
Доктор филологических наук
Л. И. Тимофеев



ПУШКИН — РЕФОРМАТОР РУССКОГО СТИХА

I



Вопрос о реформе русского стиха, произведенной Пушкиным, на первый взгляд может показаться странным. Реформа русского стиха была совершена задолго до Пушкина Тредиаковским и Ломоносовым, и Пушкин не привнес в русское стихосложение каких-либо новых стихотворных форм. Стих его в основном остается в пределах возникшей в конце 30-х годов XVIII в. силлабо-тонической системы стихосложения.

Однако такая постановка вопроса возможна лишь при узко формальном подходе к стиху как ритмически организованной речи. Но так рассматривать стих нельзя.

На самом деле стих целостная и многогранная речевая система, сложный комплекс элементов речевой выразительности, подчиненных определенному идейному заданию. Это содержательная форма, понятие структуры которой мы можем лишь поняв ее связь с содержанием и ее обусловленность им.

Выбор слов (лексика), их сочетание (синтаксис), использование таких элементов речи, как пауза, темп, интонация, ритм, звуковые повторы и пр., — все это в стихе своеобразно, образует целостную речевую систему, обусловленную в своей структуре особенностями поэтического содержания данного произведения.

Все эти элементы в стихе неразрывно друг с другом связаны и только в единстве получают определенный выразительный смысл.

Характер выразительных особенностей стиха как определенного типа повествования, его лексика, богатство и своеобразие пауз, особый темп речи и др. позволяют определить его как повествование повышено-эмоционального типа. Стих как бы концентрирует, обобщает в себе свойства эмоциональной речи, т. е. такой речи, в которой внутреннее содержание

(определяемое характером произнесения слова) превалирует над непосредственным значением слова. Если в научном термине значение слова устраняет возможность его иного осмысления при помощи интонации, пауз и т. п., то в эмоционально произнесенном слове, наоборот, его внутреннее содержание может придать ему смысл, полностью или частично устраняющий непосредственное его значение. Фраза «какой ты... умный», придает благодаря паузе и особой интонации — слову «умный» смысл, обратный его непосредственному значению. Это превалирование привносимого смысла над значением слова, существующее, конечно, как тенденция, как возможность, а не как постоянное явление, — и служит основным признаком эмоционально организованной речи. Понятно, что качество эмоции есть величина переменная, определяется содержанием речи в целом. Отсюда эмоциональность речи будет иметь самые различные показатели: от трагического до комического, от оживленной разговорной речи до страстного потрясающего переживания, от разговора графа Нулина с Натальей Павловной до монологов Сальери, Скупого рыцаря, Годунова.

Поскольку эмоциональность речи определяется ее объективным содержанием, постольку основой оценки выразительной организации речи является то — в какой мере она отвечает своим строением этому содержанию. Поскольку в литературе это содержание раскрывается через изображение характеров (в эпосе в форме «самородно» развивающегося действия (Энгельс), в лирике — в форме субъективированного переживания) — постольку мы в ней имеем дело с характерностью речи, с тем, что она мотивирована состоянием изображаемых в ней характеров, ибо язык и есть «практическое сознание человека»¹ (Маркс). Эта характерность художественного повествования, а следовательно, и повествования стихотворного, определяется или свойствами персонажей, или свойствами повествователя (авторская речь), его отношения к тому, о чем он повествует.

Чем полнее отвечает структура речи изображаемым при ее помощи характерам (их основным чертам, качествам и состояниям), тем больше помогает она раскрытию содержания произведения в целом. Мастерство поэта и обнаруживается в том, — в какой мере оказывается он в состоянии подобрать для изображаемых им характеров отвечающие им выразительные средства речи.

Индивидуальное, своеобразное звучание стиха зависит от целого ряда условий: 1) от величины интонационного периода, включающего в себя то или иное число ритмических единиц-строк; 2) от количества и качества пауз (enjambement); 3) от темпа речи, зависящего в значительной мере от количества пауз; 4) от строфической организации, связанной с интонационной организацией речи; 5) от расположения ударных и безударных слогов в строке, т. е. от количества в ней значимых слов; 6) от сочетания, в пределах интонационного периода, ритмических единиц, различного или

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 20.

однородного строения, создающего различного рода ритмические движения — повторения, контрасты и т. п.; 7) от чередования стиховых окончаний — клаузул и взаимоотношения их с рифмами; 8) от звуковой организации речи, зависящей в значительной мере от ее темпа, придающего слову то большую, то меньшую весомость; 9) от характера интонации: вопросов, восклицаний и т. п. и их соотношения: нагнетания их, урегулированности и т. д. и т. п.

