожиданный переход в речи: «*Он смотрел, смотрел — и отскочил в ужасе*»;

3) после точки — «показание, что следующий за тем период не имеет связи с предыдущим». (Ал. Востоков, «Русская грамматика», 6 изд., § 153, стр. 285)<sup>2</sup>.

Тире находит широкое применение в стиле Карамзина, свидетельствуя или об эмоциональной сдвинутой предложений и их частей, между которыми предполагаются промежуточные смысловые звенья, о неожиданной и внешне не вполне мотивированной сцепке их, или, наоборот, о смысловой включенности одного предложения в другое, об их «симультанности», неразрывности. Например:

Там он в душе твоей прелестной  
Нашел блаженства талисман,  
Земным страдальцам неизвестный,  
Нашел — и смерть нашла его.  
(«К Алине», 1795.)

Приемы сцепления синтагм и предложений, опирающиеся на очень узкую, строго очерченную систему экспрессивных вариаций, каламбурно-внезапных сцепок и присоединений, в стиле молодого Пушкина также по большей части осуществляются или бессознательным способом, или с помощью сочинительных союзов. Например:

Не делал доброго — однакож был душою,  
Ей-богу, добрый человек.  
(«Моя эпитафия», 1815.)

Ворчит и дремлет целый век,  
А впрочем — добрый человек.  
(«Амур и Гиеней», 1816.)

---

<sup>1</sup> Н. И. Греч, «Записки о моей жизни», 1930, стр. 168. Ср. каламбур А. А. Марлинского в «Лейтенанте Белозоре»: «Виктор срывал поцелуй, как розы за розою. «Мы перечтем снова», произнес он, и между всяким словом было тире из звуков, которые по сию пору никто не вздумал изобразить каким-нибудь иероглифом» («Русские повести и рассказы», ч. III, стр. 85). Ср. замечание о тире в статье Н. И. Надеждина: «Литературные опасения на будущий год» («Вестник Европы», № 21, 1828).

<sup>2</sup> Ср. у Буслаева, «Опыт исторической грамматики», т. II, стр. 116: «Употребление тире для означения быстрого перехода от одной мысли к другой и для показания опущения одного или нескольких слов и употребление многоточия для означения перерыва мысли, — основывается на риторическом разборе речи».

Ср. у Карамзина:

Он был... лишь добрый человек.  
(«На смерть кн. Г. А. Хованского», 1796.)

Ср. еще у Пушкина:

Сижу, сижу три ночи сряду  
И высижу — трестопный вздор...  
(«Моему Аристарху».)

Но суть, конечно, не в употреблении или постановке тире, а в том особом методе связи синтагм и предложений, который основан на принципе субъективного, несколько неожиданного и, во всяком случае, предполагающего какой-то перерыв или пропуск или рассчитанного на эмоциональный эффект присоединения. *Присоединительными, открытыми или сдвинутыми* можно назвать такие конструкции, где части не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, логически не объединяются в целостное, хотя и сложное представление, но образуют цепь последовательных присоединений, взаимные соотношения которых не усматриваются из союзов, а выводятся из намеков, подразумеваний или из сопоставления предметных значений. Смысловая связь здесь основана не на прямом логическом соотношении словосочетаний и предложений, а на искомым, подразумеваемых звеньях.

При этих конструкциях союзы (особенно сложны вариации союза *и*) получали особое «присоединительное» значение. Вот примеры «присоединительных» сочетаний с союзом *и* из повестей Карамзина: «Там юный монах — с бледным лицом, с томным взором — смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселых птичек, свободно плавающих в море воздуха — видит, *и проливает горькие слезы из глаз своих. Он томится, вянет, сохнет — и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его*» («Бедная Лиза»).

«Она бросалась в объятья супруга своего, целовала его с жаром, хотела что-то сказать, *и не говорила ни слова*» («Юлия»). «Так говорил боярин; думал о благе отечества — *и тосковал о своей дочери*» («Наталья, боярская дочь»). «Он хотел обнять милого отрока — *и скончался*» (ibid.).

В стихотворениях Карамзина:

Хочу сказать: не плачь! и слезы проливаю.  
(«На разлуку с П.»)

Ср. те же типы синтаксических конструкций у Жуковского — в ранних стихах. Например:

Но — ах, я с счастьем простился!  
Узнал любовь с ее тоской —  
И с миром сердца разлучился!  
Люблю — и гроб передо мной!  
(Из «Дон-Кихота», 4, 1804.)



Залоги нежности моей,  
Смотрю на вас — и вспоминаю  
О счастья протекших дней;  
Смотрю — и слезы проливаю.  
(Ibid., II.)

Все это достаточно ярко рисует те тенденции синтаксического строя, которые развивались в стиле «европейцев». Они были восприняты и осложнены в области стиха Батюшковым и Жуковским.

В пушкинском стиле до 1817—1818 годов присоединительные конструкции не выходят за пределы норм карамзинской стилистики. Но вместе с тем не они определяют общий строй ранних пушкинских стихов. Усваивая и развивая синтаксические приемы карамзинской школы, юный Пушкин здесь так же, как и в сфере фразеологии, не привязывается к какой-нибудь одной категории средств выражения. Поэтому присоединительные конструкции в языке молодого Пушкина не очень выразительны. Они приобретают исключительное значение и подвергаются — под влиянием стиля Батюшкова — решительному преобразованию в период формирования у Пушкина байронического стиля. Вот несколько примеров присоединений (с помощью союза *и*) в лирике Пушкина до 1817—1818 годов:

Она покоится в объятиях Зевеса;  
Меж ними юная любовь,  
И пала таинства прелестного завеса!  
(«Леда».)

В душе скажи:  
Прости! жалею...  
И на лилею  
Нам укажи.  
(«Роза».)

Спокойно дремлет Лила  
На розах нег и сна,  
И луч свой угасила  
За облаком луна.  
(«Фавн и пастушка».)

Ср.:

Влечу я с братьями в огонь,  
Влечу грозой — и одинокой  
В долину выбежит мой конь.  
(«Наездники».)

Обостренная драматичность лирического монолога, иллюзия интимно-разговорной речи также связаны с резкими синтаксическими переходами.

Например:

Ведь день веселью посвящен,  
А в ночь вновь царствует Киприда!  
И мы не так ли дни ведем?  
(«К Щербинину».)

С 1815 года намечается в стиле Пушкина (не без влияния стиля Жуковского) распространение эмоционально-присоединительных сочетаний с повторяющимся союзом *и*:

«Ты сердцу мил!» — пастушка повторила,  
И их сердца огнем любви зажглись,  
И пал к ногам красавицы Дафнис,  
И страстный взор Дорида потупила.  
(«Рассудок и любовь».)

Логические формы присоединительной связи в раннем стиле Пушкина иногда подчеркнута каламбурны. Они опираются на экспрессию шутливого, иронически-острого, эмоционально-впечатлительного или остроумного сближения синтагм и предложений.

Например:

Да будет проклят род злодея!  
Пушкой не в силах будет пить,  
Или, стаканами владея,  
Лафит с цыплянским различить!  
(«Вода и вино», 1815.)

Общее влияние карамзинской синтаксической реформы чрезвычайно наглядно сказывается в стиле юного Пушкина на объеме и составе синтагмы и предложения. Синтагмы и предложения строятся по правилам «нового слога». Их протяженность ограничена. Избегаются сложные и разносоюзные периодические скопления предложений. Преобладают бессоюзные конструкции или конструкции с сочинительными союзами (чаще всего с *и*, реже с *а* и еще реже с *но*). Причем, несмотря на сокращенный объем предложения, стиль не отличается ни быстротой, ни остротой. В нем преобладают отвлеченно-описательные тенденции:

Например:

Редет ночь; заря багряна  
Лучами солнца возжена;  
Пред ней златится твердь румяна:  
Тоскар покинул ложе сна.  
(«Кольна».)

Все тихо вокруг; березы больше нет;  
Час от часу темнеет окон свет;  
На потолке какой-то призрак бродит;  
Бледнеет уголь, и синеватый дым,  
Как легкий пар, в трубу вивясь уходит;  
И вот жезлом невидимым своим  
Морфей на все неверный мрак наводит.  
Темнеет взор; «Кандид» из ваших рук,  
Закрывшись, упал в колени вдруг.  
(«Сон», 1816.)

Определения и определительные конструкции в этом стиле играют громадную роль. Например:

Знакомый с суетою,  
Приятной для меня,  
Увлечен в даль судьбою,  
Я вдруг в глухих стенах,

Как Леты на берегах,  
Тобою похищенный,  
Явился заключенный...  
(«К сестре».)

Из подчинительных союзов употребляются лишь те, что признаны Карамзиным и его школой.

В этот «карамзинский» период пушкинского синтаксиса (до 1818 года) единичны случаи употребления союзов *дабы*:

И опускаясь в подушку,  
*Дабы* спокойнее заснуть,  
Уронишь налитую кружку  
На старый бархатный диван...  
(«К Галичу».)

и *ежели*:

Но *ежели* когда-нибудь,  
Желая в неге отдохнуть,  
Расположась перед камином,  
Один, свободным господином,  
Поймаю прежню мысль мою,  
То не для имени поэта  
Мараю два иль три куплета...  
(«Моему Аристарху».)

Очень ощутима тенденция к анафорическому сцеплению однородных членов или предложений.

Например:

*В последний раз* мою цевницу,  
Мечтаний сладостных певицу,  
Прижму к восторженной груди.  
*В последний раз*, томимый нежно,  
Не вспомню вечность и друзей;  
*В последний раз* на груди снежной  
Упьюсь отрадой юных дней!  
(«Мое завещание».)

На холме домик мой, с балкона  
Могу сойти в веселый сад,  
*Где* вместе Флора и Помона  
Цветы с плодами мне дарят,  
*Где* старых кленов темный ряд  
Возносится до небосклона.  
(«Послание к Юдину».)

§ 4. В лирике Пушкина синтаксические формы карамзинского стиля (особенно с 1816—1817 годов) осложняются влиянием Жуковского и Батюшкова. На основе стилистического опыта этих поэтов и воздействий западноевропейской поэзии, которая затем концентрируется в образе Байрона, Пушкин создает новую синтаксическую систему, включающую в себя и элементы карамзинского синтаксиса, но с измененными конструктивными отношениями и функциями. Зародыши новых форм пушкинского синтаксиса можно найти в стихотворениях 1817—1819 годсв. но более или менее яркие черты новой оригинальной синтаксической системы рельефно выступают в лирике Пушкина лишь с 1820 года.

Например, в стихотворении «Русалка» (1819) еще с трудом

можно заметить попытки преодоления карамзинского канона. Здесь безраздельно господствуют главные предложения.

Подчинение предложений отсутствует.

Выделяется принцип быстрой смены действий, неожиданность которых показывается наречием *вдруг* (ср. тот же прием в «Руслане и Людмиле»):

И видит: закипели волны,  
И присмирели вдруг опять...  
И *вдруг*... легка, как тень ночная,  
Бела, как ранний снег холмов,  
Выходит женщина нагая...  
Кивает быстро головой...  
И *вдруг* падучею звездой  
Под сонной скрылася волной.  
Зовет монаха, нежно стонет...  
«Монах, монах! Ко мне, ко мне!..»  
И *вдруг* в волнах прозрачных тонет.

Этот принцип усилен и обострен преобладанием форм присоединительной связи с помощью союза *и* и однажды — союза *а*. Эти присоединения создают впечатление эллипсиса, пропуска промежуточных звеньев. Стремительная резкость, неожиданность присоединения, частое и как бы немотивированное употребление союза *и* делает стиль эмоционально-напряженным, порывистым.

Выходит женщина нагая,  
И молча села у берегов.

(Ср. здесь соотношение конкретных значений и разных форм времени у глаголов: *выходит* и *села*, типичное для карамзинского стиля игнорирование временных оттенков.)

И вдруг в волнах прозрачных тонет:  
И все в глубокой тишине.

...Сидел и девы ждал прекрасной,  
А тень ложилась средь дубров...

Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде...

Таким образом, принципы карамзинского синтаксиса обостряются. Ускоряется темп повествования. Выступает романтическая «несвязность», «обрывистость» изложения. Повествование, соединяющее «трогательное» с «комическим», завершается приемом романтического, косвенно-описательного, побочного изображения трагической гибели старого монаха. Не говорится прямо, что монах утонул. Ссылка на то, что видели «мальчишки» в воде, оставляет рассказ полужаконченным:

Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде.

Этот финал стихотворения отражает и подчеркивает основной круг повествовательных образов стихотворения: зрительные процессы определяют ход действия в этой балладе.

На воды стал глядеть монах.  
Глядит, невольню страха полный...  
И видит...

Глядит на старого монаха  
И чешет влажные власы.  
Святой монах дрожит со страха  
И смотрит на ее красы...

Перед собой с невольной думой  
Все видел чудной девы тень.  
Глядит, кивает головою.

В стиле «Русалки», таким образом, намечается лишь некоторое приспособление карамзинского синтаксиса к новым романтическим формам быстрого повествовательного движения.

И в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» приемы синтаксического построения еще не выходят заметно из рамок карамзинской системы. Между тем, в балладном жанре новые синтаксические приемы повествовательного стиля, использованные затем в «Кавказском пленнике», очень рельефно обозначились уже в «Черной шали». Вообще же карамзинская традиция «нового слога российского языка» была сильнее и устойчивее в повествовательном стиле. Поэтому в конце десятых годов «новое» пушкинское выделяется здесь еще не так резко.

В стиле «Руслана и Людмилы» синтаксический строй направлен к убыстрению повествовательного движения. Симметрически построенные периоды, вращающиеся при посредстве тех союзов, которые дозволены грамматическими канонами карамзинизма, явно избегаются. Из подчинительных конструкций, кроме отнесенных и изъяснительных (с союзом *что, чтоб*), изредка встречаются временные (с союзами *когда* и по одному разу *меж тем как, лишь, едва*), условные (с союзом *если*) и уступительные (если не относить *хоть* к сочинительным союзам):

*Меж тем как* тяжкие страданья  
Тревожат, убивают вас,  
Обеда *лишь* наступит час —  
И вмиг вам жалобно доносит  
Пустой желудок о себе...

*Едва* злодей узнал Руслана,  
В нем кровь остыла, взор погас...

Однако и в таком стесненном и ограниченном виде подчинительные конструкции явно сокращаются. Они не могут идти ни в какое количественное сравнение ни с бессоюзными, ни с сочинительными синтаксическими связями в языке «Руслана и Людмилы». Характерно полное отсутствие таких союзов, как *дабы* и *ибо*, которые потом были Пушкиным приняты как в стиховые, так и прозаические стили. Вместе с тем бессоюзная последователь-

ность предложений значительно преобладает над сцеплением посредством сочинительных союзов (из которых употребляются преимущественно *и* и *но*, реже *а*, *однако*). Самые функции сочинительных союзов в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» не так разнообразны, как в современных этой поэме лирических стихах Пушкина. Союз *и* в «Руслане и Людмиле» не употребляется в качестве анафорической сцепки ряда предложений и не образует длинной цепи эмоционально присоединительных конструкций.

Язык «Руслана и Людмилы» осуществляет дальнейшее развитие, эстетическое упорядочение и — вместе с тем — демократизацию стилистических тенденций карамзинской школы. На первый план выдвигается симметрическая плавность и экспрессивная изобразительность легких и изящных синтаксических форм, которые подчинены строгим нормам логического словорасположения и музыкального ритма. Пушкин сталкивается здесь не только с прочной традицией «французского» слога, но и с многообразием разработанных Жуковским семантических форм присоединения синтагм. Так, например, к Жуковскому нередко был обращен в частом и «логически» неупорядоченном употреблении союза *и*. «Российский Музеум, или журнал европейских новостей», издававшийся Влад. Измайловым, недоумевал по поводу стиля стихотворения В. Жуковского «Императору Александру» (1815, ч. II, стр. 205): «Не слишком ли любит и не с излишнею ли щедростию рассыпает поэт наш союз *и*...?»

Присоединительные значения *но* и *и* в стиле «Руслана и Людмилы» обычно отражают неожиданность, эмоциональную контрастность или каламбурное несоответствие сцеплений, — и очень редко колебания, пересечения и вариации разных субъектно-экспрессивных планов повествования. Во всяком случае, употребление этих союзов отклоняется от карамзинской системы лишь меньшей логической мотивированностью присоединительных или противительно-присоединительных значений, иногда создавая впечатление «эллиптичности», «спитости на живую нитку» (как заметил Карамзин). Таковы, например, формы присоединительного употребления противительного союза *но*:

Жених в восторге, в упоенье:  
Ласкает он в воображенье  
Стыдливой девы красоту;  
*Но* с тайным, грустным умилением  
Великий князь благословением  
Дарует юную чету.

Он видит их — и в пылом сне  
Покровы к сердцу прижимает.  
*Но* вот в глубокой тишине  
Дверь отворилась...

Того же типа — присоединительные значения союза *и* в «Руслане и Людмиле»:

«...Не бойся: едем за княжной».  
И с благодарностью немой  
В слезах к ним простирает руки  
Старик, измученный тоской.

В подавляющем большинстве случаев наблюдаются типично карамзинские приемы присоединительной связи, основанные на экспрессивной, иногда каламбурной сцепке неожиданностей и антитез.

Всю ночь она своей судьбе  
В слезах дивилась и — смеялась.  
Падет без чувств — и дивный сон  
Обнял несчастную крылами.  
Руслан глядит — и догадался,  
Что подъезжает к голове.

Ср.:

Звала супруга и покой...  
Томилась грустью и зевотой.

Вообще, в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» присоединительные конструкции еще не подверглись крутой реформе. Между стилем «Руслана и Людмилы» и, например, стилем «Евгения Онегина» в этом направлении — целая пропасть. В «Руслане и Людмиле» намечаются следующие типы присоединительных конструкций:

1) Традиционные присоединения (посредством союза *и*) предложений, обозначающих непосредственный результат или мгновенное следствие какого-нибудь действия:

Сказал — и весла зашумели...  
(I, 346.)  
Глядит, и руки опустились...  
(II, 76.)  
Сошлись — и заварился бой...  
(VI, 252.)

2) Присоединения (посредством союза *и*) фраз и предложений, выражающих контраст, несоответствие, внутреннюю непоследовательность в развитии действий<sup>1</sup>.

Добился ты любви Нанны,  
И презираешь — вот мужчины!  
(I, 474.)

«Не стану есть, не буду слушать...»  
Подумала — и стала кушать...  
(II, 376—377.)

Сюда же примыкают такие присоединительные сцепления предложений — на основе эмоционального контраста или экспрессивного несоответствия:

---

<sup>1</sup> Любопытна поправка союза *и* на союз *но* — в таких стихах:

Хотел бежать, *но* в борде  
Запутался, упал и бьется.

Невеста очи опустила,  
Как будто сердцем приуныла,  
И светел радостный жених...  
(I, 36—38.)

3) Присоединения (посредством союза *и*) предложений, выражающих неожиданность смены действий:

Где ж милый, шепчет, где супруг?  
Зовет и помертвела вдруг...  
(II, 212—213.)

Казалось, что какой-то сон  
Ее томил мечтой неясной,  
И вдруг узнала — это он.  
И князь в объятиях прекрасной...  
(VI, 353—356.)

4) Формы *перечислительного* присоединения в стиле «Руслана и Людмилы» проступают очень нерешительно. Они не развернуты. Они обычно замкнуты в единство характеристики. Связь перечисляемых предметов — при всей неожиданности содействия, — находит оправдание в подразумеваемой действительности.

Поэзии чудесный гений,  
Певец таинственных видений,  
Любви, мечтаний и чертей...  
(IV, 17—19.)

Нести к ногам девицы пленной  
Усы, покорность и любовь...  
(II, 84—86.)

Ср. в философической оде «Усы» (1816):

За чье здоровье бьешь бутылки?  
Коня, красавиц и усов.

В построении предложений глагольный тип доминирует над номинальным, и нераспространенная структура синтагм-предложений над сложными предложениями.

Например:

...Супруг  
Восторги чувствует заране;  
И вот они настали... Вдруг  
Гром грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом все смерклося, все дрожит,  
И замерла душа в Руслане...

Хотел бежать и в бороде  
Запутался, упал и бьется;  
Встает, упал; в такой беде  
Арапов черный рой мятется;  
Шумят, толкаются, бегут,  
Хватают колдуна в охапку  
И вон распутывать несут,  
Оставя у Людмилы шапку.

Таким образом, основным нервом повествовательного стиля становятся «закрытые структуры», предложения, состоящие из имени существительного и глагола. Эпитеты-определения не



играют такой роли, как, например, в стиле Карамзина или Жуковского. Они количественно и качественно ослаблены.

В повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» достигнуто равновесие между категориями действия, предметности и качественной оценки. Характерное для стиля карамзинской школы господство качественных определений здесь несколько смягчено и ослаблено количественным приростом глаголов.

В этом усилении значения глаголов и имен существительных и в соответствующем сокращении количества определительных слов нельзя не видеть признака роста реалистических тенденций в пушкинском стиле. Эмоциональной расплывчатости карамзинского повествования противопоставляется ясный и конкретный-образительный синтаксис, свободный от излишнего груза субъективных оценок и экспрессивных определений и близкий к языку народной поэзии. Правда, в «Руслане и Людмиле» строй речи еще очень далек от разнообразия и простоты народной сказки. Синтаксис здесь гладок и книжно правилен, как предписывалось канонами Арзамаса, но он более динамичен и сжат.

Отсутствие сложной цепной зависимости предложений, отсутствие запутанных периодов — придает четкость и прямолинейность повествовательному движению. В структуре предложения нет далеких отклонений от глагольного центра. Дополнений не бывает больше четырех-пяти, обычно их — одно или два.

В роли обособленных синтагм, распространяющих предложение, выступают чаще всего, кроме деепричастных конструкций, развернутые приложения, реже — сравнения с союзом *как* и двойные или причастные определения.

Например:

Как милый цвет удивенья,  
Жила Найна.

Моей причудливой мечты  
Наперсник иногда нескромный.  
Я рассказал, как ночью темной  
Людмилы нежной красоты  
От воспаленного Руслана  
Сокрылись вдруг среди тумана...  
и т. п.

Но в стиле «Руслана и Людмилы» нет того стремительного темпа повествовательного движения, который можно заметить затем хотя бы в «Евгении Онегине» или «Графе Нулине».

Прием описательного изображения событий и чувств замедляет темп повествования. Обилие описаний делает повествование несколько статичным и — вместе с тем — равномерно-напряженным, лишенным острых экспрессивных акцентов и ослаблений. Сами эти описания могут быть и глагольными, то есть основанными на перечислении действий и переживаний, которые в этом случае сочетаются в одну картину, — и качественно-предметными, то есть опирающимися на формы обстоятельственного изображения, или чаще — комбинарованными, смешанными.

Например, глагольное описание:

Но, страстью пылкой утомленный,  
Не ест, не пьет Руслан влюбленный;  
На друга милого глядит,  
Вздыхает, сердится, горит  
И, щипая ус от нетерпенья,  
Считает каждые мгновенья.

Пример смешанного номинативно-глагольного описания эмоций:

Рогдай угрюм, молчит — ни слова...  
Страшась неведомой судьбы  
И мучась ревностью напрасной,  
Всех больше беспокоен он,  
И часто взор его ужасной  
На князя мрачно устремлен.