Не следует, однако, представлять себе стих как «сумму» всех этих элементов. Он представляет собой выразительное единство, в котором каждый элемент тесно связан с другим. В этом единстве есть своя иерархия, поскольку одни из элементов речи зависят от других, ими определяются.

Смысл речи, ее объективное содержание, характер переживания, изображаемого поэтом, — определяет тот или иной тип интонаций, они определяют характер пауз, отсюда вытекает темп речи и ее звуковая окраска, величина интонационных периодов реализуется в том или ином соотношении ритмических единиц и т. д. и т. д.

Искусство поэта в том и состоит, что он находит для данного переживания наилучшие, т. е. наиболее полно отвечающие ему, интонации и вытекающий из них весь выразительный строй стиха, точно так же как прозаик находит для изображаемых им характеров наиболее полно обнаруживающие их сюжетные ситуации.

Очень точно определил эту основную особенность стихотворной речи, передающую в наиболее сконцентрированной, типизированной форме те или иные переживания, В. В. Маяковский. В своем выступлении на диспуте в Малом театре в 1924 г. он сказал: «Месяц тому назад во время работы, когда Брик начал читать „Евгения Онегина“, которого я знаю наизусть, я не мог оторваться и слушал до конца и два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но, чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям... тысячи раз учиться этим максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли».¹

Сущность стиха в том и состоит, что он в наиболее типической речевой форме закрепляет определенное переживание, дает ему «верную формулировку», и она доставляет нам «бесконечное удовлетворение» именно

¹ В. Маяковский. Собр. соч., т. XII, ГИХЛ, 1937, стр. 74.

потому, что мы видим в ней речевую форму, адекватную тому содержанию, которое она выражает.

Эта полнота слияния содержания и формы в стихе, естественно, не сразу возникает в литературе; лишь в процессе нарастания стихотворного мастерства и, главное, развития самого поэтического содержания, требующего все более богатой и разносторонне развитой формы для своего воплощения, стих становится действительно содержательной поэтической формой.

До Пушкина русская поэзия не нашла еще путей для такого полного проникновения стихотворной формы тем поэтическим содержанием, которое она выражает. Достигнуть этого можно было лишь на основе глубокого реалистического подхода к действительности, определявшего «истину страстей» в изображении человека и тем самым «правду диалога». Пушкин — родоначальник русского реализма — явился и родоначальником реализма в области поэтического языка и, тем самым, стиха. Именно поэтому стих его и осуществил впервые в истории русской поэзии принцип единства содержания и формы, являющийся одним из основных принципов реалистического искусства.

Реформа Пушкина в области стиха и состояла в последовательном подчинении стихотворной формы задаче реалистического изображения характеров, передаче в интонации, ритме, звуке всех тончайших оттенков их переживаний средствами, почерпнутыми в живой речи.

Принцип глубокой жизненной правды Пушкин проводил во всех областях поэтического творчества. Ее-то и почувствовал Маяковский, говоривший о бесконечном удовлетворении, которое мы испытываем, воспринимая стихи Пушкина.

II

Русская литература XVIII в. стояла еще на подступах к реализму. Это сказывалось, в частности, и в том, что она не могла в достаточной мере полно и всесторонне рисовать характеры.

Схематизированные, логизированные характеры у представителей классицизма, односторонне психологизированные характеры у представителей сентиментализма определяли соответствующую ограниченность языка, а тем самым и условность стихотворной формы. В эпоху классицизма она в большей степени являлась знаком эмоциональности, а не конкретным ее выражением, структура ее не передавала тех состояний характера, которые определялись сюжетной или лирической мотивировкой.

Особенно ярким примером в этом отношении может служить стих драматургов классицизма — Сумарокова и других. Характеры в их пьесах строго логизированы, соответственно с этим и речь их строится как речь строго логическая. По ходу действия переживания персонажей могут быть

очень бурными, но в их правильной, спокойной речи они почти не отражаются:

На сердце у меня лежит тяжелый камень:
 Не истреблен во мне, любовь, твой пламень.
 Всей силою моей я днесь тебя борю:
 Но ни малейшего успеха я не зрю¹ и т. д.