Статическая полнота описаний и прямолинейная последовательность повествовательного движения гармонирует с общей системой композиционных приемов «Руслана и Людмилы». Сюжет разделяется почти с самого начала на несколько повествовательных нитей. Каждая из этих нитей, несмотря на эмоциональные уалы, образуемые в местах вмещательства автора (лирического я), развивается по непрерывной прямой линии — до момента разрыва. Обычно разрыв наступает в наиболее «фабульном» месте, тогда, когда нарастает интерес и занимательность событий, когда увеличивается напряженность повествования — от новых неожиданных происшествий или обстоятельств. Каждая повествовательная нить связана с историей «жизни» кого-нибудь из основных персонажей поэмы. По мере того, как в сфере раскрытия образа какого-нибудь героя исчерпываются роли других персонажей, нити их судьбы пересекаются и как бы выдерживаются. Разрыв повествовательной нити осуществляется лирическим я разными приемами. После лирической концовки, «заставки» или лирического отступления начинается развиваться другая нить повествования. При этом ее начало соответствует в хронологическом движении сюжета началу той нити, которая только что оборвалась. Таким образом никаких хронологических и фабульно-тематических пропусков в последовательном раскрытии сюжета нет. Но повествование при перерыве нитей отступает назад. Когда другая нить, связанная с судьбой иного персонажа, тоже разрывается и повествование возвращается к прежней теме, то хронологический параллелизм двух или нескольких рядов событий снова выравнивается. В то время как течет рассказ о действиях на одном участке сюжета, все другие события устраняются из поля зрения читателя или слушателя. Затем, — с переходом рассказчика на другой участок сюжетного действия, — повествование сначала не подвигается вперед, а воспроизводит лишь то, что произошло на этом участке одновременно с теми приключениями-происшествиями, которые только что были изложены и которые протекали по сюжетной линии другого героя. И только тогда уже, когда обе нити хронологи-

чески соприкоснутся и сомкнутся, повествование начинает двигаться дальше. Итак, рассказ, двигаясь с непрерывной постепенностью до какого-нибудь пункта в одном направлении, затем, переходя к другому герою, возвращается к началу, чтобы дойти до смежного пункта по параллельной линии. Применяется тот композиционный закон античных поэм, согласно которому в двух мирах или двух областях события не могут раскрываться одновременно. Когда действует в поэме один герой или одна группа героев, другие, обособленные от них или враждебные им, в это время отдыхают, сходя со сцены. Появляясь же на сцене, они возвращают действие поэмы к тому времени, от которого начал развиваться предшествующий параллельный ряд. Этот прием композиции разрушается Пушкиным в романтическом стиле «Кавказского пленника» и особенно «Бахчисарайского фонтана». В этих поэмах Пушкин переносит в сферу повествования новые формы лирического синтаксиса, которые отчасти опирались на поэтические новшества Жуковского и Батюшкова.

§ 5. В области синтаксиса творчество Жуковского видоизменяло и реформировало карамзинскую систему по четырем направлениям:

1) В сфере организации предложения Жуковский гораздо глубже, откровеннее и разнообразнее применял принцип качественного насыщения и освещения речи. Значение имен прилагательных в стиле Жуковского еще более возрастает<sup>1</sup>. Широко распространяется употребление имен прилагательных в функции существительных. Особенно своеобразно было субстантивное применение форм имен прилагательных среднего рода единственного числа, придававшее высказыванию яркий колорит романтической загадочности и неопределенности.

Например:

Как бы эфирное там вест меж листов,  
Как бы невидимое дышит...  
(«Славянка», 1815.)

Пока ты здесь — ничто не умирало;  
Переступи — и милое пропало.  
(«На кончину кор. Вюртембергской», 1819.)

В бездонное влага его не умчала...  
(«Кубок».)

В связи с эмоциональной перегруженностью речи находится тенденция к обезглаоливанию предложения, так как глаголы конкретно-бытового значения как бы «материализовали» высказывание, окружали его атмосферой прозаической точности и житейского реализма. Конечно, эта тенденция могла без резкого нарушения грамматической системы русского языка осуществиться лишь в очень ограниченном кругу конструкций, например, очень часто — при глаголах движения и мысли-речи.

---

<sup>1</sup> Ср. А. Н. Веселовский, «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения», Петроград, 1918, стр. 451—453.

Например:

Есть одна во всей вселенной —  
К ней душа, и мысль об ней.  
(«Жалоба», 1810.)

Они лишь к лесу — ожил лес,  
Деревья сыплют стрелы;  
Они лишь к мосту — мост исчез;  
Лишь к селам — пынут селы.  
(«Певец во стане русских воинов», 1812.)

Давыдов, пламенный боец,  
Он вихрем в бой кровавый.  
(Ibid.)

О кто ты, тайный вождь? Душа тебе во след!  
(«Славянка», 1815.)

Ср.:

Блажен, кому любовь во след...  
(«Добрый совет», 1814.)

Ср. также в именных предложениях типа:

Прекрасному — текущее мгновенье...  
(«Старцу Эверсу», 1815.)

Слабые отзвуки этой синтаксической тенденции слышатся в пушкинской лирике с 1815 года, а особенно в 1817 году. Например, в «Наполеоне на Эльбе» (1815):

Отозвалось могущего паденье,  
И мир земле, и радость небесам,  
А мне — позор и заточенье!

В стихотворении «К Дельвигу» (1817):

Другим и юность наслажденье:  
Она мне мрачная печаль!..  
Забвенью сладких песен дар  
И голос струн одушевленных!  
Во прах и лиру и венец!

Ср. у Жуковского:

Сей кубок мщенью! други, в строй!  
И к небу грозны длани...  
Мы села — в пепел, грады в прах,  
В мечи — серпы и плуги.  
(«Певец во стане русских воинов», 1812.)

Все в пепел перед ним! разлей пожары, месть!  
(«Императору Александру», 1814.)

Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «Певец» (1822):

Отчизне все — и меч и кровь,  
А милой — верность и любовь.

Любопытно, что, расширяя сферу повествовательного употребления разговорных конструкций, Пушкин сначала опирается на стилистические опыты Жуковского. Например, в «Руслане и Людмиле»:

*Я к ней — и пламень роковой  
За дерзкий взор мне был наградой.*

*Проходит длинных комнат ряд:  
Княжны в них нет. Он дале в сад...*

В «Братьях разбойниках»:

*Река шумела в стороне,  
Мы к ней — и с берегов высоких  
Бух! поплыли в водах глубоких...*

*Он утонул — мы в воду вновь.*

*Туда! к воротам, и стучим,  
Хозяюку громко вызываем,  
Вошли — все даром...*

Ср. у Жуковского в «Людмиле»:

*К свежей конь примчась к могиле,  
Бух в нее и с седоком!*

Однако в этом кругу синтаксических конструкций, напоминающих эллиптические формы разговорной речи, Пушкин позднее начинает ориентироваться не на Жуковского, а на Грибоедова и в еще большей степени на Крылова. Во всяком случае, характерно, что синтаксические схемы Жуковского уже рано используются Пушкиным пародически. Например, в стихотворении «Пирующие студенты»:

*Друзья, досужный час настал,  
Все тихо, все в покое,  
Скорее скатерть и бокал!  
Сюда, вино златое! и т. д.*

Ср. у Жуковского — «Певец во стане русских воинов»:

*Друзья, здесь светит нам луна,  
Здесь кров небес над нами.  
Наполним кубок круговой!  
Дружнее! руку в руку!  
и т. д.*

Не подлежит сомнению, что с конца десятых годов начинается литературная борьба Пушкина с Жуковским. В пушкинских стихах явственно ощущается идейная и экспрессивно-стилистическая противопоставленность поэзии Жуковского. Например, в «Братьях разбойниках»:

*Здесь цель одна для всех сердец —  
Живут без власти, без закона...  
Опасность, кровь, разврат, обман —  
Суть узы страшного семейства;  
Тот их, кто с каменной душой  
Прошел все степени злодейства;  
Кто режет холодной рукой  
Вдовицу с бедной сиротой,  
Кому смешно детей стенанье,  
Кто не прощает, не щадит,  
Кого убийство веселит,  
Как юношу любви свиданье.*

Ср. у Жуковского в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812):

В шатрах, на поле чести,  
И жизнь, и смерть — все пополам;  
Там дружество без лести,  
Решимость, правда, простота,  
И нравов непритворство,  
И смелость, бранных красота,  
И твердость и покорство.  
Друзья, мы чужды низких уз;  
К венцам стезею правой!  
Опасность твердый наш союз;  
Одной пылаем славой.  
*Тот наш*, кто первый в бой летит,  
На гибель супостата,  
Кто слабость падшего щадит  
И грозно мстит за брата...

Ср. в «Певце в беседе любителей русского слова»:

*Тот наш*, кто каждый день кадит  
И нам молебны служит...<sup>1</sup>

Ср. также у Пушкина в стихотворении «Графу Олизару»:

*И тот не наш*, кто с девой вашей  
Кольцом заветным сопряжен.

2) В области сочетания и объединения синтагм Жуковский культивирует некоторые антинациональные (то есть не оправдываемые живыми нормами современного ему русского литературного языка) формы более свободного объединения. Например:

*С женихом рука с рукой,  
Взор любовью распаленный,  
И, гордясь сама собой,  
Благ своих не постигает...*  
(«Кассандра», 1809.)

*И распаленные душой,  
Влекумы ожиданьем,  
Для вас взойдет краснее день,  
И будет луг душистей...*  
(«Громобой», 1810.)

---

<sup>1</sup> Ср. у Пушкина в первоначальных набросках балладного типа на тему о разбойниках — явная (и притом, повидимому, пародическая) ориентация на стихотворение «Лесной царь» Гёте (в переводе Жуковского):

У Пушкина:

Купец [ездок] обробелый скакал на коне...

Вариант:

Ездок одинокий в дубраве скакал.

У Жуковского:

Ездок обробелый не скачет, летит.

Ср. у И. И. Козлова:

Олета длинной власяницей,  
И лик под черной пеленой,  
Она вошла...  
(«Наталья Борисовна Долго-  
рукая», XIV.)<sup>1</sup>

Ср. у К. Рылеева в думе «Смерть Ермака»:

Своей и вражьей кровью смыв  
Все преступленья буйной жизни,  
И за победы заслужив  
Благословения отчизны, —  
Нам смерть не может быть страшна.

Конечно, в период своей работы над лирическим стилем по французским образцам Пушкин не мог вполне избежать таких чуждых русскому литературному языку приемов сочетания синтагм. Но соответствующие примеры в пушкинской лирике очень немногочисленны. К половине двадцатых годов они вовсе исчезают из стиля Пушкина.

Так, в ранних пушкинских стихах иногда определительные синтагмы обособлены и не вполне согласованы с определяемыми. Например:

Видит тень или призрак старого  
Венценосца, с длинной шапкою,  
В балахоне вместо мантии,  
Опоясанный мочалкою,  
Вид невинный, взор на выкате,  
Рот разинут, зубы скалятся...  
(«Бова».)

Тошней идиляни и холодней, чем ода,  
От влости мизантроп, от глупости поэт —  
Как страшно над тобой забавилась природа...

Ср.:

А вы, хранимые судьбами  
Для счастья жизненных отрад,  
Пускай любовницы слезами  
Благословится ваш возврат!  
(«Наездники».)

Ср. также:

Бежал от радостей, бежал от миах муз  
И — слезы на глазах — со славою прощался.  
(«К ней», 1817.)

И в стихотворении «Андрей Шенье» (1825):

Когда с угрозами и слезы на глазах —  
Мой проклиная век, утраченный в пирах...

3) В области сцепления предложений Жуковский стремился повысить эмоциональную напряженность сжатого или разверну-

<sup>1</sup> Ср. еще у Козлова:

Гордяся тишиной беспечной,  
Младая жизнь твоя бледна...  
(К «Сняне».)

того лирического движения синтаксической цепи. Вместе с тем Жуковский усложняет синтаксические формы «драматических» переходов от одной лирической темы к другой — в композиции строфы или целого стихотворения. Возникают новые экспрессивные приемы бессоюзного сочетания предложений. Создаются новые виды лирической композиции, опирающиеся на эмоционально преобразованную логику синтаксических форм. Жеманный примитивизм карамзинской манеры решительно преодолевается тонкими вариациями сложной и противоречивой экспрессии.

В этом направлении — параллельно с Жуковским — но другими путями нащупывали возможность выхода из узких рамок системы Карамзина — Дмитриева Батюшков и Ден. Давыдов.

Современники заметили новизну и эмоциональную напряженность синтаксиса Жуковского. Н. А. Полевой писал: «Бессоюзие, остановка, недомолвка — любимые обороты поэзии Жуковского» (Н. А. Полевой, «Очерки русской литературы», I, стр. 123).

Кроме того, Жуковский придавал необыкновенное разнообразие и эмоциональную выразительность цепи присоединительных предложений с повторяющимся союзом *и*. Например:

В слезах, пригорюнясь, девица-краса;  
И полночь и буря мрачат небеса;  
И черные волны, вздымаясь, бушуют;  
И тяжкие вздохи грудь белу волнуют.  
(«Тоска по милomé», 1806.)

И небо вдруг покрылось тьмою;  
И воздух весь от крыл шумит;  
И видят... черной полосой  
Станица журавлей летит.  
(«Ивиковы журавли», 1810.)

Ср. у И. И. Козлова в «Элегии»:

И мнится: то небесный звук,  
И на устах замрет роптанье,  
И мило мне томленья мук, —  
В них есть свое очарованье.

Ср. у Пушкина в элегии «К ней» (1816):

...На милую стремить томленья полны очи  
И страстью трепетать?  
И в радости немой, в восторгах упоенья  
Твой шопот сладостный и томный стон внимать  
И тихо в скромной тьме для неги пробужденья  
Близ милой засыпать?

В стихотворении «К портрету Жуковского» (1818):

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль,  
И внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль,  
И резвая задумается радость.



Ср. синтаксис последних строф послания «К Дельвигу» (1817); «К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада» (1817) и др. под.

Но особенно ярко эти формы эмоциональных присоединений в стиле «Кавказского пленника». Тут они приобретают сложные композиционные функции. Например:

Над ним летает смертный сон  
И холодом тлетворным дышит.  
И долго пленник молодой  
Лежал в забвении тяжелом.  
Уж полдень над его главой  
Пылала в сиянии веселом;  
И жизни дух проснулся в нем...  
и т. д.

Это экспрессивное напряжение, создаваемое формами присоединительных связей, особенно рельефно проявилось у Жуковского в лаконическом стихотворении «К портрету Гёте» (1810). Здесь синтаксическая сгущенность стремительно сдвинутых (посредством присоединительного союза *и*), но семантически неоднородных, отчасти даже контрастных синтагм, обостряется демонической яркостью образов и идеей романтической свободы:

Свободу смелую приняв себе в закон,  
Всезрящей мыслию над миром он носился,  
И в мире все постигнул он —  
И ничему не покорился.

Известно, какой восторг возбудило в Пушкине это стихотворение. Легко заметить, что тот же семантико-синтаксический ход был использован Пушкиным в заключительных строках его «Демона» (1823):

На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

4) Б. М. Эйхенбаум отметил воздействие мелодической мажеры Жуковского на пушкинский синтаксис 1816—1821 годов и, между прочим, подчеркнул в языке Пушкина заимствованный у Жуковского принцип — «строить стихотворение на основе вопрошательной интонации» («Певец», «К ней», «Послание к князю А. М. Горчакову», «Наслаждение», «Окно», «Месяц» и др.)<sup>1</sup>

Уже на рубеже 1815—1816 годов появляются в стиле Пушкина ясные отражения синтактико-мелодических приемов Жуковского. Таков синтаксис стихотворения «Итак, я счастлив был, итак, я наслаждался...» (1815)

И где веселья быстрый день?  
Промчался летом сновиденья,  
Увяла прелесть наслажденья,  
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень.

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум, «Мелодика русского лирического стиха», Петроград, 1922, стр. 72—76.

Но наиболее ярко влияние синтаксиса Жуковского выступает в пушкинских элегиях 1816—1817 годов. Достаточно привести несколько параллелей из области эмоционально-анафорических конструкций.

У Жуковского:

Где вы, дни радостей? Придешь ли ты назад,  
О время прежнее, о время незабвенно?  
Или веселие навеки отцвело?..

(«К Филалету», 1808.)

Ср. у Пушкина в послании к кн. А. М. Горчакову (1817):

Где вы, лета беспечности недавней?

В послании «Дельвигу»:

Но где же вы, минуты упоенья?..

Ср.:

Но где же вы, минуты умиления,  
Младых надежд, сердечной тишины,  
(Где прежний жар и) нега вдохновенья?..  
Придите вновь, о дни моей весны.

(«Мне вас не жаль...», 1820.)

С влиянием стиля Жуковского связываются в раннем элегическом стиле Пушкина композиционно развернутые цепи вопросительных предложений, начинающихся союзною частицею *ужель*:

Ужель моя пройдет пустынно младость?  
Иль мне чужда счастливая любовь?  
Ужель умру, не ведая, что радость?  
Зачем же жизнь дана мне от богов?

(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср. у Жуковского:

Где вы, мои друзья, вы, спутники мои!  
Ужели никогда не зреть соединенья?  
Ужель иссякнули всех радостей струи?

(«Вечер», 1806.)

Ср. стихотворение Жуковского «К Нине» (1808).

Еще одна синтаксическая параллель. У Пушкина — синтаксические формы прощания в «Элегии» (1816):

Прости, светило дня, прости, небес завеса,  
Немая ночи мгла, денницы сладкий час,  
Знакомые холмы, ручья пустынный глас,  
Безмолвие таинственного леса,  
И все... прости в последний раз.  
А ты, которая была мне в мире богом,  
Предметом тайных слез и горестей залогом,  
Прости! Минуло все...

Ср. в стихотворении «Простите, верные дубравы!» и в «Кавказском пленнике»:

Простите, вольные станицы,  
И дом отцов, и тихий Дон,  
Война и красные девицы!

Ср. в «Евгении Онегине» (7, XXVI и XXXII).  
Ср. у Жуковского «Прощание старика» (1806):

Прости, мятежное души моей волнение,  
Прости, палящий огонь цветущих жизни лет,  
Прости, безумное за славою стремленье...  
Для вас в моей душе ни слез, ни вдоха нет...  
Мечты разрушены, исчезло привиденье.  
Но ты, восторг души, всех буйных чувств покой,  
О сладость тихая, о сердца восхищенье,  
Тебя, любовь, тебя теряю со слезой.<sup>1</sup>

Ср. также типичную для стиля медитативных элегий Жуковского синтаксическую (условно-разделительную или перечислительно-разделительную) конструкцию в пушкинском стихотворении «Моему Аристарху»:

Сижу ли с добрыми друзьями,  
Лежу ль в постеле пуховой,  
Брожу ль над тихими водами  
В дубраве темной и глухой,  
Задумаюсь — взмахну руками,  
На рифмах вдруг заговорю...

Ср. в стихотворении «Разлука» (1816):

Блеснет ли день за синею горою,  
Взойдет ли ночь с осеннею луною —  
Я все тебя, прелестный друг, ищу;  
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю;  
Одну тебя в неверном вижу сне...

Ср. также у Жуковского «К Филалету» (1808).

После 1821—1822 годов Пушкин явно отходит от напевного стиля Жуковского. Таким образом, Пушкин на своем стилистическом пути на короткое время встречается с Жуковским, идет общей с ним дорогой — тогда, когда перед великим поэтом возникла задача создания новых форм экспрессивного синтаксиса, выражающего сложные душевные переживания и соответствующего лирическому строю взволнованной и прерывисто-напряженной элегической речи.

Но Жуковскому были чужды экспрессивная красочность, эмоциональное разнообразие и острая драматическая напряженность лирического рисунка, композиционной перспективы. Синтаксическая и семантическая монотония, не устраняемая даже разнообразием метра и ритма, медлительная напевность и жен-

---

<sup>1</sup> Жуковский унаследовал эту серию оборотов из элегической традиции XVIII века.

Ср. у А. П. Сумарокова в эклоге «Исмена»:

Прости, приятная навек страна сия,  
Простите, овцы, ты прости, свирель моя,  
Не буду на тебе играть боле,  
Простите, деревья, прости, зелено поле,  
Простите, муравы, лужайки и цветы,  
Исмена строгая! прости, прости и ты.

ственная мягкость интонаций, графическая закругленность и вместе с тем вялость эмоциональных подъемов и разряджений, отсутствие энергии и силы, обусловленное ослаблением глагольности, гипертрофией качественных квалификаций и однотипностью синтаксических конструкций, — все это ограничивало сферу применения созданных Жуковским приемов лирического стиля. Ни напряженная и мужественная страсть, то есть область интимной лирики, ни мотивы гражданской поэзии, например, культ свободы, ни быстрое повествовательное движение — не укладывались удобно в рамки стиля Жуковского.

§ 6. Гораздо больше оказалось точек соприкосновения у Пушкина с Батюшковым, который разработал сложную систему экспрессивного синтаксиса, основанного на остром и неожиданном сближении лирических образов и на пропуске естественно разумеющихся звеньев изложения, словом, на новых логических формах эмоционального соединения и присоединения предложений. С этими новыми синтаксическими формами был связан яркий драматизм лирического стиля<sup>1</sup>.

Батюшков углубляет экспрессивно-смысловые разрывы и обостряет скачки в лирической композиции. Неожиданные и взволнованные переходы, предполагающие эмоциональную паузу, тонкие изменения тона, связанные с ломкой традиционных логических основ поэтического синтаксиса, — все это создает впечатление экспрессивной напряженности, лирического разнообразия и эллиптической быстроты.

---

<sup>1</sup> Отдельные синтаксические ходы Батюшкова глубоко внедрились в пушкинскую синтаксическую систему. Например, у Батюшкова в «Тени друга».

Мечты сменялися мечтами.

И вдруг... *то был ли сон?*... предстал товарищ мне,

Погибший в роковом огне...

У Пушкина в «Цыганах»:

Идет... и вдруг... *иль это сон?*

Вдруг видит близкие две тени...

Ср. в «Полтаве»:

Пред ним с развитыми власами,

Сверкая впалыми глазами,

Вся в рубище, худа, бледна.

Стоит, луной освещена...

*Иль это сон? Марья... ты ли?*

Ср. у Батюшкова в «Тени друга»:

Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней!

*Ты ль это?* — я вскричал...

Ср. у Пушкина в «Евгении Онегине» (8, XX):

Ужель та самая Татьяна...

Та девочка... *иль это сон?*

Та девочка, которой он

Пренебрегал в смиренной доле.

Ужели с ним сейчас была

Так равнодушна, так смела?

Например, в «Тени друга»:

*И я летел к нему... Но горный дух исчез  
В бездонной синеве безоблачных небес,  
Как дым, как метеор, как призрак полуночи,  
Исчез, — и сон покинул очи.*

(Ср. синтаксис стихотворения «Воспоминание».)

Чрезвычайно остро эти новые формы лирического построения выступают в стихотворении Батюшкова «Выздоровление». Сначала в форме развернутого сравнительного параллелизма изображается ожидание безвременного конца. Необыкновенно выразительна лаконическая и сухая формулировка «думы» умирающего.

*Как ландыш под серпом убийственным жнеца  
Склоняет голову и вянет:  
Так я в болезни ждал безвременно конца,  
И думал: Парки час настанет.*

Затем быстрыми повествовательными фразами изображается приближение смерти. Как всегда у Батюшкова, прямые обозначения действий сочетаются с указанием побочных действий — симптомов.

*Уж очи покрывал Эреба мрак густой,  
Уж сердце медленнее билось:  
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,  
Казалось, солнце закатилось.<sup>1</sup>*

---

Можно не сомневаться в том, что ритмико-синтаксическая структура «Песни о вешем Олеге» слагалась не без влияния стихов Батюшкова.