Равным образом не передавал стих классицизма ни социальных, ни возрастных особенностей говорящего. Пример из «Андромахи» Катенина характеризует устойчивость стиха такого типа: мальчик Астианакс обращается к своей матери со следующими словами:

Берегись, о мать, берегись, да брак сей не свершится
 Страхуся, тень отца им в гробе раздражится.
 Но как противиться возможешь ты судьбе?
 О, если бы уже я мог помочь тебе!²

Очевидно, что здесь стихотворная форма (интонация, ритм) не ставит себе задачу конкретизировать средствами живой речи переживания говорящего, перед нами «алгебра» человеческого переживания вместо конкретной «арифметики» этого переживания, данной в отвечающей ему системе речи.

С появлением Державина в поэзию входит несравненно более разносторонний облик лирического поэта с его радостями и горестями; тем самым система выразительных средств стиха заметно расширяется. Но это расширение весьма односторонне. Державин, а за ним сентименталисты создают образ человека, характер которого сведен к весьма небогатому кругу чисто личных переживаний, его чувства к природе, любовь, дружба преувеличены. Его свойства переносятся и в лирику. В предисловии ко 2-й книге альманаха «Аониды» (1797) Карамзин писал: «Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен природы... молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы».³ Соответственно с этим и стих сентименталистов строился на интимных интонациях.

Логизированно-схематическое изображение характеров в первой половине XVIII в. сентименталисты заменили психологизированно-схематическим. Стих уже в большей мере отвечал движениям изображавшихся в нем характеров, но однобокость характеров придавала стиху и однобокую выразительность, что определяло его как очень условную речевую форму, во многом далекую от формы живой речи. Характерно в этом от-

¹ А. Сумароков. Мстислав. Полн. собр. соч., ч. IV, 1787, изд. 2-е, стр. 166.

² П. Катенин. «Андромаха», Спб., 1827, стр. 39.

³ «Аониды, или собрание разных новых стихотворений», кн. 2, 1797, стр. V—VI.

ношении стихотворение Карамзина «К прекрасной», интонационно-синтаксическая структура которого типична для сентиментализма:

Где ты, Прекрасная, где обитаешь?
 Там ли, где песни поет Филомела,
 Кроткая ночи певича,
 Сидя на миртовой ветви?
 Там ли, где с тихим журчаньем стремится
 Чистый ручей по зеленому лугу,
 Душу мою призывая
 К сладкой дремоте покоя?
 Там ли, где юная пышная роза,
 Утром кропимая, нежно алеет,
 Скромно с Зефиром лобзаясь
 Сладостью воздух питая?
 Там ли, где солнечный луч освещает
 Гор неприступных хребет разноцветный,
 Где обитатели издревле
 Вышние силы и боги?
 Глас твой божественный часто внимаю;
 Часто сквозь облако образ твой вижу —
 Руку к нему простираю —
 Облако, воздух объеблю!¹

Организация стиха здесь художественно мотивирована переживаниями, изображаемыми поэтом. Тонким и нежным чувствам любви, природы и т. д. отвечает система соответственных интонаций: восклицания, вопросы, обращения, паузы, эмоциональные междометия и т. п. Но вместе с тем, самое чувство выражено искусственно, условно, это определяет и крайнюю искусственность интонаций, они назойливо повторяются, создают утомительную эмоциональную монотонию, за ними уже не чувствуется действительно глубокое реальное человеческое переживание, они становятся неестественными. Жуковский развивает стих в этом же направлении.

С другой стороны в конце XVIII в. живет еще и традиция «логизированного» стиха в гражданской лирике («Вольность» Радищева), противопоставляющей интимной интонации сентименталистов ораторскую декламацию трибуна.

Наконец, по третьей линии шло развитие вольного стиха, басен и комедии, сближавшегося с бытовым языком и в этом смысле, опять-таки кодностороннего.

III

Ранний Пушкин испытывает на себе влияние и той и другой стихотворной традиции. У него звучат и интимные интонации эпикурейской лирики и риторика высокой гражданской лирики. Но постепенно у него оформляется стих совершенно иного интонационного диапазона. Не ставя вопрос о

¹ Н. М. Карамзин. Соч., т. I, изд. 4-е, СПб., 1834, стр. 20—21.

пушкинском стихе в его развитии, мы хотим определить новое качество стиха Пушкина в его принципиальной основе.