Ср.:

*Очистите поле, возницы!  
Спешите! Залейте студеной струей  
Пылающи оси и спицы,  
Коней отрешите от тягостных уз  
И в стойлы прохладны ведите;  
Вы, пылью и потом покрыты, бойцы,  
При пламени светлом вздохните,  
Внемлите, народы, Элады сыны,  
Высокие песни внемлите!  
(«Гезиод и Омир — соперники».)*

У Пушкина:

*Вы, отроки други, возьмите коня!  
Покройте попоной, мохнатым ковром,  
В мой луг под уздцы отведите;  
Купайте, кормите отборным зерном;  
Водой ключевой поите.*

Ср. также балладу Жуковского: «Граф Габсбургский».

<sup>1</sup> Ср. в «Тени друга»:

*Я берег покидал туманный Альбиона.  
Казалось, он в волнах свинцовых утопал.*

Ср. у Пушкина:

*Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...  
Увяла, наконец, и верно надо мной  
Младая тень уже летала.*

Далее наступает резкий экспрессивный перелом в лирических образах и синтаксическом строе стихотворения. Присоединительно-противительное *но* драматически направляет речь к лирической собеседнице (и вместе героине стихотворения), лаконически называя странно-простое и вместе неожиданное действие героини (в формах того же прошедшего времени совершенного вида):

*Но ты приблизилась, о жизнь души моей...*

И отсюда начинается эмоционально-насыщенная вереница слов, экспрессивно подобранных, выражающих действия и свойства исчислятельницы и обличенных в форму все напрягающегося перечислительно-присоединительного ряда. Затем от прошлого речь переносится в настоящее. Лирический монолог приобретает оттенок разговорности (живой и радостной):

Ты снова жизнь даешь; она — твой дар благой.

Как неожиданное и страстное продолжение тех же признаний, звучит мысль о будущем увядании, о гробе. Эта тема, контрастно возвращая к началу стихотворения, эффектно завершается оксюморным, противоречивым аккордом (*pointe*). Страстные излияния любви, выражаясь в коротких, порывистых признаниях, неожиданно приводят к образу смерти, к тому же образу безвременного увядания, которое, однако, теперь представляется «сладким часом роковой муки»:

Тобой дышать до гроба стану.  
Мне сладок будет час и муки роковой:  
Я от любви теперь увяну.

Присоединительные, как бы «сдвинутые» конструкции приобретают в стиле Батюшкова разнообразные смысловые оттенки — в зависимости от экспрессивного окружения, в зависимости от лирических эмоций, настроений, тем. Тут логические значения союзов деформируются экспрессивными «сдвигами». «Присоединительность» может найти самое неожиданное и разнообразное обоснование в развитии и колебании лирической темы, образа. Батюшков осложняет, эмоционально насыщает разные нюансы присоединительных связей. Он вносит функциональные разнообразные в экспрессивные оттенки присоединительных союзов, гармонически согласуя их значения с общим смысловым рисунком фразеологии и синтаксиса. Возникают выразительные, мягкие и простые стилистические вариации синтаксиса. «Присоединительность» воспринимается, как живое, тонкое и экспрессивно многообразное выражение противоречий, колебаний и изменений лирической темы, лирической эмоции.

Таковы, например, в стихотворении «Тень друга» очень выразительные, нерезкие, лирически обоснованные оттенки присоединительных значений союзов *но* и *и*:

Вся мысль моя была в воспоминанье  
Под небом сладостным отеческой земли.  
*Но* ветров шум и моря колыханье  
На вежды томное забвенья навели.

Все спало вокруг меня под кровом тишины.  
Стихи грозные казались безмолвны.  
При свете облаком подернутой луны  
Чуть веял ветерок, едва сверкали волны,  
*Но* сладостный покой бежал моих очей,  
*И* все душа за призраком летела,  
Все гостя горнего остановить хотела.<sup>1</sup>

Особенно выразительны и остры в стиле Батюшкова внезапные, образующие тонкий экспрессивно-смысловой излом, присоединения коротких, энергичных, сжатых, эпиграмматических «концовок». Таковы концевые присоединения посредством союза *и*:

Скажу: «будь счастлива» в последний жизни час, —  
*И* тщетны будут все любовника молитвы!  
(«Ищенье», из Парни.)

Один был нежный друг... *и* он еще с тобой!  
(«В день рождения N.»)

... Ничто души не веселит,  
Души, встревоженной мечтами,  
*И* гордый ум не победит  
Любви холодными словами.  
(«Пробуждение».)<sup>2</sup>

Менее разнообразны, внушительны и красочны у Батюшкова противительные-присоединительные (с помощью союзов *а* и *но*) замыкания. Например:

Счастливы, трикрат счастливы, когда твои угрозы  
Исторгли из очей любви бесценны слезы!  
*А* ты, взлелеянный средь копий и мечей,  
Беги, кровавый Марс, от наших алтарей!  
(«Тибуллова элегия», XI.)

---

<sup>1</sup> Ср. систему сдвинутых, присоединительных конструкций разного типа в стихотворении «К другу»:

Она в страданиях почила  
*И*, с миром в страшный час прощаясь навсегда...  
На друге взор остановила.  
*Но*, дружба, может быть, ее забыла ты!..  
Веселье слезы осушило,  
*И* тень чистейшую дыханье клеветы  
На лоне мира возмутило.

<sup>2</sup> Ср.:

О лира, возбуди бряцаньем струн златых  
*И* холмы спящие, и кипарисны рощи,  
Где я, печали сын, среди глубокой ночи,  
Объятый трепетом, склонился на гранит...  
*И* надо мною тень Лауры пролетят.  
(«Вечер: Подражание Петрарке».)

Ср. «Подражание Ариосту».

Гораздо неожиданнее и выразительнее формы противительной прицепки заключительных строф в «Антологии», где вообще роль присоединительных, сдвинутых конструкций обострена:

Твой друг не дорожит неопытной красой,  
Незрелой в таинствах любовного искусства:  
Без жизни взор ее стыдливый и немой  
И робкий поцелуй без чувства.  
Но ты, владычица любви,  
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;  
И в осень дней твоих не погасает пламень,  
Текущий с жизнью в крови.  
(«К постарелой красавице».)

Наиболее драматичны и экспрессивны присоединительные (иногда бессознательные) концовки, облеченные в форму эмоционального вопроса или восклицания<sup>1</sup>. Например:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы  
При появлении Аврориных лучей,  
Но не отдаст тебе багряная денница  
Сияния протекших дней,  
Не возвратит убежищей прохлады,  
Где нежились рои красот,  
И никогда твои порфиры колоннады  
Со дна не встанут синих вод!<sup>2</sup>

Ср. заключения прерывисто-драматического тона:

Скалы чувствительны к свирели;  
Верблюду прислушивать умеет песнь любви,

---

<sup>1</sup> Ср. разные типы присоединительных концовок в пушкинском стиле конца десятих — начала двадцатых годов, носящие явный отпечаток манеры Батюшкова:

... Узнай любовника — настали  
Восторги, радости мои!..  
О Лида, если б умирали  
С блаженства, неги и любви!  
(«Письмо к Лиде», 1817.)

Пускай Нинета лишь улыбкой  
Любовь бесплодную мою  
Воспламенит и успокоит!  
А труд и холоден, и пуст:  
Поэма никогда не стоит  
Улыбки сладострастных уст.  
(«Тургенев, верный покровитель...», 1817.)

Отечество почти я ненавидел, —  
Но я вчера Голицыну увидел  
И примирен с отечеством моим...  
(«Краев чужих неопытный любитель», 1817.)

Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
Возьмите от меня сей образ роковой;  
Довольно я любил; отдайте мне покой...  
Но мрачная любовь и образ незабвенный  
Остались вечно бы с тобой.  
(«Мечтателю», 1818.)

<sup>2</sup> Ср. концовку в «Элегии из Тибуллы».



Стена под бременем; румянее крови —  
Ты видишь — розы покраснели  
В долине Йемена от песней соловья...  
*А ты, красавица... Не постигаю я.*

Близко к этому эмоциональному типу концовок подходят бессоюзные, окрашенные в яркие экспрессивные цвета и как бы внезапно придвинутые сентенции. Например:

Бледна, как лилия в лазури васильков,  
Как восковое изваянье;  
*Нет радости в цветах для вянущих перстов,  
И суетно благоуханье.*

Пушкин с поразительной быстротой осваивает и самостоятельно развивает эти синтаксические новшества Батюшкова.

Присоединительные конструкции, создавая тонкий, экспрессивно заостренный изгиб мысли, в пушкинском стиле ранней поры обычно замыкают стихотворение. В середине стихотворения они в этот период еще не связаны с своеобразными приемами эмоционально-разбросанной, прерывистой и ломкой «байронической» композиции. Они лишь подчеркивают экспрессивную разнородность примыкающих звеньев словесной цепи (в духе Батюшкова). Так, в стихотворении «Выздоровление» (1818), в конце:

Приди, я жду тебя: здоровья дар благой  
Мне снова ниспослали боги,  
*А с ним и сладкие тревоги  
Любви таинственной и шалости молодой.*

В середине:

Я закипел, загрепетал:  
*И скрылась ты прелестным привиденьем.*

В стихотворении «Жуковскому» (1818) — в конце первоначальной редакции:

От сна воскресими веками  
Он бродит тайно окружен,  
И благодарными слезами  
Карамзину приносит он  
Живой души благодаренье  
За миг восторга золотой,  
За благотворное забвенье  
Бесплодной суеты земной,—  
*И в нем трепещет вдохновенье<sup>1</sup>.*

Ср. также легкий, почти неуловимый оттенок присоединения в заключительных стихах окончательного текста:

Блажен...  
Кто наслаждение прекрасным  
В прекрасный получил удел,  
*И твой восторг уразумел  
Восторгом пламенным и ясным.*

---

<sup>1</sup> «Сын отечества», 1821, ч. 74, № 52 и в издании 1826 года.

Ср. также в стихотворении «В альбом М. А. Щербинину»:

Скажу тебе у двери гроба:  
«Ты помнишь Фанни, милый мой?»  
— *И тихо улыбнется оба.*

Оттенок острой многозначительности, а иногда и впечатление внезапного смыслового скачка все более и более выделяют присоединительно-заключительный аккорд лирической пьесы, побуждают видеть в нем композиционно-смысловую вершину произведения. Развиваются приемы эпиграмматических или афористических заострений лирического стиля. Например, в «Ответе на вызов написать стихи в честь... государыни императрицы Елизаветы Алексеевны» (1818):

Любовь и тайная свобода  
Внушали сердцу гимн простой;  
*И неподкупный голос мой*  
*Был эхо русского народа.*

В стихотворении «В. В. Энгельгардту» (1819):

С тобою пить мы будем снова,  
Открытым сердцем говоря,  
Насчет глупца, вельможи злого,  
Насчет холопа записного,  
Насчет небесного царя,  
*А иногда насчет земного.*

Ср. в послании «Юрьеву» (1818):

А я, повеса вечно праздный,  
Потомок негров безобразный,  
Врожденный в дикой простоте,  
Любви не ведая страданий,  
Я нравлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний;  
*С невольным пламенем ланит*  
*Украдкой нимфа молодая,*  
*Сама себя не понимая,*  
*На фавна иногда глядит.*

В строе такого заключительного лирического присоединения имеет существенное значение расстановка слов. Всякие нарушения параллелизма, всякие асимметрические явления в порядке слов, всякие инверсии усиливают остроту присоединения. В этом смысле характерны изменения в порядке слов у заключительных строк надписи: «К портрету Жуковского» (1818). В тексте «Благонамеренного» (1818, III, № 7, стр. 24) был строго соблюден синтаксический параллелизм словорасположения у последних стихов:

Безмолвная утешится печаль  
И резвая задумается радость.

Оттенок присоединения исчезал при такой симметрии. Устанавливался логико-синтаксический и экспрессивный параллелизм двух предложений. В позднейшей редакции Пушкин меняет поря-

док слов в предпоследнем стихе, разрушая синтаксическую симметрию, подготовленную двумя предшествующими стихами. Вследствие этого в последней строке возрастает экспрессивное напряжение:

*И, внемя им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль,  
И реввая задумается радость.*

Присоединительное предложение в конце лирического стихотворения нередко бывает подготовлено эмоциональной паузой, графически выражаемой многоточием или тире. Многоточие в этом случае является не только знаком перерыва речи, но и синтаксическим намеком на последующее контрастное разрешение пьесы. Прерывистое присоединение этого типа, предреканное паузой и эмоциональным обрывом речи, сохраняет всю силу резкого и острого экспрессивного перехода, внезапной модуляции. В основе присоединительных конструкций этого рода лежит романтическая тенденция — драматически сломать и сдвинуть по неожиданному направлению основные смысловые линии развития лирической темы.

Такова, например, заключительная каденция стихотворения «Мечтателю», которая прерывает мольбу мечтателя, обращенную к богам, и завершает лирический монолог неожиданным противительным присоединением:

*Тогда б воскликнул ты к богам:  
Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
Возьмите от меня сей образ роковой,  
Довольно я любил; отдайте мне покой...  
Но мрачная любовь и образ незабвенный  
Остались вечно бы с тобой.<sup>1</sup>*

Эта функция присоединительных сочетаний — создавать эмоциональное напряжение тонким, экспрессивно насыщенным или афористически заостренным изгибом смыслового движения в последних словах стихотворения, — очень характерна для пушкинского стиля с начала двадцатых годов. Например, вот чисто батюшковские приемы присоединительного замыкания в синтаксисе Пушкина этого времени:

*Вся в локонах, обвитая венком,  
Прелестницы глава благоухала,  
Грудь белая под желтым жемчугом  
Румянилась и тихо трепетала.  
(«Наперсница волшебной старины», 1821.)<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Ср.:

*Свершилось: куплены три ночи...  
И ложе смерти их зовет.  
(«Клеопатра», 1824.)*

<sup>2</sup> Ср. у В. И. Туманского в антологическом стихотворении «Картина Жиро-дета» (1820) заключительное присоединение в стиле Батюшкова:

*И там, любуясь красотой его чела,  
Богиня к пастырю в лучах своих слетала  
И сонного в уста и очи целовала.*

Твой взор потупленный желанием горит,  
И долго после, Дионея,  
Улыбку нежную лицо твое хранит.  
(«Дионея», 1821.)<sup>1</sup>

Ср. в стихотворении «К\*\*\*» («Зачем безвременную скуку», 1821) присоединительную концовку, создающую элегическое напряжение посредством повторного присоединения частицы *хоть*:

Тогда изгнанным и могилкой,  
Несчастный, будешь ты готов  
Купить хоть слово девы милой,  
Хоть легкий шум ее шагов.

Присоединительные сочетания обостряют эмоциональные противоречия в лирическом стиле Пушкина. Например, в стихотворении «Дорида» (1820) к концу лирического монолога возникает неожиданный перелом, обозначенный противительно-присоединительным *но*. Вдруг открывается новая перспектива противоречивых смыслов. Образ Дориды и ее ласк теперь вырисовывается как фон для контрастных отражений иного образа и мучительной любви к «другим милым чертам»:

Я таял: *но* среди неверной темноты  
Другие милые мне виделись черты.

И это новое русло лирического движения расширяется и углубляется формами присоединительного сцепления (посредством союза *и*), создающими трагический конфликт чувств, к самому концу стихотворения:

И весь я полон был таинственной печали,  
И имя чуждое уста мои шептали.

Ср. также в стихотворении «Увы, зачем она блистает» (1820) экспрессивный подъем в присоединительной концовке:

И миг единый разлученья  
Ужасен для души моей.

Разнообразные присоединительные значения можно наблюдать и в противительном замыкании. Очень ярким примером сдвинутой конструкции с союзом *но* могут служить заключительные стихи стихотворения «Баратынскому из Бессарабии» (1822):

Еще доныне тень Назона  
Дунайских ищет берегов;  
Она летит на сладкий зов  
Питомцев муз и Аполлона,

---

<sup>1</sup> Характерна пунктуация этих стихов в «Новостях литературы», 1825. кн. II, апрель:

Твой взор потупленный желанием горит...  
И долго после, Галатея!  
Улыбку нежную лицо твое хранит.

И с нею часто при луне  
Брожу вдоль берега крутого:  
*Но, друг, обнять милее мне*  
В тебе Овидия живого.<sup>1</sup>

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Так пели девы. Сев на бреге,  
Мечтает русский о победе;  
*Но цепь невольника тяжка,*  
Быстра глубокая река...

Такого же рода присоединенные формы противительных сочетаний с союзом *а*:

От матери проказливая дочь  
Берет урок стыдливости покорной  
И мнимых слез, и с робостью притворной  
Играет роль в решительную ночь;  
И поутру, оправясь понемногу,  
Встает бледна, чуть ходит, так темна!  
В восторге муж, мать шепчет: Слава богу!  
*А старый друг стучится у окна...*  
(«Гавриилада», 1821.)

Формы присоединительных связей разнородны. Так, в роли присоединения может выступить сравнение. Например, в стихотворении «Друзьям» (1822) сначала развивается цепь присоединений, начинающихся союзом *и*:

Я пил, и думою сердечной  
Во дни минувшие летал,  
И горе жизни скоротечной  
И сны любви вспоминал,  
Меня смешила их измена:  
И скорбь исчезла предо мной.

К последнему звену этой цепи присоединяется сравнение, сдвинутое с основной сферой лирических образов по тому же методу внезапных ассоциативных сцеплений:

Как исчезает в чашах пена  
Под зашипевшею струей.

Сюда же примыкают присоединительные конструкции с раздельным союзом *или*.

Ср.:

Или с девою молодой  
Пойман был ты у забора,  
И, приняв тебя за вора,  
Сторож гнался за тобой?  
Иль смущен ты привиденьем,  
Иль за тяжкие грехи,  
Мучась диким вдохновеньем,  
Сочиняешь ты стихи?  
(«Что с тобой, скажи мне,  
братец?», 1825.)

---

<sup>1</sup> Ср. в стихотворении «Вигелю»:

Тебе служить я буду рад:  
Стихами, прозой, всей душою.  
*Но, Вигель, пощади мой вад!*

Дар напрасный, дар случайной,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?  
(1828.)

В пушкинском стиле с половины двадцатых годов этот принцип присоединительного заключения не угасает. Наоборот, достигает необыкновенного разнообразия и экспрессивной остроты. Так, например:

Благопристойные мужья  
Для умных жен необходимы:  
При них домашние друзья  
Иль чуть заметны, иль незримы.  
Поверьте, милые мои,  
Одно другому помогает,  
И солнце брака затмевает  
Звезду стыдливую любви.  
(«Родзянке», 1825.)

Что слава мира?.. дым и прах.  
Ах, сердце ваше мне дороже!..  
Но, кажется, мне трудно тоже  
Попасть и в этот альманах.  
(«Н. Н.», 1825.)

В «Стансах» (1828) «прерывистое» противительное заключение звучит с предельной семантической остротой:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.

Ср.:

Если ж нет... по прежнему следу  
В ваши мирные края  
Через год опять заеду  
И влюблюсь до ноября.  
(«Подъезжая под Ижору...», 1829.)

Этот пушкинский прием выступает необыкновенно рельефно при сравнении, например, конца стихотворения «Близ мест, где царствует Венеция златая» с заключительными строками перевода тех же стихов Шенье у Туманского («Гондольер и поэт»).

У Пушкина:

На море жизненном, где бури так жестоко  
Преследуют во мгле мой парус одинокой,  
Как он, без отъезда, утешно я пою  
И тайные стихи обдумывать люблю.

У Туманского:

Как он — без отъезда пою в стране чужой!  
И звуки тайные, придуманные мной,  
На море жизненном мой жребий улаживают,  
Где столько бурных волн ладью мою вращают.

Это экспрессивное значение присоединительных «концовок» ощущалось уже Белинским, который писал Н. В. Станкевичу

(1839) о пушкинском стихотворении «В крови горит огонь желанья»: «Последний стих — «И двинется ночная тень» — нашему дает художественный колорит всей пьеске и принадлежит к немногочисленному числу таких стихов, которые, повидимому, ничего не заключая в себе, заключают в себе целые миры»<sup>1</sup>.

Понятно, что функция заключительной «пуантировки» отнюдь не исчерпывает значений присоединительных конструкций. Но — за пределами концевой присоединения — пушкинские принципы связи синтагм и предложений гораздо разнообразнее и глубже батюшковских.

В стиле Батюшкова события изображаются как бы в разных стадиях их развития, в их стремительном нарастании. Воспроизводящие их предложения неожиданно сталкиваются или сцепляются. Стиль изображения освобождается от описательных длиннот и от номинативного перечисления сменяющихся чувств. Эмоция не называется, а отражается в фразеологическом и синтаксическом рисунке речи. Она как бы светится изнутри его, то разгораясь, то затихая. Вместе с тем лирическая композиция выливается в динамическую систему неожиданных экспрессивных переходов, синтаксических ускорений, напряженно эмоциональных присоединений и замедлений. Обостряется синтаксическая изобразительность. Изменения синтаксиса передают быстрое течение чувств, колебания и переходы экспрессии. В стиле звучит живой голос лирического героя с острыми и внезапными драматическими переливами тона. Риторическая симметрия словесного построения, характерная для языка карамзинской школы, преобразуется экспрессивной красочностью, яркостью, изобразительным богатством синтаксических форм (ср. синтаксический строй стихотворений Батюшкова, входящих в антологический цикл. Например, в «Лаисе нравится улыбка на устах», или «Увы! глаза, потухшие в слезах» и др.). В поисках приемов выражения напряженной эмоции Батюшков, усиливая драматизм речи, своеобразно воспользовался формами анафорического нарастания («градации») и подхвата, основанными на повторах слов или целых словосочетаний. Например:

На крае гибели так я зову в спасенье  
Тебя, последняя надежда, утешенье!  
Тебя, последний сердца друг!  
(«Воспоминания».)

Или протекшее все было сон, мечтанье;  
Все, все — и бледный труп, могила и обряд,  
Свершенный дружбою в твое воспоминанье?  
(«Тень друга».)

Ср. в «Умиравшем Тассе», в «Тибулловой элегии», III, в «Разлуке» и др.

<sup>1</sup> А. Н. Пыпин, «Белинский», СПб, 1876, т. I, стр. 294.

В стихотворении «К Дашкову»:

Мой друг! Я видел море зла...  
Я видел сонмы богачей,  
Бегущих в рубищах изданных.  
Я видел бледных матерей,  
Из милой родины изгнанных!  
Я на распутьи видел их,  
Как, к персям чад прижав грудных,  
Они в отчаяньи рыдали...

Ср. у Пушкина в стихотворении «Погасло дневное светило»:

Искатель новых впечатлений,  
Я вас бежал, отечески края;  
Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья;  
И вы, наперсницы порочных заблуждений...  
И вы забыты мной, изменницы молодые,  
Подруги тайные моей весны златые,  
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

Ср. в стихотворении В. И. Туманского «К друзьям детства» («Благонамеренный», 1818, № 6):

Я покидаю вас, о Лары красных дней!  
О кров родительский, прелестной,  
Где я в тиши расцвел, где я вкушал покой!  
О други с доброю душой!  
Я покидаю вас для дали неизвестной.

Эти синтаксические приемы Батюшкова Пушкин широко использует как материал для своего индивидуально-романтического стиля, в котором сгущенный эмоциональный тон лирического монолога и напряженно-лаконический драматизм выражения связаны с оригинальной разработкой системы присоединительных или сдвинутых конструкций.

§ 7. Вслед за Жуковским и Батюшковым Пушкин в конце десятих годов осознает необходимость новой разработки синтаксиса русского литературного языка, прежде всего в сфере эмоционального выражения, в кругу экспрессивных форм.