Новаторство стиха Пушкина являлось производным от его общих реалистических творческих принципов. Принцип «правдоподобия характеров и положений»¹ (письмо к Раевскому), стремление к «истине страстей, правдоподобию чувствований»² («О народной драме») — эти принципы реализма переносились Пушкиным и в область языка. Выдвигая принцип «истины страстей», Пушкин, естественно, приходил к применению этого принципа к языку персонажей. Критикуя три единства, он указывал и на четвертое — единство слога, «...сего четвертого необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру».³ Задача «приблизить поэтический слог к благородной простоте»⁴ («В зрелой словесности приходит время») ощущение необходимости «создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных» («О предисловии г-на Лемонте...»),⁵ стремление «выучиться наречию, понятному народу» («О народной драме...»)⁶ все это являлось осуществлением принципов реализма в работе Пушкина над языком и стихом. Люди должны были говорить так, как это вытекало из их характеров и из тех положений, в которых они находились. Это определяло выбор слов и оборотов, и синтаксическое строение речи, и введение интонаций живой речи и т. д. и т. п. Язык персонажей Пушкина становился частью их характера, он отражал реальные языковые явления самой жизни по всей их дифференцированности — социальной и психологической. «Правдоподобие чувствований» необходимо требовало и правдоподобия языка, а это ставило перед стихом совершенно новые задачи.

Поскольку связь стиха, как определенной системы речи с изображаемым при его помощи характером, отчетливее всего обнаруживается в собственной речи персонажа, постольку анализ стиха Пушкина удобнее всего начать со стиха драматического, с речи персонажей его пьес.

В драматическом допушкинском стихе фраза, как правило, совпадает с концом строки, речь распадается на отдельные замкнутые единицы. Господствует монологическое построение. У Сумарокова, например, всего 12% строк приходится на краткие реплики (не более трех строк) и менее трех процентов строк дает перебой, т. е. членится на реплики персонажей. Что бы ни совершали, что бы ни чувствовали герои, — в структуре стиха это почти не отражается.

Стихи такого строения крайне далеки от естественной речи, от живого

¹ А. С. Пушкин. Письма. Соч., т. X, стр. 161—163. Подлинник по-французски. Перевод, стр. 774—776.

² А. С. Пушкин. Соч., т. VII, стр. 213.

³ Там же. Письмо к издателю «Московского вестника», стр. 72.

⁴ Там же, стр. 81.

⁵ Там же, стр. 217.

⁶ Там же, стр. 31.

разговора, от истины страстей и правды диалога. Даже обмен репликами не представляет собой реального разговора: настолько монологично построение строк-фраз.

Фингал: Остановите вы, о воины, его!

Стары: Иль ты пришел во храм над святостью ругаться?

Фингал: Иль за крамольного Стары может здесь вступаться?

Стары: Почти, Фингал, почти его священный сан!

Фингал: К сплетенью ль хитростей ему был оный дан?

Стары: Он дан ему на то, чтоб слышать глас небесный...¹ („Фингал“).

Даже, когда строка членится на части соответственно кратким репликам, которыми обмениваются персонажи, условность диалога остается, так как реплики при всей их краткости интонационно настолько замкнуты, что сохраняют свою монологичность. Вот несколько примеров:

Белозерский: Димитрий!

Боярин: Государь!

Тверский: Что вижу!

Ксения: Оживаю...

(«Димитрий Донской», д. V, явл. V)²

Гекуба: Дочь милую!

Кассандра: Сестру!

Поликсена: О, боги!

Улисс: Ах, я сам...

(«Поликсена», д. II, явл. III)³

Фингал: Кто смеет приступить?

Воины: Умри!

Стары: Разите!

Колла: Страх!⁴ („Фингал“).

Совершенно иную картину дает драматический стих Пушкина, характеризующийся чрезвычайно гибкой сменой и больших монологических построений в 70—100 строк и кратких реплик. Процент перебоев повышается настолько, что в «Каменном госте» достигает 28 (в 9 раз больше, чем у Озерова!), тем самым соотношение реплик передает движение живой речи. Перебои, появляясь в особенно напряженных местах, звучат как живой разговор, реплики интонационно не замкнуты:

Барон: ... Меня...

Герцог: Что?

Барон: Обокрасть.

Альбер: Барон, вы лжете.⁵

Или:

Лепорелло: ... Шутить и с кем!

Дон Гуан: Ступай же

Лепорелло: Но...

Дон Гуан: Ступай.⁶

¹ Д. Озеров. Соч., ч. 1. СПб., 1828, стр. 99.

² Там же, ч. 2, стр. 82.

³ Там же, стр. 115.

⁴ Там же, ч. 1, стр. 114.