В плоскости общего литературного языка это было творчество новых форм выражения и выразительности. Своеобразие пушкинской позиции заключалось в том, что эти новые формы выражения и изображения создавались поэтом посредством индивидуально-художественной переработки такого социально-языкового материала, который не был оторван от быта, не был прикован к условно-литературным жанрам речи, но был широко доступен сознанию общества той эпохи, связан с культурой ума и чувства в разных слоях русского народа. И даже в тех случаях, когда эти формы словесного выражения были резким поэтическим нововведением, они находили отклик и опору во внутренних формах русского языка и в национально-русской культуре предшествующих эпох. Пушкин, при своем глубоком интересе к



национально-историческим основам русского языка, открывая живые источники экспрессивного выражения внутреннего мира в формах народного языка и устной словесности. С гениальным инстинктом великого национального поэта он оденил их как основное средство расширения социальных границ литературной речи и как фундамент общенационального демократического языкового единства. Вот почему созданные Пушкиным формы экспрессивно-лирического выражения не только обогатили литературный язык многообразием новых значений и смысловых оттенков, содействовали общественному осознанию новых областей внутренней жизни, но и послужили отправным пунктом для дальнейшей разработки русского литературного языка (например, в творчестве Тютчева, Лермонтова, Некрасова и других поэтов XIX века).

Прежде всего Пушкин, идя по пути Карамзина, Жуковского и особенно Батюшкова, открывает новые средства художественного изображения, применяя вариации словорасположения, разный порядок слов. Порядок слов, определенный по французским нормам в карамзинской школе<sup>1</sup>, представлял широкие возможности экспрессивного варьирования. Пушкин вслед за Батюшковым еще в конце десятилетия годов начинает пользоваться экспрессивно-смысловыми красками, скрытыми в разных приемах развития словесной цепи. Например, в стихотворениях: «Нереида» (1820), «Виноград» (1820) бросаются в глаза поиски острых экспрессивных эффектов, создаваемых расстановкой слов. Последовательность и протяженность синтаксических единиц, порядок их движения должны выражать отношение лирического я к предметам изображения или же характеризовать воспроизводимые события<sup>2</sup>. Так, отодвигая глаголы на конец синтаксических групп

---

<sup>1</sup> Ср. замечание Карамзина: «Мне кажется, что для переставок в русском языке есть закон; каждая дает фразе особенный смысл... Лучший, то есть истинный порядок всегда один для расположения слов; русская грамматика не определяет его: тем хуже для дурных писателей» (Соч., изд. Смирдина, т. III, стр. 600). Ср. жалобы А. С. Шишкова на карамзинистов, усвоивших манеру «в размещении слов следовать не свойству своего, но свойству чуждого, не сродного с ним языка» (Собр. соч. и перев., ч. XII, стр. 193—194).

Очень любопытно для понимания синтаксических контрастов и противоречий, связанных с порядком слов в разных стилях той эпохи, письмо Ден. Давыдова к Н. М. Языкову с отзывом о поправках Сенковского: «Сенковский... уже исковеркал вышедшие статьи мои... Что ему мешало оставить в покое пять слов, заключающих встречу с Суворовым: «И Прага, залитая кровью, курилась» — это и коротко, — и картинно. Как же он разжижил это! «И Прага курилась, залитая кровью защитников». Этот урод не понял, что слово «курилась» на конце периода есть последний мах кисти живописца, следовательно, в нем и вся сила периода...» («Библиографические записки», 1858, № 7, стр. 195. Соч. Д. Давыдова, СПб, 1893, т. III, стр. 204).

<sup>2</sup> Ср. позднее в «Евгении Онегине»:

И страшно ей, и торопливо  
Татьяна сиятся бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо

и устремляя внимание на предметы, на аксессуары и их качественные определения, Пушкин достигает эффекта сладострастного любования, как бы прерывистого или замедленного от страсти дыхания в заключительных строках стихотворения «Нереида» (1820).

В первых трех стихах строй предложений, расположение слов подчинены нормам лирического повествования. Указана обстановка действия (посредством обособленных дополнений или определений):

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду  
На утренней заре...

Сокрытый меж дерев...

В прямом порядке следуют названия лица, действия и, где нужно, его объекта:

...я видел Нереиду...

...едва я смелдохнуть...

Затем порядок слов резко меняется. Созерцаемый объект («грудь») выдвигается впереди глаголов. Глаза и дыхание лирического героя как бы застывают на образе полубогини, на ее красотах:

Над ясной влагою полубогиня грудь  
Младую, белую, как лебедь, воздымала  
И пену из власов струею выжимала.

Сходный экспрессивный эффект в стихотворении «Виноград» (1820) достигается постепенно распространяющейся прицепкой приложений, определений и сравнений к слову *виноград*, прицепкой, как бы усиливающей, напрягающей силу наслаждения и восторга от этого эротического символа (который введен вначале так сдержанно и меланхолично):

Не стану я жалеть о розах,  
Увядших с легкою весной;  
Мне мил и виноград на лозах.

Стих «В кистях созревший под горой» еще связан по стилю и экспрессии с первыми тремя стихами. Он прямо противопоставлен второму стиху: «Увядших с легкою весной». А далее начинается экспрессивное возбуждение, вызываемое виноградом

---

Метаясь, хочет закричать:  
Не может; дверь толкнул Евгений:  
И взорам адских привидений  
Явилась дева.

(5, XIX.)

Ср.:

С ней речь хотел он завести  
И — и не мог.

(8, XIX.)

Но десять бьет, он высажает,  
Он полетел, он у крыльца,  
Он с трепетом к княгине входит...

(8, XXII) и др.

и выражаемое присоединительным распространением пластических эпитетов и сравнений (ср. эвфонический подбор звуков):

Краса моей долины злачной,  
Отрада осени златой,  
Продолговатый и прозрачный,  
Как персты девы молодой.

Несколько иные синтаксические вариации словорасположения наблюдаются в стихотворении «Я пережил свои желанья» (1821). Здесь в последней строфе метафорическое приравнение образа лирического я к одинокому запоздалому листу, трепещущему на обнаженной ветке, приобретает особенную силу эмоционального воздействия оттого, что сначала указаны лишь признаки, аксессуары образа, и только тогда, когда пафос обреченности достигает вершины, — называется самый предмет, метафорически изображающий судьбу лирического героя:

Так поздним хладом пораженной,  
Как бури слышен зимний свист,  
Один на ветке обнаженной  
*Трепещет запоздалый лист.*<sup>1</sup>

Затрудненный синтаксис, в котором все словосочетания и предложения («поздним хладом пораженный», «как бури слышен зимний свист», «один на ветке обнаженной») поставлены в отношении зависимости к выражению «трепещет запоздалый лист», разрешается только последним словом последнего стиха. От этого расширяется смысловая перспектива и усиливается эмоциональная выразительность сравнения.

Эта экспрессивная изобразительность, создаваемая разнообразием «пространственной» группировки элементов, становится особенно яркой и глубокой в пушкинском стиле со второй половины двадцатых годов.

Так, в стихотворении «Счастлив, кто избран своенравно» (1828) противопоставление образов — счастливица и жалкого неудачника — подчеркнуто различием в синтаксическом строе двух частей про-

---

<sup>1</sup> Образ листка, памятный по стихотворению Арно, переведенному Ден. Давыдовым, В. Л. Пушкиным, Жуковским, А. С. Пушкиным и др., в разных вариациях встречается почти у всех лириков первой трети XIX века.

Ср., например, у И. И. Козлова в стихотворении «Бессонница»:

Смотрю ли в даль, — одне печали;  
Смотрю ль кругом, — моих друзей,  
Как желтый лист осенних дней,  
Метели бурные умчали.

В «Ирландской мелодии» (из Мура, 1825):

Ничто не утешит, ничто не страшит,  
Не радует радость, печаль не крушит —  
На срубленной ветке так вянет листок:  
Напрасно в дубраве шумит ветерок  
И красное солнце льет радостный свет, —  
Листок зеленеет, а жизни в нем нет.

тивительного периода. Первая часть состоит из цепи относительных предложений, из цепи образов, содержание которых, экспрессивно все более и более обостряясь, раскрывает свойства и признаки счастливого любовника, отношение к нему лирической героини:

Счастлив, кто избран своенравно  
Твоей тоскливою мечтой,  
При ком любовью млеешь явно.  
Чьи взоры властвуют тобой.

Последовательность, постепенность открывающихся «свойств» счастливица, их логико-синтаксическая «раздельность», создаваемая неоднородностью предложений (хотя и соподчиненных — «кто», «при ком», «чи взоры»), производят впечатление волнистых подъемов и понижений в интонационно-мелодическом движении стиха и как бы убаюкивают счастливица.

Напротив, вторая часть периода замыкает в неразрывное единство одного слитного предложения (включающего в себя две деепричастных синтагмы) все свойства жалкого несчастливца, которые постепенно открываются в их трагической наготе и окончательно разоблачаются только последним стихом:

Но жалок тот, кто молчаливо,  
Сгорая пламенем любви,  
Потупя голову ревниво,  
Признанья слушает твои.

Экспрессия синтаксических форм может находиться в разных отношениях с семантикой словесного образа. Принцип прямого экспрессивного соответствия между синтаксическими формами и подбором слов в пушкинском стиле чаще всего применяется тогда, когда в лирическом монологе развивается стремительное движение и кружение образов. Очень резкими чертами означен этот прием в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» (1825). Яркая элегическая экспрессия первых стихов зависит не столько от значений слов, сколько от перспективы времени, создаваемой паузой (многоточие) и прерывистой сменой форм прошедшего времени:

Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...  
Увяла наконец...

Новый синтаксический переход (посредством присоединительного союза *и*) к глагольной форме прошедшего несовершенного времени, осложненной наречием *уже* и выражающей вероятное предположение, усиливает экспрессию горестного сочувствия, напрягает настроение трагической печали:

и верно надо мной  
Младая тень уже летала.

В образах этого предложения, хотя и непрямо, но намечены смутные контуры облика той, которая сначала была лишь указана местоимением *она*: «*младая тень*», и подсказана интимная связь ее с лирическим героем: «... *надо мной... уже летала...*» Но неожиданная прицепка (посредством противительного *но*) сентенции, утверждающей существование грани, пропасти между тенью и лирическим я, резко меняет всю эмоциональную окраску последующего изложения. Определения, выражающие оценку и чувство лирического героя, оправдывающие экспрессию повествовательного равнодушия, выдвигаются в зачин стихов:

*Напрасно чувство возбуждал я:  
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,  
И равнодушно ей внимал я.*

Этими лексико-синтаксическими формами подготовлен взрыв экспрессии горького разочарования. Он выражен очень простыми, очень эмоциональными синтаксическими средствами, которые связаны с приемом романтической недосказанности, с приемом многозначительной завуалированности. *Она*, та, которая является и была предметом и причиной сложных переживаний, она остается таинственной личностью. Скрыта вся история ее любви, скрыто все то, что могло бы оправдать или уяснить перелом в отношении к ней со стороны лирического героя. Мало того: загадочен и ее посмертный образ, образ молодой тени, который теперь как бы непосредственно созерцается говорящим. На эту непосредственную близость видения указывает разговорно-экспрессивное, внезапно явившееся — после эмоциональной паузы — словосочетание: «*так вот кого...*»

*Так вот кого любил я пламенной душой,  
С таким тяжелым напряженьем,  
С такую нежною, томительной тоской,  
С таким безумством и мученьем!*

Сила эмоционального напряжения определяется не только подбором образов, подбором эпитетов яркой экспрессивной окраски («*пламенной душой*», «*с... тяжелым напряженьем*», «*с... нежною, томительной тоской*», «*с... безумством и мученьем*»), но и указанием на субъективно-беспредельную степень чувства («*с таким... напряженьем, с такую... тоской, с таким безумством и мученьем*»). Таким образом, внутри этого синтаксического ряда происходит борьба и столкновение двух разных экспрессивных течений. То слышится томительное разочарование: «*так вот кого любил я...*», то звучит воспоминание о страстной, мучительной любви. Формам прошедшего времени противопоставляется настоящее, окрашенное контрастными эмоциями. Наступает новый слом синтаксических и экспрессивных форм в недоуменном вопросе: «*Где муки, где любовь?*» — и в междометии («*увы!*»), с горечью подчеркивающим охлаждение лирического я. Словесные образы выражают столкновение борющихся чувств и оценок

лирического героя: тут и исполненное горестного недоумения признание в равнодушии:

...Увы, в душе моей...  
Не нахожу ни слез, ни пени, —

и отголоски сладкой памяти прошлого:

Для сладкой памяти невозвратимых дней, —

и противоречивая, обвеянная экспрессией сострадания и укоризны характеристика тени:

Для бедной, легковой тени...

Таким образом, все стихотворение представляет собою столкновение и чередование двух разных синтаксических серий и соответствующих им двух разных групп лирических образов, которые сперва выстраиваются в формы лирико-повествовательного стиля (с начала стихотворения и кончая стихом: «и равнодушно ей внимал я»), а потом в формы лирико-аффективного стиля (от стиха: «Так вот кого любил я» — до конца).

Особенно тонки, разнообразны и неуловимы экспрессивные значения и оттенки синтаксического построения в том типе конструкций, которые можно назвать замкнутыми, или «связными». Там, где эмоциональная волна поглощает прямолинейную логичность выражения, например, в сдвинутых или присоединительных конструкциях, — там резче и очевиднее рельеф синтаксических переходов и новообразований. В замкнутых конструкциях логические формы речи находят себе прямое выражение в синтаксисе, в последовательности синтаксических соединений. Такова, например, композиция стихотворения Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...» (1829). Здесь, несмотря на эмоциональность речи, предложения сочетаются в единство строфы так, что каждая последующая мысль непосредственно связывается с предшествующей, естественно вызывая одна другую. В самом деле, в каждой из двух строф этого стихотворения синтаксически выражен контраст лирического повествования и лирического пожелания. Первая фраза стихотворения говорит о действии, длившемся в плане прошлого и оторванном от настоящего («Я вас любил»). Но пояснительное сочетание (интонация двояточия) с предложением, содержащим в себе прошедшее время совершенного вида, меняет перспективу времени: монолог превращается в лирическое изъяснение чувства, которое, быть может, переживается и в настоящее время. Ведь прошедшее время совершенного вида («любовь еще... угасла не совсем») содержит в себе указание на результат в настоящем: «не угасла», значит, горит. Предположительность утверждения («быть может») не ослабляет, а лишь обостряет экспрессию признания, подчеркивая «робость», внутренние колебания лирического я. А эти колебания затем контрастно раскрываются посредством противи-

тельного присоединения пожеланий, то есть устремлений в будущее.

Выражение пожелания косвенно вмещает в себя намек на то, что любовь была безответна: она лишь тревожила любимую:

Но пусть она вас больше не тревожит.

Это горестное пожелание подкрепляется и поясняется уверением, которое связано с предшествующей фразой синтаксическими формами подразумеваемой причинности или изъяснительности:

Я не хочу печалить вас ничем.

Вторая строфа анафорически возвращает к началу первой, уныло повторяя слова: «Я вас любил». Но в то же время она контрастно, хотя и косвенно, побочными отголосками значений, раскрывает смысл, содержащийся в пожеланиях и уверениях первой строфы. Подбором эмоциональных наречий («безмолвно, безнадежно») и предикативных определений («томим») изображается сила и суть любви лирического героя. Первые — наречные определения — скорее объективного содержания, особенно слово «безмолвно», но они тут же от обозначений чувств, которые сопровождали любовь («то робостью, то ревностью томим»), получают субъективно-эмоциональное наполнение. Возникает синтаксический параллелизм образов: *безмолвно — робостью* (томим); *безнадежно — ревностью*. А далее лирическое волнение поднимается еще выше от нового горестного повторения слов зачина: «Я вас любил...» и от новых эмоциональных определений — наречий, экспрессивно усиленных повторным употреблением *так*:

Я вас любил так искренно, так нежно...

Всеми этими определениями, которые выстраиваются попарно в каждой строке, и этим унылым повтором слов: «Я вас любил» — «я вас любил...» — контрастно оттеняется бесцельность, ненужность той тревоги и печали, которые были ответом на любовь. Этим контрастом подготавливается присоединение — в форме сравнения — нового трогательного и горестного пожелания, которое своей скрытой экспрессивной символикой, своей простотой и прямотой до предельной черты напрягает экспрессию примиренной покорности и самоотверженной любви:

Как дай вам бог любимой быть другим.

Таким образом, в этом стихотворении лирический драматизм создается не приемами эмоционального разрыва фраз и предложений, а общим экспрессивно-смысловым рисунком построения, сложной и стройной логикой синтаксического движения.

§ 8. Совсем иные виды экспрессивных форм и значений открываются Пушкиным в другой категории синтаксических конструкций — разорванных, сдвинутых и открытых, основанных на неожиданных присоединениях. Присоединительные кон-

струкции становятся в пушкинском романтическом стиле главным средством «рассеянной» и эмоционально-напряженной композиции. Они делали композицию стихотворения волнистой. Они увеличивали лаконизм выражения. Они создавали чередование взрывов, напряжений, усилений — и спадов, успокоений, разрешений.

В. М. Жирмунский, не вполне отдавая себе отчет в сущности этого явления, отметил резкое обострение и преобразование присоединительных конструкций в стиле Пушкина байронического периода. О зачине «Бахчисарайского фонтана» Жирмунский писал: «В начале картины — объективный пластический образ, отражающий длительное состояние, и только потом — внезапный переход к действию, обозначенный, как обычно, противительным союзом «но» и изменением формы времени:

Все было тихо во дворце;  
Благоговя, все читали  
Приметы гнева и печали  
На сумрачном его лице.  
*Но повелитель горделивый*  
*Махнул рукой нетерпеливой:*  
И все, склонившись, идут вон...<sup>1</sup>

Влияние стиля Байрона лишь содействовало обострению и дальнейшему развитию тех стилистических тенденций, которые обозначились в пушкинском языке раньше.

Так, в стихотворении «Кинжал» (1821) присоединительные, сдвинутые конструкции являются в наиболее страстных, патетических стихах. Вернее, именно присоединительные предложения, начинающиеся союзами *и* и *но*, усиливают гражданский пафос, создают лирическое напряжение. Характерно, что эти союзы присоединяют обычно заключительный член строфы.

*Но Брут восстал вольнолюбивый:*  
Кинжал, ты кровь излил — и мертв объемлет он  
*Помпея мрамор горделивый...*

В твоей Германии ты вечной тенью стал,  
Грозя бедой преступной силе,  
*И на торжественной могиле*  
*Горит без подписи кинжал.*

Ср. употребление союза *но*:

О юный праведник, избраннык роковой,  
О Занд, твой век угас на плахе,  
*Но добродетели святой*  
Остался глас в казенном прахе.

Те же функции патетического нарастания связаны с присоединительными конструкциями в стихотворении «Наполеон» (1821). Широта интонационного движения, все усиливающийся эмоциональный подъем, своеобразие смысловых нюансов, соз-

<sup>1</sup> В. Жирмунский, «Байрон и Пушкин», стр. 68; ср. стр. 70, 71 и др.



даваемых формами синтаксического присоединения, — все это возникает в развитой цепи таких присоединительных групп:

Бежат Европы ополченья;  
Окровавленные снега  
Провозгласили их паденье,  
*И* тает с ними след врага.  
*И* все как буря закипело;  
Европа свой расторгла плен;  
Вослед тирану полетело,  
Как гром, проклятие племен.  
*И* длань народной Немезиды  
Подъяту видит великан:  
*И* до последней все обиды  
Отплачены тебе, тиран!

В черновом наброске стихотворения «Ты прав, мой друг!» (1822) еще рельефнее обозначаются новые принципы синтаксического построения лирической композиции. Симптоматично здесь скопление союзов *и* в трех разных значениях — соединительном, перечислительном и присоединительном. Кажущееся, внешнее однообразие приемов соединения частей находится в остром противоречии с изменчивым, сложным, колеблющимся осмыслением переходов от одной синтаксической группы к другой. Союз *и* становится обманчивым, полным внутренних контрастов, — показателем синтаксического движения.

В системе присоединительных сочетаний союзы — соединительные и противительные — могут свободно менять места и этим резко изменять значение тех фраз, которые они сцепляют<sup>1</sup>. Любопытны пушкинские поправки этого рода. В стихотворении «Недавно я в часы свободы» (1822) в одном автографе (собр. Л. Н. Майкова) союзы были размещены так:

Узнал я резкие черты  
Неподражаемого слога,  
*И* перевертывал листы,  
*Но*, признаюсь, роптал на бога.

В этой редакции слово «перевертывал», поставленное в присоединительную связь с двумя предшествующими стихами, означает: быстро читал, перевертывая, или: и продолжал читать. В обоих случаях оно ослабляет силу предшествующих строк и уничтожает остроту следующего противопоставления (с союзом *но*). Перемещение союзов *и* и *но* устанавливало резкую грань между восторженной оценкой «неподражаемого слога» — и фразами, выражающими пренебрежение к низкой «прозе», как бы возвра-

<sup>1</sup> Ср.:

Лежит в истерике она  
*И* бредит языком мечтаний,  
*И* хладный между тем зоиц  
Ей Каченовский застудил  
Теченье месячных изданий.  
(«Припадками болезни женской...», 1825.)

щая глаголу «перевертывал» свойственную ему в просторечии экспрессию фамильярной небрежности:

*Но* перевертывал листы  
*И*, признаюсь, роптал на бога.

Любопытно, что в капнистовской рукописи стихотворения «Адели» (1822) союз *и* переправлен на *но*:

*Но* в шуме света...  
(Акад. изд., II, стр. 266.)

В стихотворении «Вечер» («Веселый пир») в «Мнемозине» (II, стр. 25) было:

Где просторен круг гостей,  
*Но* кружок бутылок тесен!

Ср. в окончательной редакции:

Где просторен круг гостей,  
*А* кружок бутылок тесен.<sup>1</sup>

В «Стансах» — в последних строках — вместо союза *и*:

Во всем будь пращуру подобен:  
Как он, неутомим и тверд  
*И* памятью, как он, незлобен, —

первоначально был употреблен союз *но*:

*Но* памятью как он незлобен.

Н. Н. Страхов<sup>2</sup> в качестве яркого примера присоединительной конструкции указывал на употребление союза *но* в третьем «Подражании Корану»:

Почто ж кичится человек?  
.....  
За то ль, что дал ему плоды?  
*И* хлеб, и финик, и оливу,  
Благословив его труды  
*И* вертоград, и холм, и ниву?  
*Но* дважды ангел вострубит;  
На землю гром небесный грянет:  
*И* брат от брата побежит,  
*И* сын от матери отпрянет.

По мнению Страхова, это стихотворение поражает резкими, неожиданными и глубокими изменениями и изгибами экспрессивного течения речи. «В начале раздаются величественные звуки:

С небесной книги список дан  
Тебе, пророк, не для строптивых...

---

<sup>1</sup> Ср. употребление присоединительного *а* вместо ожидаемого *но*:

Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,  
В обманчивых сетях, раскинутых Килридой,  
*А* не исправленный стократною обидой  
Я новым идолам несу мои мольбы.  
(«Каков я прежде был...», 1828.)

<sup>2</sup> «Заметки о Пушкине и других поэтах», стр. 47—52.

Потом тон смягчается, делается кротким, тихим... И вдруг раздаётся гром негодования:

*Но дважды ангел вострубит...*

Угрозы сыплются градом и величественно замолкают... Поставить союз *но* так, как он тут поставлен, едва ли бы решился какой европейский поэт. Полный разрыв течения мыслей и вместе строгая связь душевных движений, явный беспорядок и чудесная гармония».

В последний период пушкинского творчества (с конца двадцатых годов) присоединительные предложения приобретают яркий отпечаток живой разговорной речи с ее непринужденными и резкими экспрессивными переходами от одного предмета к другому. Например:

Страстей безумных и мятежных  
Как упоителен язык!  
*Но* прекрати свои рассказы,  
Таи, таи свои мечты...  
(«Наперсник», 1828.)

Приятно думать у лежанки.  
*Но знаешь*: не велеть ли в санки  
Кобылку бурую запречь...  
(«Зимнее утро», 1829.)

Естественно, что присоединительные, сдвинутые конструкции, выражая эмоциональную прерывистость речи и ее драматическую сжатость, создают своеобразный тип «разбросанной», ломаной и в высшей степени экспрессивной композиции. Они вполне гармонируют с изощренной простотой и тонкостью выражения противоречивых и текучих чувств эмоциональной личности в романтическом стиле<sup>1</sup>.

Композиция пушкинского стихотворения, основанная на присоединительных конструкциях, поражала современников странностью и новизной смысловых связей, необычайностью логического движения. Она представлялась бурным потоком мыслей, и пушкинское стихотворение казалось структурой причудливой, сложной и как бы ритмически взрывающейся изнутри внезапным напором неожиданных и острых образов. Карамзин постоянно подчеркивал в стихах Пушкина недостаток «силы и связи» (см. «Письма к Дмитриеву», стр. 370—371). Н. М. Языков писал своему брату о пьеске Пушкина «К войне»: «Стихосложение, как всегда, довольно хорошо: зато ни начала, ни середины, ни конца — нечто чрезвычайно романтическое» («Языковский архив», в. I, стр. 31).

Исследуя синтаксис этого стихотворения «Война», можно понять, какие формы связей казались необычными современникам Пушкина. Прежде всего изумляла сложность экспрессивных форм синтаксиса, неожиданность смены и чередования

<sup>1</sup> Ср. образ, примененный Пушкиным к изображению пороков Фальстафа: «пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии».

синтаксических конструкций. Логика этого эмоционального синтаксиса, выражающего бурные переживания тонко чувствующей личности, противоречила синтаксическому рационализму литературного языка предшествующей эпохи. Затем была непривычна кажущаяся немотивированность, случайность, логическая неожиданность связи, и вместе с тем выразительность присоединяемых или перечисляемых мыслей. Отсюда происходит двойственность или же множественность значений синтаксических форм. Так, конструкция, которая своими синтаксическими приемами (например, интонацией, морфологией слов) обозначена, как перечисление, и сначала представляется вполне логическим перечнем предметов одного круга, одной категории, вдруг осложняется формами неожиданного присоединения предметов другого смыслового ряда.

Стихотворение «Война» (1821) начинается взволнованным восклицанием: «Война!..» и нетерпеливым выражением радостного удовлетворения — в форме восклицательного предложения:

Подъяты, наконец,  
Шумят знамена бранной чести!

Напряженной эмоциональности синтаксиса соответствует высокая книжно-славянская лексика, приспособленная, однако, к французской семантике («подъяты знамена бранной чести»... и далее галлицизмы: «праздник мести», «губительный свинец» и т. п.). Восклицания сменяются восторженными повествовательными фразами, с выдвинутым наперед глаголом. В них изображаются неизвестные, ожидающие лирического героя впечатления войны:

Увижу кровь, увижу праздник мести;  
Засвищет вокруг меня губительный свинец.

Это лирическое изложение прерывается эмоционально-присоединительным союзом *и*. Происходит смена синтаксических конструкций:

*И сколько сильных впечатлений  
Для жаждущей души моей...*

Сообщение об ожидающих лирического героя действиях переходит в восклицательный перечень предметов, в перечень сильных впечатлений. И в этом перечислении прямое и ровное, последовательное движение картин вдруг нарушается экспрессивным присоединением строк:

*И в роковом огне сражений  
Паденье ратных и вождей!*

Этот последний член перечисления как бы сбоку вонзается в цепь перечисляемых предметов. Он с неожиданным патетическим подъемом замыкает ее, хотя она могла бы продлиться в бесконечность<sup>1</sup>. С союзом *и* тут был связан оттенок немотивированной быстроты заключительного присоединения.

<sup>1</sup> Ср. более близкую к однородным темам, классически-традиционную первоначальную редакцию этого стиха:

*Паденье грозное Беллиновых друзей (или: детей).*

После этого восклицательная интонация сменяется эпически-повествовательной — с прямым порядком слов в предложениях:

Предметы гордых песнопений  
Разбудят мой уснувший гений.  
Все ново будет мне.

Этот подбор выражений находит себе соответствие в предшествующих образах — души, жаждущей сильных впечатлений. Но здесь повествование снова переходит в перечисление предметов, которые располагаются как бы по степени возрастающей эмоциональности — и неожиданно замыкаются присоединением наиболее острого, наиболее мучительного ощущения:

...простая сень шатра,  
Огни врагов, их чуждое взыванье,  
Вечерний барабан, гром пушки, визг ядра  
И смерти грозной ожиданье.<sup>1</sup>

Теперь, когда лирический герой мечтательно погружается в атмосферу «бранных» впечатлений, пробуждаясь для новой поэтической жизни, для гордых песнопений, — теперь кажется мотивированным введение развернутой цепи риторико-патетических вопросов с характерной для раннего пушкинского языка (до 1823—1825 годов) французско-славянской семантикой (ср. «Слепая славы страсть», «жребий боев» и т. п.). Одни вопросы изображают внутреннее перерождение души:

Родишься ль ты во мне, слепая славы страсть,  
Ты, жажда гибели, свирепый жар героев;

другие — в форме разделительного контраста — касаются внешних судеб лирического героя:

Венок ли мне двойной достанется на часть,  
Кончину ль темную судил мне жребий боев?

И эта патетика вопросительных интонаций также прерывается экспрессивным присоединением (посредством союза *и*):

И все умрет со мной...

(Ср. раньше:

Все ново будет мне.)

И снова, как уже было дважды в предшествующих стихах, начинается перечисление. Перечисляются умирающие чувства, переживания — одно напряженнее, мучительнее другого:

---

<sup>1</sup> И этот стих подвергался переработке, целью которой было напряжение трагизма:

Призывный барабан, гром пушки, треск ядра  
И страшней битвы ожиданье...  
(В Майковском собрании.)

А в рукописи Ленинской библиотеки № 2367:

И смерти близкой ожиданье.

...надежды юных дней,  
Священный сердца жар, к высокому стремленью,  
Воспоминание и брата и друзей,  
И мыслей творческих напрасное волненье.

Логика и порядок этого перечисления определяются экспрессивным весом образов. Эта субъективная оценка ищется в последовательности называния чувств и настроений. Поэтому перечисление понимается как открытый в бесконечность ряд последовательных присоединений, который может быть оборван говорящим и замкнут мгновенно и неожиданно. Когда вслед за объединительными союзами *и — и* в стихе:

Воспоминание и брата и друзей<sup>1</sup>

появляется экспрессивно окрашенное присоединительное *и*:

И мыслей творческих напрасное волненье, —

то перечисление достигает высшего подъема. В соответствии с построением двух предшествующих рядов перечислений читатель готов увидеть в стихе «И мыслей творческих напрасное волненье» конец перечисления. Но это ожидание разрушается внезапным, исполненным трагического пафоса, повторным вопросительным присоединением:

И ты, и ты, любовь?..

В этом вопросительном обращении звучит трагический стон. В нем обозначается надлом и синтаксического и образного строя стихотворения. За этим вопросительным восклицанием следует напряженный по своей экспрессии, полный отчаяния вопрос, которым приоткрывается завеса над внутренними мотивами жажды новых впечатлений. Конструкция вопроса (вводящая его вопросительная частица: *ужель не* и отрицательное перечисление подлежащих) предполагает отрицательный ответ:

Ужель ни бранный шум,  
Ни ратные труды, ни ропот гордой славы,  
Ничто не заглушит моих привычных дум?

Смысл и экспрессия всех предшествующих стихов резко меняется: восторг перед войной, жажда сильных впечатлений и картины ратных трудов становятся косвенным выражением отчаяния, несчастной любви. И горечь при мысли о возможной смерти превращается в горечь уже раненой смертельно души.

Это понимание укрепляется последующей вереницей жалоб-признаний, изображающих состояние безнадежного томления:

Я таю, жертва злой отравы:  
Покой бежит меня; нет власти над собой,  
И тягостная лень душою овладела...

---

<sup>1</sup> Когда в «Полярной звезде» на 1823 год этот стих был искажен так: «Воспоминания и братьев и друзей», Пушкин был возмущен этой и другими ошибками и писал брату от тридцатого января 1823 года:

«Воспоминание и брата и друзей — стих трогательный, а в Звезде просто плоский» («Переписка», I, стр. 65).

После этой паузы, как выражение полного отчаяния, как стон измученного любовью человека, звучат нетерпеливые вопросы:

Что ж медлит ужас боевой?  
Что ж битва первая еще не закипела?..<sup>1</sup>

Уже из анализа этого стихотворения видно, что свобода присоединительного движения на самом деле подчинена строгой логике. Так, Плетнев писал поэту по поводу «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824): «Меня убивает твоя логика. Ни один немецкий профессор не удержит в пудовой диссертации столько порядка, не поместит столько мыслей и не докажет так ясно своего предложения. Между тем какая свобода в ходе! Увидим, раскусят ли это наши классики» («Переписка», I, стр. 148, 166—167).

Присоединительные, сдвинутые конструкции неразрывно связаны с изменчивой, текучей и противоречивой экспрессией лирического монолога. Так, уже в строе первого байронического стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» (1820) бросается в глаза множественность субъектов, к которым обращена речь. Синтаксическая роль этих субъектов неравноценна. Императивное обращение:

Шумы, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

составляет лирический рефрен своим звуковым символизмом и образами, создающими впечатление непрерывности морского волнения как фона, как эффектного пейзажа, среди которого звучит лирический монолог. Поэтому первая часть стихотворения, которая охватывается этим рефреном, воспринимается как лирическое раздумье, как уединенный повествовательный монолог, изображающий переживания лирического я в момент речи. Присоединительные конструкции образуют в этом монологе эмоционально-смысловые «толчки» и разрывы. Таково присоединение после эмоциональной паузы посредством союза *и*:

С волнением и тоской туда стремлюся я,  
Воспомянем упоенный...  
*И чувствую: в очах родились слезы вновь...*

Таково присоединительное перечисление — с внутренним контрастом объединяемых фраз и предложений:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,  
*И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,*  
*Желаний и надежд томительный обман...*

Напротив, обращение к кораблю:

---

<sup>1</sup> Ср. синтаксический строй стихотворения: «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822), в котором на середине происходит драматический слом: «Но, может быть, мечты пустыне...» — и только последние стихи открывают «подводное течение» смыслов лирического монолога, его основную тему:

Тоску любви забуду я.

Лети, корабль, носи меня к пределам дальным  
По грозной прихоти обманчивых морей, —

сопровожаемое присоединительно-противительным ограничением («Но только не к брегам печальным туманной родины моей»)<sup>1</sup>, развивается в повествовательно-драматический период, в котором (посредством развернутой системы относительного соподчинения) разнообразными, изменчивыми красками изображаются переживания прошлого.

В этой цепи относительного соподчинения наблюдаются контрастные смены экспрессии, осуществляются эмоциональные разрывы. В то время как первые два предложения обвеяны лирической экспрессией надежд и счастливых воспоминаний:

Страны, где пламенем страстей  
Впервые чувства разгорались,  
Где музы нежные мне тайно улыбались, —

в двух других звучат иные, скорбные тона элегического томления:

Где рано в буюях отцвела  
Моя потерянная младость,  
Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.

В соответствии с этим синтаксическая протяженность предложений здесь увеличивается (четыре стиха), и применяется инверсия в смежных словосочетаниях одного сложного предложения, создающая иллюзию присоединительной связи между ними:

*...легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.*

После этого, связав типичным для пушкинского стиля приемом эмоционально-характеристического приложения предыдущее изложение с темой бегства («искатель новых впечатлений»), лирический герой с волнением и тоской перебрасывает речь от одних лиц и предметов своего прошлого к другим. Он обращается последовательно ко всем им с темой бегства и изгнания. Интонация обращения становится все напряженнее, драматичнее. Ее эмоциональная высота зависит от присоединения образных характеристик. Интонационно-мелодическая волна становится выше и шире в соответствии с распространением приложений.

<sup>1</sup> Кн. Вяземский писал Тургеневу (от 27 ноября 1820 года): «Не только читал Пушкина, но с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту байронщину:

Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей.

Мне жаль, что в этой элегии дело о любви одной. Зачем не упомянуть о других неудачах сердца? Тут было где поразгуляться. У меня есть начало, которое как-то средно этой песне:

Желанья, бурные желанья,  
К чему вновь слышу ваш призыв? и т. д.»

(Остаф арх., II, стр. 107; ср. II, стр. 133.)



Она усиливается также анафорическим повторением слов: «я вас бежал».

Таково соотношение обращений:

*Я вас бежал, отчески края;*

и:

*Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья.*

Но далее происходит новый резкий экспрессивный подъем интонации. Сама форма обращения выдвигается вперед. Лирическое я в сильном волнении как бы непосредственно созерцает лица, к которым теперь направлена его речь. Эмоционально-присоединительное и подчеркивает этот скачок экспрессии:

*И вы, наперсницы порочных заблуждений,  
Которым без любви я жертвовал собой,  
Покоем, славою, свободой и душой.*

Перечисление жертв усиливает и разнообразит экспрессивное течение речи. Вместе с тем ширится и приобретает все большую выразительность волна анафорических подхватов и повторов. Сначала — это слова: «и вы», но затем они вырастают во фразу: «И вы забыты мной». Эта фраза интонационно вытягивается и экспрессивно заостряется присоединением приложений:

*...изменницы младые,  
Подруги тайные моей весны златые...*

(Ср.: «Минутной младости минутные друзья».)

Но эта цепь разрывается в середине стиха лирическим повторением слов: «И вы забыты мной...»<sup>1</sup> И здесь наступает глубокая эмоциональная пауза. Она прерывается неожиданным противительным присоединением, которое раскрывает основную эмоциональную тему стихотворения:

*Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви ничто не излечило.*

В свете этого признания совсем по-иному, по-новому понимаются прежние образы, обвевающие «волнением и тоской» воспоминание о неизлечимой любви:

*Вспоминаем упоенный...  
Мечта знакомая вокруг меня летает;  
Я вспомнил прежних лет безумную любовь...  
Желаний и надежд томительный обман, —*

и боязнь «туманной родины», страны, —

*Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.*

---

<sup>1</sup> Ср. подобную же синтаксическую конфигурацию в «Кавказском пленнике»:

*И вы, последние мечтания,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб.*

Само волнение моря, о котором напоминает заключительный призыв скитальца:

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

теперь выступает уже не только как драматическая обстановка лирического монолога, но и как поэтический символ мятущейся души (ср. стихотворение «К морю»).

Синтаксис некоторых лирических стихотворений Пушкина представляет сложную систему симметрических конструкций, движущихся по ступеням растущего экспрессивного напряжения и теряющих параллелизм построения вследствие неожиданного эмоционального присоединения побочных звеньев. Иллюстрацией может служить стихотворение «Гречанке» (1822). Оно с разбегу начинается патетическим заявлением:

Ты рождена воспламенять  
Воображение поэтов ..

Развивается серия семантически сближенных глаголов, косвенно характеризующих пленительный поэтический образ гречанки:

Его тревожить и пленять  
Любезной живостью приветов.

С последним словом снова смыкается ряд обозначений, рисующих «портрет» гречанки. Их перечисление становится все более свободным, и внутренняя последовательность образов — все более субъективной, все более напоминающей ассоциативные присоединения:

Восточной странностью речей,  
Блистаньем зеркальных очей  
И этой ножкою нескромной.

В последнем стихе местоимение *этой* создает впечатление внезапного указательного жеста. Тем самым присоединительный, ассоциативный характер связи становится особенно наглядным, особенно осязаемым.

К этому сложному предложению примыкает новое предложение, начинающееся теми же словами: «Ты рождена...» и развивающееся по принципу синтаксического параллелизма:

Ты рождена для неги томной,  
Для упоения страстей.

Возникает экспрессивный подъем, своеобразная «лестница» анафорических конструкций<sup>1</sup>. Но эта синтаксическая симметрия

<sup>1</sup> Ср у В. И. Туманского вариации стилистических форм пушкинского стихотворения «Гречанке».

Ты рождена быть образцом  
Очами, сердцем и рукою,  
Одних давить своим умом,  
Других пленять своей красою...  
Ты рождена быть для меня  
Усладой, жизнью и светом...  
(«Софье», 1823.)

Ср. также в «Песне татарских дев», в стихотворении «Гречанке».

нарушается обращением и вопросом. В них косвенно, острым указанием литературной копии, намечаются новые черты образа гречанки и раскрывается намек, заключенный в начальных строках стихотворения («Ты рождена воспламенить *воображение поэтов*»):

Скажи: когда *певец* *Леилы*  
В мечтах небесных рисовал  
Свой неизменный идеал,  
Уж не тебя ль изображал  
Поэт мучительный и милый?

Так образ лирической героини сплетается с образом *Леилы* как «неизменным идеалом» поэта «мучительного и милого». Теперь те краски, те смысловые оттенки, которые кроются в образах Байрона и *Леилы*, переносятся на образ гречанки, окружая его поэтическим ореолом. Далее следует новая серия анафорических конструкций, в которых развивается тема, намеченная во втором предложении первой строфы («Ты рождена для неги томной, для упоения страстей»).

Снова образуется параллелизм двух синтаксических рядов («Быть может... быть может...»), и в пределах каждого из них лирическое движение эмоционально разрешается присоединительным (с помощью союза *и*) аккордом. Но во втором синтаксическом ряду присоединительное предложение, оборвавшись, остается недоконченным. Раскрывавшийся в строгой и закономерной синтаксической последовательности строй лирической композиции вдруг — на сюжетной вершине — ломается. Неожиданно возникает новый, как бы стремительно вырвавшийся из засады рой экспрессивных выражений и признаний:

*Быть может*, в дальней стороне,  
Под небом Греции священной,  
Тебя страдалец вдохновенный  
Узнал иль видел как во сне,  
*И скрылся образ* *незабвенный*  
В его сердечной глубине.

Быть может, лирою волшебной  
Тебя волшебник искушал;  
Невольный трепет возникал  
В твоей груди самолюбивой:  
*И ты, склонясь к его плечу...*  
— Нет, нет, мой друг...

Этот внезапный слом речи выражает страсть и ревность. Теперь меняется понимание внутреннего источника предшествующих признаний и предположений. Слышатся отзвуки страстной любви и ревности. Исполненное драматического подъема и выражающее напряженную внутреннюю борьбу отрицание ревнивой мечты:

Нет, нет, мой друг, мечты ревнивой  
Питать я пламя не хочу, —

символически переключается с начальными стихами:

Ты рождена воспламенить  
Воображение поэтов,  
Его тревожить и пленять...

Воспламененное воображение самого лирического я прорывается наружу. Но это чувство не называется прямо. Оно выра-

жается характерным для романтического стиля приемом косвенной обобщенной символизации: звучат сдержанные меланхолические признания, указывающие на счастье и связанное с ним томление тайной грусти. Снова применяется тот же принцип анафорического параллелизма и синтаксических контрастов:

*Мне долго счастье чуждо было,  
Мне ново наслаждаться им.*

И сюда с контрастной неожиданностью примыкает пояснительное присоединение, которое, в свою очередь, увенчивается заостренным афоризмом:

*И, тайной грустию томим,  
Боюсь: неверно все, что мило.*

С синтаксическим строем стихотворения «Гречанке» интересно сопоставить композицию стихотворения «Аквилон» (1824). Первая строфа «Аквилона» состоит из двух вопросительно-анафорических предложений (начинающихся наречием *зачем*). Параллелизм синтаксических форм здесь лишь слегка варьируется обращением в первом предложении (к грозному аквилону):

*Зачем ты, грозный аквилон,  
Тростник болотный долу клонишь?  
Зачем на дальний небосклон  
Ты облачко столь гневно гонишь?*

Вторая (повествовательная) строфа также построена по синтаксической схеме анафорического параллелизма — с вариациями — в пределах каждого предложения:

*Недавно черных туч грядой  
Свод неба глухо облекался,  
Недавно дуб над высотой  
В красе надменной величался...*

В сущности, между этими двумя строфами, отнесенными к разным планам времени, нет прямой антитезы. Заметен лишь обратный порядок размещения образов: в первой строфе дупование аквилона, направленное на «тростник болотный», предшествует изображению гневного движения аквилона по небосклону (за «облачком»); во второй, напротив, образ грозового неба предваряет изображение дуба, «величавшегося» «в красе надменной». Анафорическая серия картин обрывается эмоциональной паузой. Вслед за нею вдруг является присоединительно-противительная конструкция (с союзом *но*). Образуется драматический слом. Возникает стремительно движущийся ряд коротких глагольных фраз — в форме анафорического перечисления действий:

*Но ты поднялся, ты взыграл,  
Ты прощумел грозой и славой.*

В этой анафорической повторяемости «ты» и лаконической быстроте движения выражается подъем лирической экспрессии, из-

бразжающей бурный порыв аквилона. Как всегда у Пушкина, разбег экспрессии, ее напряжение связаны с формами присоединительных сочетаний, для выражения непосредственно возникающих следствий:

*И бурны тучи разогнал,  
И дуб низвергнул величавый.*

Эти стихи перекликаются не только с образами второй строфы (особенно эффектно сближение слов «величался» — «величавый»). От них протягиваются нити образных соответствий и к первой строфе: стих «и бурны тучи разогнал» перекликается со стихом «Ты облачко столь гневно гонишь»; стих «И дуб низвергнул величавый» соответствует стиху «Тростник болотный долу клоишь». Так определяется общий метафорический стержень стихотворения. Облачко и тростник являются символическими антитезами «черных туч» и «величавого дуба» (см. главу IV).

Поэтому понятно, что расходящиеся круги контрастных отражений от четвертой строфы сразу идут к первой, второй и третьей строфам. Первое двустишие:

*Пускай же солнца ясный лик  
Отныне радостью блистает, —*

контрастирует с метафорами всей третьей строфы — и с образами первого двустишия второй («Недавно черных туч грядой свод неба глухо облакался»); предпоследний стих «И облачком зефир играет» обращен к образу «грозного аквилона», который

*на дальний небосклон  
... Облачко столь гневно гонит*

и который недавно

*...бурны тучи разогнал.*

Наконец, последний стих:

*И тихо выблется тростник, —*

понимается как символически-контрастная параллель к началу стихотворения:

*Зачем ты, грозный аквилон,  
Тростник болотный долу клоишь?*

и к последнему двустишию второй строфы:

*Недавно дуб над высотой  
В красе надменной величался, —*

и к последней строке третьей:

*...И дуб низвергнул величавый.*

Таким образом, композиция стихотворения представляет как бы систему размещенных в разных плоскостях зеркальных поверхностей, в которых, симметрически выстраиваясь, мелькают по разным направлениям отражения одних и тех же образов. Синтаксис же подчеркивает, усиливает экспрессивные формы это-

го причудливого сплетения образов. Так и в последней строфе присоединительные конструкции (с союзом *и*) образуют лирически-взволнованное светлое пожелание:

Пускай же солнца ясный лик  
Отныне радостью блистает,

*И облачком зефир играет,  
И тихо выблется тростник.*

Изучение лирического синтаксиса Пушкина, таким образом, показывает, какие сложные и разнообразные возможности экспрессивных вариаций открыты были Пушкиным в сфере присоединительных конструкций.

Логика связи и соотношения слов, фраз и предложений в присоединительных или сдвинутых конструкциях уясняется из сложной игры экспрессивных форм. Расположенные по соседству синтаксические части представляются неожиданно сдвинутыми, сначала даже кажутся внутренне несвязанными. Значение синтаксических показателей (союзов, частиц, пауз и интонаций) лишь подчеркивает этот разрыв, это несоответствие между присоединяемыми друг к другу словами, фразами, предложениями. Например, в стихотворении «В крови горит огонь желанья» (1825) экспрессивная антитеза первого и второго четверостишия выражена резкими колебаниями синтаксиса. В самом деле, первая строка второго четверостишия («Склонись ко мне главою нежной») непосредственно связывается с предшествующим предложением: «Лобзай меня». Возникает иллюзия, что продолжают страстные излияния лирического *я* и его любовные призывы.

Но этот ряд смыслов опрокидывается присоединительной конструкцией:

*И да почю безмятежный...*

Союз *и* здесь не может быть понят как соединительный союз. В самом деле, если стих: «Склонись ко мне главою нежной» — является продолжением просьбы — «лобзать», то слова: «да почю безмятежный» стоят в непримиримом противоречии с этими призывами: в них звучит желание безмятежного покоя — до утра —

Пока дохнет веселый день  
И двинется ночная тень.

Таким образом, начавшее складываться понимание должно резко измениться, направиться в другую сторону. Создавалось впечатление, что страстные излияния и просьбы о лобзаниях были одновременны самим ласкам. Теперь же лирико-драматическая ситуация ко второму четверостишию стала иной. Мятеж и «огонь желанья» погасли, они удовлетворены, и на смену им явилось желанье покоя. Тогда стих: «Склонись ко мне главою нежной» получает иное истолкование, становится приглашением к покою, и союз *и* как бы восстанавливает свое соединительное значение.

Но эта двойственность смыслов, это столкновение двух рядов значений, преодолеваемые лишь в синтезе целого, так и остаются заложенными в синтаксической ткани стихотворения. Эта внезапность перехода, этот кажущийся разрыв, вследствие которого смысловая грань между частями стихотворения колеблется, передвигается от конца к началу стиха:

Склонись ко мне главою нежной<sup>1</sup>

характерны вообще для сдвинутых конструкций.

Ср. синтаксическое построение последних четырех строк в стихотворении «Мирская власть»:

Иль опасается, чтоб чернь не оскорбила  
Того, чья казнь весь род Адамов искупила,  
И чтоб не потеснить гуляющих господ,  
Пускать не велено сюда простой народ.

С присоединительными конструкциями связана быстрая смена экспрессии, стремительность лирического движения. Так, стихотворение «Наперсник» (1828) представляет взволнованный лирический монолог, в котором из эмоциональных намеков косвенно воссоздается образ героини, уясняется драматическая ситуация и открывается трагическое раздвоение в положении самого наперсника. В синтаксическом строе этого стихотворения особенно остр и характерен для пушкинского стиля внезапный присоединительно-противительный слом экспрессии с помощью союза *но*:

Страстей безумных и мятежных  
Как упителен язык!  
Но прекрати свои рассказы,  
Таи, таи свои мечты.

В стихотворении «Утопленник» (1828) присоединительные конструкции образуют строфическое замыкание, например:

Страшно мысли в нем мешались,  
Трясса ночь он напролет,  
И до утра все стучались  
Под окном и у ворот.

Уж с утра погода злится,  
Ночью буря настаёт,  
И утопленник стучится  
Под окном и у ворот.

Ср.:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.  
(«Воспоминание», 1828.)

---

<sup>1</sup> То есть, по синтаксической видимости, разрыв пролегал после стиха: «Склонись ко мне главою нежной». Но из семантической композиции уясняется, что он предшествует ему.

Там жены по базару ходят,  
На перекрестки шлют старух,  
А те мужчин в харемы вводят,  
И спит подкупленный свнух.

(«Стамбул гяуры ныне славят...», 1830.)

Присоединительные конструкции, содействуя совмещению, со-  
включению противоречивых смыслов в стиле Пушкина, нередко  
усиливаются принципом образного контраста или несоответ-  
ствия (ср. «Наполеон», «Андрей Шенье» и др.).

Со второй половины двадцатых годов формы внутрифразового  
несоответствия становятся тоньше, неожиданнее, острее и семан-  
тически сложнее. Эти новые формы лирической композиции очень  
выразительны в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная  
мгла» (1829).

Здесь, с одной стороны, выделяются предложения, в которых  
сочетаются противоречивые образы или разнородные по эмоцио-  
нальному тону слова:

...Печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою...

...Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит...

С другой стороны, тот же принцип «совключения» экспрессивно  
неоднородных, непосредственно не вяжущихся фраз и предложе-  
ний ярко выступает и в синтаксических формах. По этому прин-  
ципу строятся предложения с присоединительным союзом и  
в начале или середине стиха:

Мне грустно и легко...  
...Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит...

Тот же принцип оцутим и в придаточном предложении при-  
чины с новым для стихов разговорным союзом *оттого*, что:

И сердце вновь горит и любит оттого,  
Что не любить оно не может.<sup>1</sup>

Присоединительные конструкции не связаны исключительно  
ни с союзом *и*, ни вообще с сочинительными союзами. Основан-  
ные на новой логике синтаксических связей, они меняют строй  
и функции не только сочинительных союзов, но и форм подчи-  
нения. Мало того: союзы вовсе необязательны для «сдвинутых»  
конструкций; существенна общая смысловая атмосфера нежи-  
данного соседства, немотивированного или «эллиптического» при-  
мыкания. Поэтому те же принципы сдвинутых связей могут  
наблюдаться и в формах бессоюзной «рядоположности», в фор-  
мах бессоюзного сочетания. Пушкин с необыкновенной настойчи-

---

<sup>1</sup> Ср. замечание акад. А. С. Орлова в статье «Пушкин — создатель рус-  
ского литературного языка», «Временник Пушкинской комиссии», № 3, 1937,  
стр. 38.



востью и силой с конца десятых до начала тридцатых годов развивал и усложнял конструктивные возможности присоединительных или сдвинутых сочетаний. Созданная им оригинальная система настолько далека от карамзинской, насыщена таким острым лиризмом, таким многообразием тонких экспрессивных вариаций, что лишь углубленное генетическое исследование может уловить и показать отправные точки этих синтаксических форм в области синтаксиса Карамзина и карамзинистов, Жуковского и Батюшкова. Необходимо указать основные вехи синтаксической реформы Пушкина в разных направлениях.

Уже композиционный строй стихотворения «Умолкну скоро я» (1821) необычен для «старой манеры» юного Пушкина. В синтаксисе этого стихотворения симптоматичен сложный драматический рисунок экспрессивных контрастов, выражаемых формами условного присоединения. Стихотворение начинается драматически-тревожным, взволнованным заявлением. Обратный, инверсивный порядок слов («Умолкну скоро я») делает каждое слово эмоционально насыщенным, веским и торжественно-печальным. Экспрессивное напряжение обострено эвфемистическим стилем речи, так как «умолкнуть» является лирическим иносказанием глагола «умереть». Однако вскоре это драматическое напряжение лирически разряжается. Впрочем, не сразу и не надолго. Противительный союз *но*, с союзом *если*, вовлекается в эмоционально напрягающуюся цепь условий («но если...» «но если...» «но если», «но если»)<sup>1</sup>. Эта сложносоподчиненная цепь условных предложений включает в себе перечень условий, или, вернее, причин, на основании которых лирическое я испрашивает позволения «одушевить прощальный лиры звук» —

Заветным именем любовницы прекрасной, —

и в то же время она является формой поэтического изложения, раскрывающего драматическую ситуацию лирического монолога. Так, образу ««день печали» во втором члене условного периода соответствует «долгое любви мученье». В третьем условном предложении открывается лирический собеседник, к которому обращен монолог, и постепенно выясняется отношение героини к «страстному языку сердца» поэта. Для этой лестницы условных предложений характерны несоответствие, разрыв между фразеологическим и синтаксическим строем. Синтаксическим выражением растущего напряжения является все большее и большее осложнение структуры условных предложений. Так, первое предложение семантически неопределенно, общо, но синтаксически просто:

...Но если в день печали  
Задумчивой игрой мне струны отвечали;

<sup>1</sup> Ср. тот же принцип соподчинительного движения предложений с союзом «но если...» «но если...» «но если...» в стихотворении «Коварность» (1824); ср. заключительное «но если...» в стихотворении «Ненастный день потух» (1823).

Присоединенное сюда второе условное предложение уже сложнее: оно создает более широкий размах интонационного движения и содержит включенную внутрь его деепричастную синтагму:

Но если юноши, внимая молча мне,  
Дивились долгому любви моей мученью...

Третий член условного периода не только повторяет конструкцию предшествующего предложения:

Но если ты сама, предавшись умиленью,  
Печальные стихи твердила в тишине —

но и осложняет ее присоединением новой глагольной синтагмы:

И сердца моего язык любила страстный...

Здесь нарушается темп движения расширявшихся и становившихся все эмоциональнее синтаксических волн. Следующее предложение уже не подхватывает и не развивает ни интонации предшествующего предложения, ни ее условно-элегической фразеологии: оно просто называет состояние лирического героя:

Но если я любим...

Лексическая ясность сочетается тут с синтаксической прозрачностью. Симптоматично, что лишь это предложение основано на формах настоящего времени. Все остальные предложения говорят только о прошедшем и будущем. Этот синтаксический перелом соответствует включению в лирическую композицию ее высшей, основной и наиболее эмоциональной темы — темы ответной любви. Вместе с тем бросается в глаза отсутствие семантического соответствия между первыми тремя членами условного соподчинения. Хотя они изображают прошлое лирического героя и должны (соответственно значениям форм прошедшего времени несовершенного вида) размещаться в одной плоскости, — между ними нет смыслового параллелизма и в них нет единой и прямой внутренней линии эмоционального подъема и напряжения. Эти три предложения образуют непрямой ряд присоединительных звеньев условного соподчинения. В нем, на основе сопоставления разных образов, постепенно вырисовывается причудливая и сложная линия лирического восхождения к теме разделенной, ответной любви. Эта внутренняя связь частей воссоздается из контекста целого, а не из непосредственного соседства фраз. Таким образом, связь здесь — прерывистая, «эллиптическая», присоединительная, а не логически последовательная. Понятно, что и отношение каждого из этих условных придаточных предложений к главному не прямое, не непосредственное, а обусловленное смыслом всей цепи придаточных предложений. Например, сама по себе условная связь между предложением: «...Но если в день печали задумчивой игрой мне струны отвечали», или даже между следующим членом условного периода («но если юноши...») и следствием («позволь, о милый друг...») сразу неясна. Она раскрывается лишь в двух

дальнейших придаточных присоединениях, образующих семантическую пару («ты» и «я»). Таким образом, значение союза «но если» не вполне однородно в этих четырех придаточных предложениях. Можно даже утверждать, что в первых двух предложениях оно загадочно и неопределенно. Особенную роль в этой системе смысловых отношений играют последние условные предложения: «но если ты сама... предавшись умиленью...» и «но если я любим». Именно они и определяют связь всей цепи придаточных предложений с главным как условную с оттенком причинности. В сущности, только последнее предложение: «Но если я любим» выводит на поверхность то подводное лирическое течение, которое бурлило и ширилось в предшествующих строках. Настоящее время — *я любим* — получает острое композиционное значение на фоне будущего времени зачина — *умолкну* и последующих форм прошедшего времени. Движение лирической темы определяется смещением плана будущего времени, его продвижением вдаль и зависящим от этого перемещением времени действия (вернее, времени исполнения) императивов:

*Умолкну скоро я...*

*...позволь, о милый друг,*

*Позволь одушевить прощальный лиры звук...*

*Когда меня навек обьет смертный зон,*

*Над урною моей промолви с умильем.*

В зависимости от этого смещения плоскости будущего времени происходит передвижение и плана прошедшего времени. В прошлое уходит то, что раньше мыслилось в аспекте настоящего времени (ср.: «*я любим*» и «*он мною был любим*»). Отсюда устанавливается семантический параллелизм стихов, относящихся к разным планам времени и воспроизводящих речь разных лиц:

*Но если я любим: позволь, о милый друг,  
Позволь одушевить прощальный лиры звук  
Заветным именем любовницы прекрасной...*

*Он мною был любим; он мне был одслужил  
И песен и любви последним вдохновеньем.*

Характерно, что «песни и любовь» выступают здесь как раздельные символы, хотя и скрепленные единством «вдохновенья» — и формами объединительного перечисления (союз *и — и*).

Разные виды сдвинутых, присоединительных конструкций, сталкиваясь, разнообразя, и прерывая друг друга, в период романтического «кручения» стиха являются в стиле Пушкина основными структурными формами лирической композиции. С присоединительными конструкциями был органически связан целый ряд новых приемов лирического выражения, пришедших на смену «старой манере» русских поэтов конца XVIII — начала XIX века (ср. распространение присоединительных конструкций, под влиянием Батюшкова и особенно Пушкина, в языке Ден. Давыдова, Языкова, Баратынского, Подолинского, Туманского, Лермонтова).

Понятно, что роль присоединительных конструкций несколько изменяется в пушкинском стиле с конца двадцатых годов, когда Пушкин свободно вводит в строй повествования и лирического изложения формы устно-бытового просторечия. Тогда нередко торжествует принцип прямого и быстрого логического выражения синтаксических отношений. Так, в «Медном всаднике» присоединительный союз и заменен контрастно-противительным но в таких стихах:

Шепнул он злобно, задрожав:  
«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав  
Бежать пустился.

В присоединительных конструкциях были заложены богатые возможности не только яркого эмоционального выражения чувств, но и пластического отражения и изображения жизни. Вот почему Пушкин не отказался от принципа присоединительных сочетаний и в более поздней своей работе над системой национально-реалистических стилей. Ведь пушкинский романтизм был лишь переходной ступенью от классицизма к реализму.

Одни и те же синтаксические формы могут иметь очень разнообразные значения в разных стилях и жанрах речи. Интересно проследить стилистические различия в пределах одной какой-нибудь категории присоединительных форм, например, форм присоединительного перечисления. В ассоциативном, сдвинутом перечислении ряд перечисляемых предметов не замкнут, открыт. Он может быть продолжен до бесконечности. Связь между членами перечисления кажется неожиданной, их последовательность и соседство — немотивированными. В один ряд выстраиваются предметы или образы, внутренняя связь которых усматривается лишь из композиции целого. Их видимая разнородность, неожиданность и кажущаяся логическая немотивированность их объединения создают впечатление скачкообразного движения речи. Иногда возникает иллюзия, что в единство перечисляемого ряда сдвинуты лишь осколки или отрезки разных предметных серий. Эта «свернутость», воображаемая эллиптичность перечислительной цепи создает экспрессивное волнение речи. Воображение должно дополнить подразумеваемые звенья в цепи перечисления.

Прием открытого, незамкнутого перечисления до Пушкина встречается у Державина, Карамзина, Батюшкова, Жуковского. Но границы перечисляемого ряда здесь очень узки. Они, правда, несколько колеблются при внезапном присоединении новых предметов, однако, эти предметы всегда притягиваются из семантически близкого круга. Они никогда не бывают вполне неожиданными. В такой форме прием перечисления можно наблюдать в стиле ранних произведений Пушкина. В этот период у Пушкина явно преобладают формы бессоюзного перечисления, создающие иллюзию исчерпанности предметного ряда (например, в стихотворении «Воспоминание», 1815).

В стиле Пушкина конца десятых годов замечается постепенное расширение перечислительной цепи, которая еще не размыкается приемами присоединения, но эмоционально нарастает, усиливается, особенно прицепкой последних звеньев (с союзом *и*). Например, в «Послании Юрьеву» (1818):

Она дала красы молодой  
Тебе в удел очарованье,  
И черный ус, и взгляд живой,  
Любви улыбку, и молчанье.

Вместе с тем, все заметнее и разнообразнее становятся в стиле Пушкина приемы экспрессивного варьирования напряжений и ослаблений — в перечислительном ряду. Так, в наброске: «Щастлив, кто близ тебя...» (1819) последнее звено перечисления по своей экспрессии резко выделяется из синтаксической группы, и при нем союз *и* получает эмоционально заостренное присоединительное значение:

Щастлив, кто близ тебя, любовник упоенный,  
Без томной робости твой ловит светлый взор,  
Движенья милые, игривый разговор  
И след улыбки незабвенной...

Ср.:

Сокроюсь с тайною свободой,  
С цевницей, негой и природой  
Под сенью дедовских лесов.  
(«Орлову», 1819.)

При общей тенденции к присоединительной связи формы перечисления в стиле Пушкина обнаруживают многообразие смысловых вариаций — от неожиданного сближения разнородных предметов до очень тонких эмоционально-описательных объединений. В этом отношении любопытно стихотворение «Все в жертву памяти твоей» (1825). П. Е. Щеголев, рассуждая об этом стихотворении, писал: «Стихотворение прекрасно... по глубокому чувству, его проникающему: поэт приносит в жертву памяти о любимой женщине все самое ценное для его души, и слезы воспаленной любовью девушки, всякой девушки, и мученья ревности, всякие мучения, и блеск славы и т. д.»<sup>1</sup> Но едва ли критерий субъективной ценности помогает понять смысловой строй этого стихотворения, приемы сцепления всего того, что приносится в жертву чьей-то памяти. Правда, начальные слова: «Все в жертву памяти твоей» — уже говорят о глубоком, страстном чувстве. Исчерпанность, всецелость, обозначаемая словом *все*, усиливается присоединением союза *и*, который, стоя перед всеми членами перечисления, даже перед первым, — выражает полноту перечисления:

И голос лиры вдохновенной.

<sup>1</sup> Пушкин, «Очерки», 1912, стр. 198.

Так патетически начинается вереница перечислений. Но следующий союз *и* уже осложнен в своем значении оттенком внешне немотивированного присоединения:

И слезы девы воспаленной.

Однако в результате ассоциативного сближения внешне далеких образов (*и голос лиры, и слезы девы*) между ними открывается глубокая внутренняя связь. Они символизируют всепоглощающую страсть лирического героя. Новые перечислительные союзы *и* притягивают контрастирующую группу образов:

И трепет ревности моей.

Недоговоренность, умолчание сказывается в отсутствии указаний на объект ревности.

И славы блеск, и мрак изгнания.

Эти контрастные образы направляют перечислительное движение в сторону личной судьбы лирического я. Внутренние формы присоединительной связи — при отсутствии непосредственной близости между сопоставленными, примыкающими друг к другу образами — понимаются путем интуиции далеко скрытых, запятанных, побочных смыслов:

И светлых мыслей красота,  
И мщенье...

На этом фоне особенно напряженно и страстно звучат последние слова, грамматически связанные со словом «мщенье», как «приложение», и символически раскрывающие основной эмоциональный тон настроений лирического я и основное эмоциональное содержание всего стихотворения:

И мщенье, бурная мечта  
Ожесточенного страдания.

Присоединительное перечисление может быть использовано как прием характеристического описания личности. Так, в «Бахчисарайском фонтане» изображается бесстрашие евнуха приемом присоединительного перечисления разных предметов, чувств и действий:

Как истукан, он переносит  
Насмешки, ненависть, укор,  
Обиды шалости нескромной,  
Презренье, просьбы, робкий взор,  
И тихий вздох, и ропот томный.

Ср. комическую характеристику «толстого Аристиппа» в послании «А. Л. Давыдову» (1824):

Нельзя, мой толстый Аристипп:  
Хоть я люблю твои беседы,  
Твой милый нрав, твой милый хрип,  
Твой вкус и жирные обеды...

Характеристика может состоять из одного присоединительного перечисления действий и состояний. Так, в стихотворении «Мне жаль великия жены» (1824) характеризуется императрица Екатерина:

Старушка милая жила  
Приятно и немного блудно,  
Вольтеру первый друг была,  
Наказ писала, флоты жгла  
И умерла, садясь на судно.

Уже в этом последнем примере ярко сказываются индивидуальные, чисто пушкинские особенности присоединительного перечисления: лаконическая быстрота и сжатость синтагм, их семантическая разнородность, стремительность, неожиданность сцеплений и полнота создаваемого неожиданным объединением яркого образа. Перечисление — на основе «сдвинутых» конструкций — является в пушкинском стиле орудием лаконического отбора и острого объединения характерных признаков, средством сгущения мысли.

Таким образом, в приеме перечислительного присоединения открывается возможность неожиданного сближения символически обобщенных, типических примет, определяющих характер, индивидуальный образ, картину местности и разные другие явления действительности. Прием перечислительного объединения становится выразительным средством реалистического изображения.

Например:

Но в Кишиневе, знаешь сам,  
Нельзя найти ни милых дам,  
Ни сводни, ни книгопродавца.  
(«Вигелю», 1823.)

Тут был (К. М.), француз, женатый  
На кукле чахлой и горбатой  
И семи тысячах душах.  
(«Евгений Онегин», 8, XXVI.)

Он важен, красит волоса,  
И чином от ума избавлен.  
(«Альбом Онегина».)

И отставной советник Флянов,  
Тяжелый сплетник, старый плут,  
Обжора, взяточник и шут.  
(«Евгений Онегин», 5, XXVI.)

Ср.:

Кибитки, песни удалые,  
Двойные стекла, банный пар —  
Халат, лежанка и угар...  
(4, XXXIVa.)

Чрезвычайно ярко приемом мнимо хаотического перечисления действий изображен именной бал в доме Лариных:

В передней толкотня, тревога,  
В гостиной встреча новых лиц,

Лай мосек, чмоканые девиц,  
Шум, хохот, давка у порога,  
Поклоны, шарканые гостей,  
Кормилиц крик и плач детей.  
(5, XXV.)

Ср.:

Шум, хохот, беготня, поклоны,  
Галоп, мазурка, вальс...  
(7, LIII.)

Ср. длинную цепь перечислений в характеристике «Графа Нулина».

«Беспорядочное» движение перечисляемых предметов может символически изображать сущность воспроизводимой действительности, ее строй или ее течение. Таковы, например, семантические основы «нестройного» перечисления звуков и беспорядочного сочетания зрительных, красочных впечатлений при изображении движущегося цыганского табора в «Цыганах».

Ср. в «Медном всаднике» описание наводнения, поражающее синтетической полнотой реалистической картины:

Осада! приступ! Лезут волны,  
Как звери, в окна. С ними челны  
С разбега стекла бьют кормой;  
Мосты, снесенные грозой,  
Обломки хижин, бревны, кровак,  
Товар запасливой торговли,  
Пожитки бедных, ружьядь их,  
Колеса дрожек городских,  
Гроба с размытого кладбища  
Плывут по городу.

В «Евгении Онегине» таков, например, перечень домашних предметов при описании обоза:

Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы et cetera,  
Ну, много всякого добра.

Или мелькающие перед глазами путника виды Москвы:

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарды, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.

«Северная пчела» (1830, № 35 и 39) так отзывалась об описаниях седьмой главы «Евгения Онегина»: «Все описания состоят



только из наименования вещей, из которых состоит предмет, без всякого распорядка слов». Любопытны замечания Надеждина («Вестник Европы», 1830, № 7): «Описание Москвы... сделано истинно Гогартовски! Талант Пушкина здесь именно — в своей тарелке!..» От перечисления предметов «не так же ли точно пестреет у нас, в глазах, как если б мы в самом деле мчались по Тверской с Танею? Не представляет ли это Вавилонское смешение беспорядочных и бессвязных слов — живой образ нашей старушки?..»

Быстрое движение цепляющихся друг за друга разнородных предметов казалось странным и в то же время необыкновенно выразительным. Поражали самый выбор и подбор предметов, их реалистическая обиденность, простота их бытового названия, контрастирующая с высоким метафорическим языком литературных описаний. «Северная пчела» признавалась: «Мы полагали, что в описании бала поэт возлетит воображением. Но это то же поименование предметов без всякого порядка, как в описании Москвы и в въезде Тани из деревни.

Ее привозят и в собрание.  
Там теснота, волнение, жар,  
Музыки грохот, свеч блистанье (?),  
Мельканье (?), вихорь быстрых пар (?!)...»  
(1830, № 39.)

Ср. замечание Фарнгагена фон-Энзе («Сын отечества», 1839, т. 7): «Поэт называет только предметы и представляет таким образом прелестнейшую картину».

Разновидности этого приема открытого перечисления многообразны. Например, группа бессоюзных перечислительно-присоединительных предложений, не имеющих логического предела, иногда вдруг замыкается обобщенной сентенцией, которая, обрывая открытую цепь каламбурно, без внутренней логической связи и последовательности сцепленных фраз, вместе с тем как бы переводит их неожиданно и полуиронически в другой смысловой план, в иную экспрессивную сферу.

Например:

У всякого своя охота,  
Своя любимая забота:  
Кто целит в уток из ружья,  
Кто бредит рифмами, как я,  
Кто бьет хлопшкой мух нахальных,  
Кто правит в замыслах толпой,  
Кто забавляется войной.  
Кто в чувствах нежится печальных,  
Кто занимается вином:  
И благо смешано со злом.  
(«Евгений Онегин», 4 XXXVI.)

Одна из пародий Н. А. Полевого на Пушкина направлена против этого приема присоединительного перечисления. Обнажая логическую немотивированность синтаксических присоеди-

нений в пушкинском языке, Н. А. Полевой перевертывает в обратную сторону посвящение «Евгения Онегина», читает его с конца и даже разрушает границы отдельных словосочетаний:

Вот сердца горестных замет,  
Ума холодных наблюдений,  
Незрелых и увядших лет,  
Бессонниц, легких вдохновений  
Небрежный плод. Моих забав,  
Простонародных, идеальных,  
Полусмешных, полупечальных —  
Прими собранье пестрых глав,  
Ну! Так и быть — рукой пристрастной  
Высоких дум и простоты,  
Поэзии живой и ясной,  
Святой исполненной мечты,  
Достойнее души прекрасной,  
Залог достойнее тебя,  
Хотел бы я тебе представить,  
Вниманье дружбы возлюбл,  
Не мысля гордый свет забавить...<sup>1</sup>

§ 9. В художественной системе Пушкина лирический стиль не занимает изолированного, замкнутого положения. Он сам испытывает воздействие со стороны повествовательного и драматического стилей. Но еще сильнее его влияние на них. Его эволюция отражается на структуре пушкинского повествования. Поэтому присоединительные конструкции проходят в повествовании через те же фазы функциональных изменений, что и в лирике. Но в повествовательном стиле они еще теснее сплетаются с реалистическими устремлениями пушкинского творчества и проницаются ими.

Смелые попытки синтаксических реформ в стиховом повествовании относятся в пушкинском стиле к началу двадцатых годов. Функции прерывистых, присоединительных конструкций в повествовательном стиле тесно связаны со значением форм времени. Внимание поэта, естественно, привлекают формы времени и создаваемая ими перспектива повествовательного движения. Пушкин производит резкие изменения в нормах соотношения времен; опуская промежуточные звенья действия, считавшиеся раньше обязательными, он достигает этим необыкновенной «быстроты описания» (по слову Гоголя). Интересные иллюстрации дает уже стихотворение «Черная шаль» (1820). В нем глагол как стремительный двигатель повествования не отягчен никакими привесками косвенных дополнений, обстоятельств и обособленных определений. Конструкция предложения определяется сочетанием подлежащего, сказуемого (иногда с наречием) и одного дополнения (обычно при наличии еще одного определительного слова):

---

<sup>1</sup> «Новый живописец общества и литературы», № 4, 1832, стр. 195. Ср. далее ироническую ссылку на «тожество мыслей и слов» (стр. 196) в этом «перевернутом» стихотворении и в пушкинском посвящении.

И хладную душу терзает печаль...

Младую гречанку я страстно любил.

Прелестная дева ласкала меня;  
Но скоро я дожил до черного дня.

Однажды я созвал веселых гостей:  
Ко мне постучался презренный еврей.

С тобою пируют (шепнул он) друзья;  
Тебе ж изменила гречанка твоя...

Мы вышли: я мчался на быстром коне;  
И кроткая жалость молчала во мне.

Двустипшие, чаще всего выражающее контрастный параллелизм двух одновременно протекающих действий, строится преимущественно по принципу присоединительных или присоединительно-противительных сочетаний. Например:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.

Прелестная дева ласкала меня;  
Но скоро я дожил до черного дня.

Мы вышли: я мчался на быстром коне;  
И кроткая жалость молчала во мне.

Этому принципу построения и сцепления стихов больше всего соответствовали из форм синтаксического подчинения конструкции с временными союзами, выражающие одновременность действия:

Когда легковерен и молод я был,  
Младую гречанку я страстно любил.

Едва я завидел гречанки порог,  
Глаза потемнели, я весь изнемог...

Мой раб, как настала вечерняя мгла,  
В дунайские волны их бросил тела...

или конструкции с включенным посредством деепричастия побочным действием:

С главы ее мертвой сняв черную шаль,  
Отер я безмолвно кровавую сталь.

Кажущееся однообразие синтаксического движения, стесненного и ритмическим строем «Черной шали», возмещается присоединительными — острыми и внезапными связями глаголов, а иногда как бы резкими переходами глагольного времени. Таковы, например, присоединения одного действия к другому при бессоюзной сцепке предложений, создающие эффект необыкновенной стремительности, скачкообразного бега времени, особенно ощутительный при воображаемом пропуске промежуточных звеньев.

Мы вышли: я мчался на быстром коне...

Не взвидел я света: булат загремел...  
Прервать поцелуя злодей не успел.

Очень ярко также приемы ломки, смещения временной перспективы в таких двустипиях:

В покой отдаленный вхожу я один...  
Неверную деву лобзал армянин.

Я помню моленья, текущую кровь...  
Погибла гречанка, погибла любовь.

Интересно, что в наиболее экспрессивных, наиболее драматических частях повествования происходит ускорение движения, и двустипие включает в себя три действия, следующих непосредственно одно за другим или связанных нитями контрастного параллелизма (и один раз — эмоционального повторения).

Я дал ему злата и проклял его,  
И верного позвал раба моего.

Мы вышли: я мчался на быстром коне,  
И кроткая жалость молчала во мне.

Едва я завидел гречанки порог,  
Глаза потемнели, я весь изнемог...

Не взвидел я света: булат загремел...  
Прервать поцелуя злодей не успел.

Я помню моленья, текущую кровь.  
Погибла гречанка, погибла любовь...

Любопытно, что с этими новыми формами балладного повествования, основанного на преобладающем значении глагола, сочетается употребление традиционных для лиро-эпической поэзии эпитетов: «хладная душа», «прелестная дева», «черный день», «веселые гости», «верный раб», «быстрый конь», «покой отдаленный», «неверная дева», «мертвая глава», «кровавая сталь», «прелестные очи», «веселые ночи».

Несколько в стороне стоят эпитеты: «кроткая жалость молчала во мне» и «безглавое тело я долго топтал». Один выделяется сентиментально-романтической изысканностью («кроткая жалость»), другой («безглавое тело») — своей сюжетно-динамической функцией. Он является лаконическим обозначением результата ранее названных действий.

...булат загремел...

Прервать поцелуя злодей не успел.

Именно об эпитете этого типа Гоголь писал: «Его [Пушкина] эпитет так отчетлив и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает». В сущности, такой эпитет — симптом семантического и синтаксического эллипсиса, скачка в движении. *Безглавое тело* в этом контексте, когда предшествующее повествование не дает точных указаний на отсечение головы сопернику, равнозначно предложению: «тело, которое только что мною было обезглавлено...»

Таким образом, синтаксический строй «Черной шали» кажется синтаксически простым и однородным: он утверждён на

стилистическом приоритете форм глагола и на их присоединительном сцеплении<sup>1</sup>.

Трудно отрицать связь «Черной шали» с балладами Жуковского «Лесной царь» (из Гёте) и «Мишень» (из Уланда; напечатана в «Невском зрителе» 1820, № 2, но написана раньше и отнесена самим Жуковским к 1816 году). Здесь выступает тот же ритмический и строфический рисунок, намечены подобные же приемы повествовательного движения и синтаксического построения.

Однако в языке Жуковского нет той быстроты, неожиданности и остроты сцеплений и присоединений, которая характерна для пушкинского повествования<sup>2</sup>.

Связанные с ритмом «Черной шали» синтаксис и темп повествования соблазняли Пушкина облечь в те же формы большую поэму. Известно, что первые наброски разбойничьей баллады («Братьев разбойников») писаны стихотворным размером «Черной шали»:

Нас было два брата — мы вместе росли,  
И жалкую младость в нужде провели.  
Но алчная страсть овладела душой,  
И вместе мы вышли на первый разбой.

Принцип присоединения, таким образом, управляя движением глаголов, придает повествованию стремительную быстроту

---

<sup>1</sup> Любопытно, что в ранних стихотворениях Пушкина наблюдается типичная для карамзинского стиля нивелировка форм времени. Например:

Спокойно дремлет Лила  
На розах нег и сна.  
И луч свой угасила  
За облаком луна.  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

Тоскар обломок гор кремнистых  
Усиленно мощною рукой  
Влечет из бездны волн сребристых,  
И с шумом на высокий брег  
В густой и дикий злак поверг.  
(«Кольна», 1814.)

В связи с этим интересно критическое замечание относительно «грамматики» времен в пушкинском стихотворении «Наполеон на Эльбе» у В. Ф. Раевского («Вечер в Кишиневе»): «В настоящем времени и настоящее действие не говорится в прошедшем. *Почило* тут весьма неудачно». Разумеются стихи:

Вокруг меня все мертвым сном *почило* (то есть почивает),  
Легла в туман пучина бурных волн.  
(«Литературное наследство», № 16—18, стр. 662.)

<sup>2</sup> Открытые, присоединительные конструкции — живой нерв стихового повествовательного стиля с быстрым темпом действия. От них зависит эмоциональная напряженность изображения. Чтобы убедиться в этом, можно сравнить язык пушкинской «Черной шали» со стилем пародического стихотворения барона А. А. Дельвига: «Луна» («Северные цветы» на 1826 год). В этом стихотворении — при однородном ритме и даже при общих с «Черной шалью» синтаксических схемах — игнорируется прием присоединительности, незамкнутости конструкций. Получается совсем иной стилистический тип речи.

и выразительность. От демонстративной остроты «Черной шади» Пушкин постепенно переходит к разнообразным вариациям присоединительной группировки глагольных фраз в широких рамках больших повествовательных полотен. Так, в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» увеличивается композиционный и эмоциональный размах присоединительных сочетаний. Они образуют сложные экспрессивно-разнородные, синтаксические группы. Например, в стиле «Кавказского пленника» присоединительные конструкции, располагаясь симметрично на некотором расстоянии, двигают действие толчками, как бы поднимают его с одной ступени на другую, более высокую и значительную.

Таково расположение присоединительных предложений, начинающихся с союза *и* в следующем отрезке:

*И* долго пленник молодой  
 Лежал в забвении тяжелом.  
 Уж полдень над его главой  
 Пылал в сиянии веселом;  
*И* жизни дух проснулся в нем...

.....  
 Несчастный тихо приподнялся,  
 Кругом обводит слабый взор...  
*И* видит: неприступных гор  
 Над ним воздвигнулась громада...

.....  
 Воспомнил юноша свой плен,  
 Как сна ужасного тревоги,  
*И* слышит...

Новой формой присоединительной связи в стиле «Кавказского пленника» является сочетание предложений, относящихся к разным «субъектным» планам повествования, лежащих как бы на разном уровне приближения к сознанию персонажей и к их «внутренней речи».

Например:

Склонясь на копья, казаки  
 Глядят на темный бег реки —  
*И* мимо них, во мгле чернея,  
 Плывет оружие злодея...

Так пели девы. Сев на бреге,  
 Мечтает русский о побеге;  
*Но* цепь невольника тяжка,  
 Быстра глубокая река...

Характерна также для стиля этой поэмы эмоциональная углубленность смыслового перерыва или контраста в формах присоединения. Например:

Меж них уединенный путь  
 В дали теряется угрюмой:  
*И* пленника молодого грудь  
 Тяжелой ввзволновалась думой.

Или:

Визжит железо под пилой,  
Слеза невольная скатилась —  
И цепь распалась и гремит.<sup>1</sup>

Разные типы присоединительных связей углубляются в стихе «Бахчисарайского фонтана», «Цыган» и «Полтавы». В «Бахчисарайском фонтане» сама экспрессивная пестрота и отрывочность композиции была органически связана с разнообразным применением сдвинутых конструкций, тем более, что протяженность предложений в языке Пушкина все сокращается. Особенно остры и внезапны были присоединения противительных предложений. Например:

Они поют. *Но где Зарема,  
Звезда любви, краса гарема?*

Он изменил... *Но кто с тобою,  
Грузинка, равен красотой?  
и др. под.*

Но необходимо заметить, что и в «Бахчисарайском фонтане», и в «Цыганах», и особенно в «Полтаве» Пушкин пускает в литературный оборот сложные формы синтаксической и фразеологической симметрии. Эти приемы особенно выразительны на фоне сжатого объема фразы. Присоединительные конструкции начинают охватывать более крупные композиционные части. Частота их употребления разрежается, но их эмоциональный вес возрастает. Например, в «Полтаве»:

Тиха украинская ночь.  
Прозрачно небо. Звезды блещут.  
Своей дремоты превозмочь  
Не хочет воздух. Чуть трепещут  
Сребристых тополей листы.  
*Но мрачны странные мечты  
В душе Мазепы: звезды ночи,  
Как обвинительные очи,  
За ним насмешливо глядят.  
И тополя, стеснившись в ряд,  
Качая тихо головою,  
Как судьи, шепчут меж собою.  
И легкой, теплой ночи тьма  
Душа, как черная тюрьма.*

Еще большая глубина эмоционального разрыва и еще более стремительный разбег присоединения наблюдается в синтаксисе «Медного всадника». Например:

---

<sup>1</sup> Ср.:

К черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел...

Словно горы  
 Из возмущенной глубины  
 Вставали волны там и злились,  
 Там буря выла, там носились  
 Обломки... Боже! боже! там —  
 Увы! близехонько к волнам,  
 Почти у самого залива —  
 Забор некрашенный, да ива  
 И ветхий домик: там оне,  
 Вдова и дочь, его Параша,  
 Его мечта... Или во сне  
 Он это видит? или вся наша  
 И жизнь ничто как сон пустой,  
 Насмешка неба над землей?

Вместе с тем в стиле «Медного всадника» доведены до предельной остроты и силы изобразительные значения присоединительных сочетаний: при их посредстве изображается темп и течение какого-нибудь действия или сложного процесса. Например:

Евгений,  
 Стремглав, не помня ничего,  
 Изнемогая от мучений,  
 Бежит туда, где ждет его  
 Судьба с неведомым известьем,  
 Как с запечатанным письмом.  
 И вот бежит уж он предместьем,  
 И вот залив, и близок дом...  
 Что ж это?..  
 Он остановился.

Или:

Евгений смотрит: видит лодку,  
 Он к ней бежит как на находку;  
 Он перевозчика зовет —  
 И перевозчик беззаботный  
 Его за гривенник охотно  
 Через волны страшные везет.  
 И долго с бурными волнами  
 Боролся опытный гребец,  
 И скрыться с дерзкими пловцами  
 Готов был челн — и наконец  
 Достиг он берега....

§ 10. Реформа повествовательного стиля в творчестве Пушкина главнее всего была направлена на развитие приемов синтаксической изобразительности. Сложные оттенки чувств, переливы эмоциональных красок в ходе сюжета, изменения в отношении к изображаемым событиям и явлениям со стороны повествователя и героев, тонкая и разнообразная игра экспрессии, придающая движение и жизнь повествовательному стилю, — все это теперь выражается преимущественно средствами синтаксиса. Резко изменяется характер взаимодействия между синтаксическими и лексическими формами.

В «Руслане и Людмиле» изображение эмоционально окрашен-



ного действия сводилось к разложению процесса на последовательный ряд составляющих его движений, переживаний и обстоятельств. При этом большая часть явлений обозначалась объективно соответствующими именами, или же, что было чаще, — описательно-короткие предложения тянулись вереницей — одно за другим. Обозначения действий перемежались с описаниями чувств и их внешних проявлений. Экспрессивные средства синтаксического выражения иногда вносили в это описание эмоциональную прерывистость, выражаемую паузами (многоточиями)<sup>1</sup>. Но вся разнообразная гамма красочных экспрессивно-смысловых оттенков, обусловленная непрерывными смещениями субъектной перспективы, в период «Руслана и Людмилы» пока еще остается за пределами поэтики Пушкина. Она еще не открыта поэтом.

Для иллюстрации резких перемен в повествовательном синтаксисе Пушкина, связанных с эволюцией присоединительных конструкций, могут служить параллели между синтаксическим строем «Руслана и Людмилы» и «Графа Нулина».

1) В «Графе Нулине» выражение эмоций драматизовано. Чувства не столько описываются и обозначаются, сколько драматически представляются. Средством воспроизведения чувств становится синтаксическая экспрессия, арсенал интонационных синтаксических форм («Уж не она ли?.. Боже мой! — Вот ближе, ближе. Сердце бьется» — «Вот на мосту — к нам точно... нет, поворотила влево» и т. д.). Таким образом, смена эмоций узнается по колебаниям экспрессии. Предметно-тематическое изложение чувств сокращается до предела. Чувственная экспрессия облекает синтаксическое изображение событий, движений, обстановки<sup>2</sup>.

Между тем, в повествовательном стиле раннего Пушкина эмоциональное освещение событий и действий не пронизывает, а лишь сопровождает формы повествования, присоединяется к ним либо в виде восклицательно-описательных изъяснений, либо в форме риторических вопросов и обращений. Указание предметов и действий сплетается с описанием чувств. Например, в картине первой брачной ночи Руслана и Людмилы:

---

<sup>1</sup> Синтаксическая изобразительность в ранних стихах Пушкина также выражалась очень примитивно — в прерывистой смене эмоциональных конструкций. Например, в стихотворении «Фавн и пастушка» (IV. «Река»).

<sup>2</sup> Ср. в «Медном всаднике»:

Глядит... идет... еще глядит,  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива. Были здесь ворота,  
Снесло их, видно. Где же дом?  
И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом,  
Толкует громко сам с собою —  
И вдруг, удара в лоб рукою,  
Захотел.

Свершились милые надежды,  
Любви готовятся дары;  
Падут ревнивые одежды  
На царградские ковры...  
Вы слышите ль влюбленный шопот  
И поцелуев сладкий звук  
И прерывающийся ропот  
Последней робости?..

Таким образом, в этом стиле нет подразумеваний. Тут высказано все, что предполагается. Смысловой поток движется без перерывов и пропусков от фразы к фразе. Многозначительность умолчаний, «подразумеваемых» еще не осознана как прием повествовательного напряжения. Между тем, в стиле Пушкина позднейшей поры принципы отбора и сокращения, опущения приобретают огромное значение. Между предложениями образуются пропуски, разрывы.

2) Богатство синтаксических вариаций, разнообразие форм экспрессивного выражения органически связано с эллиптическим методом изложения, с убыстрением темпа повествования, с сжатием повествовательной ткани и с изменением «внутренних форм» стиля.

Ощущение перерыва, пропуска промежуточных звеньев повышает экспрессивную силу речи. Многозначительными становятся не только слова и фразы, но и незаполненное, хоть и представляемое, «пространство» между ними. Понятно, что приемы присоединительной связи здесь приобретают особенную значительность.

Пушкин едва ли не первый в истории русского литературного языка сочетает систему присоединительных конструкций с субъектно-экспрессивной многопланностью речи — с постоянными изменениями точки зрения автора, впитывающей в себя и речь и мышление персонажей. Возникает многослойная синтаксическая фактура речи, в которой все время меняются субъектно-экспрессивные формы выражения. Стиль автора вбирает в себя приемы драматического переживания и осмысления событий со стороны персонажей. Образуется своеобразная волнистость синтаксического движения, создаваемая смешением и пересечением разных «сознаний», разных логических и экспрессивных форм понимания и выражения. Нагляднее всего эти перемещения точек зрения, эти соприкосновения и объединения языка автора с «чужой речью» отражаются в синтаксисе.

Конечно, соответствовало и углубление приемов объективного воспроизведения изображаемого явления средствами синтаксиса. Например, описание танца Истоминой в «Евгении Онегине»:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,

Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то равовьет,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Ср. отзыв «Литературных листков» (1824, № 4): «По нашему мнению, ни один из русских поэтов не имеет магической силы Пушкина одним взглядом останавливать летучие предметы (*fixer les objets*) и составлять из оных живые картины».

Субъектно-экспрессивная осложненность речи ярко сказывается уже в стиле «Кавказского пленника». Точка зрения самого героя, его переживания, его оценки событий, явлений, его «внутренняя речь» тесно сплетаются с повествовательным стилем автора. Они своеобразно окрашивают повествование и на образ «Кавказского пленника» накладывают отпечаток глубоко личного, автобиографического, интимно-лирического. От этого смысловая перспектива становится подвижной, колеблющейся. Ее измерение меняется. Слова то отражают глубины психологии героя, то дают внешние описания людей и их окружения.

Вместе с тем слова меняют свою субъективную окраску, перемещаясь от сферы наблюдения и понимания автора в сферу «внутренней речи» героя. Словом, происходит расщепление субъектно-повествовательной ткани, которое сразу же отражается на семантике слова, на синтаксисе, на формах выражения и изображения.

Так, прием косвенного, побочного описания, прием романтической таинственности, завуалированного показа трагических действий и явлений связан со смещением субъектной перспективы и с оригинальными формами синтаксической образительности. В «Кавказском пленнике» изображение сводится к передаче впечатлений пленника, его восприятий. Автор не рассказывает о том, как утонула черкешенка, какие чувства, какая внутренняя борьба отражались в ее движениях, в ее жестах, мимике, он не описывает всех подробностей ее смерти, ее последних, предсмертных мук и мыслей. Он глядит на происходящее глазами пленника — с того берега. Формы времени, присоединительные союзы *но* и *и*, эмоциональные паузы воспроизводят переходы в новый субъектный план. Синтаксис выражает подразумеваемые терзания, мучительные догадки русского:

Глядит назад... берега яснили  
И опененные белели;  
Но нет черкешенки младой  
Ни у берегов, ни под горой...  
Все мертво... на берегах уснувших  
Лишь ветра слышен легкий звук,  
И при луне в водах плеснувших  
Струистый исчезает круг.

Порядок слов, ярко эмоциональная интонация придают напряженный субъективный оттенок и следующим словам:

Все понял он...

Экспрессия пленника, субъективный тон его лирического раздумья отразятся и в синтаксисе дальнейших стихов. В них также повествовательный стиль склоняется к «чужой речи», к лирическим прощальным думам бежавшего пленника. Поэтому так явственен и резок переход к торжественной авторской повествовательной интонации в последней строфе:

Редел на небе мрак глубокий,  
Ложился день на темный дол.  
Взошла заря. Тропой далекой  
Освобожденный пленник шел,  
И перед ним уже в туманах  
Сверкали русские штыки,  
И окликались на курганах  
Сторожевые казаки.

Аспект сознания пленника непосредственно виден и в таком описании его восприятий:

Тогда кого-то слышно стало,  
Мелькнуло девы покрывало,  
И вот — печальна и бледна  
К нему приблизилась она...  
Казалось, будто дева шла  
На тайный бой, на подвиг ратный.

Характерно, что и ранее этих строк при посредстве синтаксической экспрессии был выражен субъективный «тон» повествования, были символизированы переживания пленника:

Мечтает русский о побеге;  
Но цепь невольника гяжка,  
Быстра глубокая река.

Здесь сама внезапность противительного присоединения, начинающегося союзом «но», как бы «сдвинутость» предложений из разных субъектных сфер, ощущение эмоционально-смыслового скачка — свидетельствуют, что в повествовательный стиль вкраплены «мечты» пленника, его опасения, что экспрессивные формы повествования двойственны.

Субъектно-экспрессивное усложнение повествовательного стиля «Кавказского пленника» выражается ярче всего в новых приемах синтаксического построения. Колебания экспрессии, смещение точек зрения достигаются не только изобразительными средствами фразеологии, но и своеобразным применением субъектно-синтаксических категорий. Порядок слов, смена форм лица, ритмические особенности сцепления предложений, приемы синтаксической симметрии, лирические повторы, напряжения интонаций — все это создает экспрессивную прерывистость и подвижность повествования. Например:

Свершилось... целью упования  
Не зрит он в мире ничего.  
И вы, последние мечтанья,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб. Склонясь головой на камень,  
Он ждет, чтоб с сумрачной зарей  
Погас печальной жизни пламень,  
И жаждет сени гробовой.

Здесь и эмоциональная прерывистость речи, обозначенная паузой, и предложение «свершилось», которое на этом синтаксическом фоне воспринимается как горестное признание, как стон самого пленника, и инверсивное расположение слов в следующем предложении («...целью упования не зрит он в мире ничего»), и обвешанное отчаянием обращение к последним мечтаньям, с эмоционально-напряженным подхватом его («и вы... и вы сокрылись...»), и элегическое констатирование рабства, замыкающее всю цепь лирических стихов о пленнике в композиционное кольцо, — все указывает на экспрессивно-синтаксическое смешение двух субъектных планов изображения.

Подвижность, изменчивость субъектно-экспрессивных форм выражается и в резких, стремительных, не отмеченных ремарками переходах от эмоционального «диалога» автора с персонажем, к внутреннему монологу самого героя. Создается впечатление, что эмоционально сдвинуты синтаксические отрезки, принадлежащие разным субъектам речи и, следовательно, относящиеся к разным контекстам. Возникает ощущение «эллиптичности» стиля. Обозначение аксессуаров, указания на обстановку, вообще, все те стилистические отметки, которыми удерживается драматическая «центробежность» повествования в русле монологической речи, нередко опускаются. Повествовательный стиль превращается в драматизованный «полилог». Он приближается по своей структуре к драматическому языку, но без свойственного тому резкого разграничения речей отдельных персонажей.

Субъектно-экспрессивная многопланность повествовательного стиля отражается и на приемах изображения чувств, переживаний героев. Одна и та же психика воспроизводится и в акте самонаблюдения персонажа, его самосознания и в процессе наблюдений ее со стороны, со-вне. Возникает своеобразный параллелизм описаний, нередко контрастный. Несоответствия, разногласия двойного изображения углубляют сложный и противоречивый образ романтической личности. «Противоречия страстей» не анализируются как психологический феномен, а характеристически представляются.

Этот прием смещения повествовательной перспективы, прием разных наклонов ее к плоскостям речи и сознания персонажей начинает функционировать в поэмах Пушкина с «Кавказского пленника». В «Бахчисарайском фонтане» сближение повествовательного стиля «с чужою речью», с «внутренней речью» персонажей уже выражено очень ярко. Оно обнаруживается

в многообразии синтаксических оттенков как эмоционально-драматического, так и повествовательного характера. Например:

Невинной деве непонятен  
Язык мучительных страстей:  
Но голос их ей смутно внятен,  
Он странен, он ужасен ей.  
Какие слезы и моления  
Ее спасут от посрамленья?  
Что ждет ее? Ужели ей  
Остаток горьких юных дней  
Провести наложницей презренной?  
О, боже! Если бы Гирей  
В ее темнице отдаленной  
Забыл несчастную навек,  
Или кончиной ускоренной  
Унылы дни ее пресек;  
С какою б радостью Мария  
Оставила печальный свет!

Формы лирического выражения и отражения действительности здесь основаны на изображении субъективных впечатлений от предметов и действий. Композиция произведения слагается из разорванных, противоречивых по экспрессии и разнородных по синтаксическому строю кусков, в которых смешиваются и переплетаются повествовательные части с лирическим изображением переживаний и эмоциональных ассоциаций. Функции имен существительных и глаголов — здесь чаще всего не прямые, не номинативные, а изобразительные, экспрессивно-характеристические. «Вещная» действительность здесь запрятана глубоко внутрь сюжета. Она лишь угадывается в стремительном и изменчивом потоке разносубъектных отражений. Она отраженно мелькает в лирических выражениях дум, эмоций и впечатлений «автора» или героев. Эта борьба между лирико-драматическими и повествовательными категориями синтаксиса ярче всего оразилась в стиле «Бахчисарайского фонтана», хотя основные мотивы нового стиля обозначились уже в языке «Кавказского пленника».

Принцип стилистических контрастов вел к быстрой смене лирических частей «чистыми» формами повествования. Вследствие этого возникала в некоторых местах произведения конденсация повествовательных приемов и развивался стремительный темп повествовательного движения, которое нередко протекало по прерывистой, изломанной линии. Субъектно-экспрессивная ложность повествовательного стиля была связана с преобразованием структуры предложений, с ростом значения глаголов, с их количественным и качественным преобразованием. Эти новые тенденции в составе повествовательного стиля очень рельефно наметились уже в языке «Братьев разбойников».

В стиле «Цыган» синтаксические выражения субъектных «сплетений» становятся напряженнее и изобразительнее, так

как здесь обостренный драматический лаконизм речи требовал быстроты переходов от одной точки зрения к другой.

Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку простирает;  
Но обробелая рука  
Покровы хладные хватает —  
*Его подруга далека...*  
Он с трепетом привстал и внемлет...  
*Все тихо: страх его объемлет,*  
По нем текут и жар и хлад,  
Встает он, из шатра выходит,  
Вокруг телег, ужасен, бродит;  
*Спокойно все; поля молчат;*  
*Темно; луна зашла в туманы,*  
*Чуть брезжит звезд неверный свет...*

Но особенно разнообразны, сложны, выразительны и значительны приемы субъективно-экспрессивного варьирования повествовательного стиля в творчестве Пушкина с половины двадцатых годов. Изобразительная сила и драматическая глубина их все возрастает. Например, в «Полтаве»:

Он, окружась толпой врачей,  
На ложе мнимого мученья,  
Стоная молит исцеленья.  
*Плоды страстей, войны, трудов,*  
*Болезни, дряхлость и печали,*  
*Предтечи смерти, приковали*  
*Его к одру. Уже готов*  
*Он скоро бранный мир оставить;*  
*Святой обряд он хочет править;*  
Он архипастыря зовет  
К одру сомнительной кончины:  
И на коварные седины  
Елей спасительный течет.

Но наиболее «полным» является синтаксис «Евгения Онегина». В стиле этого романа причудливо сочетаются самые разнообразные виды и типы присоединительных конструкций с свежими и экспрессивно-красочными приемами синтаксиса живой устной речи. В «Евгении Онегине», по отзыву современников, «упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера ни мало не мешает естественному порядку слов» («Атеней», 1828, ч. I, № 4).

Подчиняясь непрерывной смене и «скольжению» разных субъектных точек зрения, присоединительные конструкции здесь создают прихотливый узор экспрессии, которая переливается всеми цветами и красками, но чаще всего полна тонкой иронии. Например:

Какая радость: будет бал!  
Девчонки прыгают заране;  
Но кушать подали.  
(5, XXVIII.)

Все шлют Онегина к врачам,  
Те хором шлют его к водам.

*А он не едет; он заране  
Писать ко прадедам готов  
О скорой встрече; а Татьяне  
И дела нет (их пол таков);  
А он упрям, отстать не хочет.*  
(8, XXXI—XXXII.)

Он так привык теряться в этом,  
Что чуть с ума не своротил,  
*Или не сделался поэтом...*

и т. д.  
(8, XXXVIII.)

В некоторых случаях формы синтаксического присоединения, обостренные субъектными изменениями смысловой перспективы, создают впечатление гражданского пафоса или яркого лиризма, например:

*Ярем он барщины старинчой  
Оброком легким заменил;  
И раб судьбу благословил.*  
(2, IV.)

*Как тень, она без цели бродит,  
То смотрит в опустелый сад...  
Нигде, ни в чем ей нет отрад,  
И облегченья не находит  
Она подавленным слезам —  
И сердцу рвется пополам.*  
(7, XIII.)

Симметрические формы карамзинского синтаксиса выступают здесь в комически опрокинутом виде, с нарушенным (иногда путем неожиданных присоединений) соответствием частей. Например:

*Еще амурь, черти, змеи  
На сцене скачут и шумят, —  
Еще усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят;  
Еще не перестали топтать,  
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;  
Еще снаружи и внутри  
Везде блистают фонари;  
Еще, прозябнув, бьются кони,  
Наскуча упряжью своей,  
И кучера вокруг огней,  
Бранят господ и бьют в ладони:  
А уж Онегин вышел вон,  
Домой одеться едет он.*  
(1, XXII.)

Ни в одном произведении Пушкина не встречается такого множества иронических и вместе с тем глубоко типических характеристик, основанных на реалистически оправданном принципе присоединительного сочетания характерных «примет»:

*Он в том поксе поселился,  
Где деревенский старожил*



Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и муж давил...  
и т. п.

(2, III.)

Те же социально-характеристические функции несет и присоединительное перечисление:

Онегин шкафы отворил:  
В одном нашел тетрадь расхода,  
В другом наливки целый строй,  
Кувшины с яблочной водой  
И календарь осьмого года.

(2, III.)

Ср. формы разделительного перечисления:

Кто жертва чести боевой,  
Кто почечуя, кто Киприды...  
(«Путешествие Онегина».)

Субъектно-экспрессивное варьирование изложения, смешение и слияние повествовательного стиля с чужой речью открывали широкий доступ в литературный язык национально-бытовому просторечию, формам разговорного синтаксиса. Влияние устной народной речи могло только увеличить силу и вес глагола в стиле Пушкина и способствовать лаконизму, эллиптичности, быстроте и естественной простоте пушкинского языка. Это влияние становится особенно сильным с конца двадцатых годов, когда происходит напряженный процесс синтеза и смешения разных социально-языковых категорий в языке Пушкина.

Ср. в «Медном всаднике»:

Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет.  
Увы! все гибнет! кров и пища!  
Где будет взять?

Или:

Пошел назад и воротился.  
Глядит... идет... еще глядит.  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива, были здесь ворота,  
Снесло их видно. Где же дом?  
И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом.

§ 11. Обогащая синтаксис литературного языка новыми формами расположения и соединения слов, синтагм, предложений, новыми формами логики, изобразительности и выразительности, Пушкин обновляет процесс смешения стилей книжной и устной речи. Он направляет его по широкому демократическому руслу. Синтаксические формы живой народной речи, бытового просторечия и разговорного языка, с небывалой до Пушкина широтой и силой вливаются в систему русского литературного языка, в его лирический и повествовательный стили. Элементы книжного и разговорного синтаксиса, сталкиваясь, взаимно приспособляясь и смешиваясь, образуют новый синтаксический

строй — ярко национальный, близкий и понятный широким массам народа.

В этом направлении синтаксис Пушкина пережил сложную эволюцию<sup>1</sup>.

Уже с начала двадцатых годов Пушкин и в области синтаксического строя поэтической речи вступает на путь изучения и литературного освоения форм просторечия и простонародного языка<sup>2</sup>. В «Руслане и Людмиле» стихия живой устной речи еще не широка. Лишь в языке «Братьев разбойников» намечается резкий поворот к формам народно-поэтического стиля и связанное с ним усиление функций предметных и глагольных категорий в чисто повествовательных отрезках. Тут ярко обозначается контраст, противоположность двух тенденций пушкинского повествовательного стиля — лирико-драматической и эпической, с начала двадцатых годов представленных, с одной стороны, «Бахчисарайским фонтаном», с другой — «Братьями разбойниками».

Эти новые формы повествования шли из живой речи. Число качественных определений сокращается. Зато растет количество глаголов. Уже начало разбойничьего рассказа насыщено глаголами и именами существительными и почти вовсе лишено эпитетов (ср. лишь «жестокой зависти», «бедной хижинки», «булатный нож да темну ночь»). При этом симптоматично, что глаголы употреблены в прошедшем времени, что почти половина их имеет форму перфекта, то есть наиболее динамическую форму повествовательного времени, и что все предложения бегут, сменяя друг друга, и не находятся ни в какой зависимости одно от другого, так как все они — главные.

Нас было двое: брат и я.  
Росли мы вместе; нашу младость  
Вскормила чуждая семья:  
Нам, детям, жизнь была не в радость;  
Уже мы знали нужды глас...

Ср. еще:

И что ж? попалась молодцы;  
Не долго братья пировали,  
Поймали нас — и кузнецы  
Нас друг ко другу приковали,  
И стража отвела в острог.

Или:

Два камня полетели прямо —  
И хлынула на волны кровь,  
Он утонул — мы в воду вновь,  
За нами гнаться не посмели.  
Мы берегов достичь успели.

<sup>1</sup> Ср. «Дневник Кюхельбекера», 1929, стр. 92—93.

<sup>2</sup> Необходимо вспомнить, что Карамзин и его школа осуждали смешение книжных синтаксических конструкций с разговорными, создающее «неравенства» и «неприличности». Ср., например, письмо И. И. Дмитриева к Д. И. Языкову от третьего августа 1834 года (Соч. И. И. Дмитриева, 1893, т. II, стр. 187).

Пушкин, сжимая фразу, ограничивая ее строй преимущественно обозначениями лица, предмета и действия, ориентируется на народную словесность и все глубже постигает ее дух, ее стиль. Уже в «Цыганах» простота синтаксического построения приближает язык к живому сказу. Например:

Подняли трупы, понесли  
И в лоно холодное земли  
Чету младую положил.  
Алеко издали смотрел  
На все. Когда же их закрыли  
Последней горстью земной,  
Он молча медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

Все более приспособляясь к быстроте живого сказа, поэтический синтаксис Пушкина часто сводится к стремительному движению коротких, нераспространенных предложений, состоящих только из главных членов. Например:

Дети спят, хозяйка дремлет,  
На полатях муж лежит,  
Буря воет; вдруг он внемлет:  
Кто-то там в окно стучит.  
(«Утопленник», 1828.)

Перестрелка за холмами;  
Смотрит лагерь их и наш.  
На холме пред казаками  
Вьется красный делибаш...

Мчатся, спшибась в общем крике...  
Посмотрите: каковы?...  
Делибаш уже на пике,  
А казак без головы.  
(«Делибаш», 1829.)

Таким образом, стремление сблизить разные стили литературной речи с разговорным языком выражается в синтаксическом сгущении речи, в ограничении протяжения синтагм и предложений. Короткие, точно и строго организованные, отдельные предложения располагаются стройными рядами. Этот простой и лаконический строй речи порождал у писателей, воспитавшихся на сложном синтаксисе периодически развернутой и симметрически расположенной, богатой узорными конфигурациями и экспрессивными красками параллелизмов, соответствий и антитез речи карамзинской школы, впечатление черновых, отрывистых набросков, вызывал представление о эскизной разорванности, лаконической неотделанности незавершенного плана.

Любопытно, что Жуковский изменил синтаксический строй заключительных стихов пушкинского стихотворения «Из Горация» (книга II, ода VI, ad Pompeium):

Как дикий скиф хочу я пить.  
Я с другом праздную свиданье.  
Я рад рассудок утопить, —

слив предложения в соединительный период по законам своего стиля:

Как дикий скиф хочу я пить  
И, с другом праздную свиданье,  
В вине рассудок утопить.<sup>1</sup>

Короткие фразы и предложения в стиле Пушкина не только динамичны, но и экспрессивно разнообразны. Пушкин вносит в них все интонационное и ритмическое многообразие живой народной речи. Поэтому бытовая «проза» широким потоком врывается в стиховой язык Пушкина, преобразуя его строй, приближая его к непринужденному синтаксису живой разговорной речи, устного рассказа. Например, в «Медном всаднике»:

Прошла неделя, месяц, — он  
К себе домой не возвращался.  
Его пустынный уголок  
Отдал внаймы, как вышел срок,  
Хозяин бедному поэту.  
Евгений за своим добром  
Не приходил. Он скоро свету  
Стал чужд. Весь день бродил пешком,  
А спал на пристани; питался  
В окошко поданным куском.  
Одежда ветхая на нем  
Рвалась и тлела. Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали, потому  
Что он не разбирал дороги  
Уж никогда; казалось — он  
Не примечал.

Очень симптоматичен прилив живого разговорного синтаксиса в языке «Евгения Онегина», особенно резко заметный при переходе к пятой главе.

С пятой главы «Евгения Онегина» синтаксические формы гораздо чаще приобретают непринужденную эллиптичность и лаконизм живой устной речи. Например:

И страшно ей; и торопливо  
Татьяна силится бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо  
Метаясь, хочет закричать:  
Не может.

(5, XIX.)

А где, бишь, мой рассказ несвязный?  
В Одессе пыльной, я сказал.  
Я б мог сказать: в Одессе грязной...  
(«Путешествие Онегина».)

Люблю я очень это слово,  
Но не могу перевести;  
Оно у нас покамест ново,  
И вряд ли быть ему в чести.  
(8, XVI.)

<sup>1</sup> «Пушкин и его современники», в. XXXIV—XXXV, стр. 384.

Он так привык теряться в этом,  
Что чуть с ума не своротил,  
Или не сделался поэтом.  
*Признаться: то-то б одолжил.*  
(8, XXXVIII.)

...а Татьяне  
*И дела нет (их пол таков);  
А он упрям, отстать не хочет,  
Еще надеется, хлопочет.*  
(8, XXXII.)

Быстрая смена субъективных планов речи, сближение повествования с сферами сознания действующих лиц романа лишь углубляет и разнообразит устную стихию в синтаксисе «Евгения Онегина»:

Приехал ротный командир;  
Вошел... *Ах, новость, да какая!*  
*Музыка будет полковая!*  
*Полковник сам ее послал,*  
*Какая радость: будет бал.*  
*Девчонки прыгают заране;*  
*Но кушать подали.*  
(5, XXVIII.)

...В одно собрание  
Он едет, лишь вошел... Ему  
Она навстречу. *Как сурова!*  
*Его не видят, с ним ни слова;*  
*У! как теперь окружена*  
*Крещенским холодом она..*  
(8, XXXIII.)

Вперил Онегин зоркий взгляд:  
*Где, где смятенье, состраданье?*  
*Где пятна слез?.. Их нет, их нет!*  
На сем лице лишь гнева след.  
и т. п.  
(8, XXXIII.)

Ср. в «Медном всаднике»:

Несчастный  
Знакомой улицей бежит  
В места знакомые. Глядит.  
Узнать не может. *Вид ужасный!*  
*Все перед ним завалено;*  
*Что сброшено, что снесено;*  
Скривились домики, другие  
Совсем обрушились, иные  
Волнами сдвинуты; кругом,  
Как будто в поле боевом,  
Тела валяются.

Между эволюцией повествовательного и лирического стилей Пушкина — в их тяготении к устной живой речи — наблюдается полный параллелизм.

С конца двадцатых годов в пушкинском стиле конструкции живой разговорной речи свободно и широко применяются в разных жанрах и стилях лирического языка. Например:

Что ты мчишься, удаляя?  
И тебе пришла пора...  
(«Кобылица молодая», 1828.)

Тебе бы пользы все — на вес  
Кумир ты ценишь Бельведерский...  
(«Чернь», 1828.)

...На дворе живой собаки нет.  
Вот, правда, мужичок, ва ним две бабы вслед,  
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,  
И кличет издали ленивого попенка,  
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил.  
Скорей! ждате некогда! давно б уж схоронил.  
(«Румяный критик мой», 1830.)

Меня зовут аристократом.  
Смотри, пожалуй, вздор какой.  
(«Моя родословная».)

Синтаксис устной живой речи еще ярче выступает при смешении авторского изложения с чужой речью. Например:

Поздно ночью из похода  
Воротился воевода.  
Он слугам велит молчать;  
В спальню кинулся к постеле;  
Дернул полог... В самом деле!  
Никого; пуста кровать.  
(«Воевода».)

Простой, естественный синтаксис живой русской разговорной речи в пушкинском стихе приобретает особенную рельефность, интимную выразительность и национальную характерность — на фоне господствовавшего в ту эпоху канона книжно-поэтического синтаксиса.

Самые приемы смешения синтаксиса книжной и разговорной речи в пушкинском стиле бывают согласованы с поэтикой народного творчества.

Например, в стихотворении «Пир Петра Великого»:

Что пирует царь великий  
В Питербурже-городке?  
Отчего пальба и клики  
И эскадра на реке?  
Озарен ли честью новой  
Русский штык иль русский флаг?  
Побежден ли швед суровый?  
Мира ль просит грозный враг?

Разговорный синтаксис, смешиваясь с книжными конструкциями, придает необыкновенную простоту и интимную значительность «метафизическому языку», языку глубоких и отвлеченных мыслей. (Ср., например, синтаксис стихотворения «Из Пиндемонта», 1836).

Смещение стилей приводит к новым формам лирической композиции. В смысловом строе стихотворения возникают острые эмоциональные противоречия. Яркой иллюстрацией синтаксиче-

ского «смещения» может служить стихотворение «Пора, мой друг, пора!» В лирическое движение фраз, почти лишенных оттенка разговорности (ср. книжность образов: «покою сердце просит... и каждый час уносит частичку бытия...»), вдруг затем врывается интимно-разговорный синтаксис предложений, включающих в себя и просторечное междометие («глядь») и разговорное наречие («как раз») с характерными для просторечия противительно-присоединительными значениями союзов *а* и особенно *и* («предполагаем жить — и глядь — как раз умрем»). Бросается в глаза, что стиховая эвфония здесь как бы приносится в жертву принципам разговорной речи с ее нагромождением коротких слов, с ее неупорядоченным сцеплением гласных и согласных (ср. «и глядь как раз»).

Вслед за этими стихами опять начинаются фразеология и синтаксис литературного языка (впрочем, наречие *давно*, дважды выдвинутое в начало стиха, создает некоторую двусмысленность понимания: относить ли это наречие к глаголам — «давно мечтается»... «давно замыслил» — или соединять его с прилагательным для усиления его «глагольности», активности: «давно завидная... доля...», «давно усталый раб». Ср.: «Одной картины я желал быть вечно зритель»). Эти перебои разговорного и книжного синтаксиса создают своеобразную «тональную» двупланность лирического осмысления — сочетание интимного, простого, глубоко личного и безыскусственного разговора с торжественным символизмом лирического монолога.

Пушкин сблизил поэтический «язык богов» с живой русской речью и сделал поэзию общенациональным достоянием. Непреодолимая граница между стихотворным языком и бытовой прозой была стерта. Проза засверкала яркими красками поэтической речи. «Читатель услышал только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» (Гоголь).