⁵ А. С. Пушкин. Скупой рыцарь. Соч., т. V, стр. 352.

⁶ А. С. Пушкин. Каменный гость. Соч., т. V, стр. 398.

Стремление Пушкина к тому, чтобы живая речь стала основой стиха, выразилось в его обращении к пятистопному белому ямбу, который, благодаря ему, получил господство в стихотворной драме и полностью вытеснил распространенный до Пушкина шестистопный ямб. Необходимость этой реформы была осознана Пушкиным именно потому, что была глубоко содержательна, открывала новые пути для реалистической передачи живой речи действующих лиц. «...если меня оставят в покое, — писал он Жуковскому в 1825 г., — то верно я буду думать об одних пятистопных без рифм».¹ Интересуясь одним из первых опытов русского драматического белого стиха у Жуковского в его переводе «Орлеанской девы», Пушкин писал брату 4 сентября 1822 г.: «С нетерпением ожидаю успеха «Орлеанской... Но актеры, актеры! 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации».²

Смысл этой «новой декламации» в том и заключался, что структура стиха подчинялась задаче передать все многообразие естественной речи, обусловленной в своем строении состоянием персонажа. Он должен был говорить так, как это вытекало из его психологического состояния, из «правды чувствования», с той «жизненной непринужденностью», которую Пушкин так ценил у Шекспира. Тем самым стих становился одной из форм раскрытия характера, участвовал в создании образа, получал содержательное значение.

Строка «...смешно? а? что? что ж не смеешься ты?» (Борис Годунов)³ с точки зрения ее ритмического своеобразия характеризуется тем, что в ней имеются сверхсхемные ударения (◡////◡◡/◡/). Эти ударения обусловлены структурой фразы, распадающейся на ряд кратких восклицаний. Такая структура фразы обусловлена характером интонации, передающей крайне взволнованное состояние говорящего. Необычность ритма обусловлена целым комплексом условий и получает определенный выразительный смысл. По самой структуре пушкинского стиха мы получаем представление о состоянии характера, ибо она представляет собой его живое речевое выражение. Если язык есть «практическое сознание человека» (Маркс), то, основывая свой стих на максимальном приближении к нормам живой речи, Пушкин и его делает формой раскрытия сознания, придает ему глубину содержательности. По существу незначительная реплика Сальери:

Постой,
Постой, постой!.. Ты вынул!.. без меня?⁴

раскрывает для нас его переживания именно своим строением. Троекратное повторение слова «постой», мучительные паузы, представляющие собой

¹ А. С. Пушкин. Письма. Соч., т. X, стр. 141.

² Там же, стр. 43.

³ А. С. Пушкин. Соч., т. V, стр. 266.

⁴ А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери. Соч., т. V, стр. 367.

почти открытое признание («постой — это яд») — все это противоречит внешней мелочной мотивировке фразы («выпил без меня»), — и это-то обнаруживает полнее всего внутреннее потрясение Сальери. Таким образом, у Пушкина звучание стиха передает внутреннюю жизнь персонажа, движение его переживаний. Смена интонаций, структура фразы, характер пауз, расположение ударений и т. д. и т. д. — все это реальные черты живой речи, всем своим строением раскрывающей внутренний мир человека. Сами по себе те или иные элементы стиха (ритма, ударения и т. д.) не имеют определенного выразительного значения, но смена их, чередование, повторение, контраст и т. п. являются формой выражения движения, переживания; тончайшее использование этих средств выразительности стиха, передающее все оттенки живой речи, обусловленной именно данной ситуацией, данным характером, — и является основой стихотворного мастерства Пушкина.

Так, например, в том месте монолога барона («Скупой рыцарь»), где его пафос достигает вершины, Пушкин вводит в белый стих рифму, и стих благодаря этому звучит в особенности приподнято и необычно (разрядка моя. — Л. Т.).

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!

И тут же барон вспоминает об Альбере:

Я царствую... но кто во след за мной
Примет власть над нею? Мой наследник?
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру, он, он! сойдет сюда...¹

На общем фоне белого стиха неожиданное появление рифмы составляет резкий звуковой контраст, и он приходится на самое напряженное место монолога. Благодаря этому, оно в особенности полно воспринимается нами. В этом художественный смысл использования Пушкиным «внутренних ресурсов» стихотворной формы.

Глубочайшая художественная мотивированность стиховой структуры содержанием составляет основу поэтического мастерства Пушкина. Каждый элемент стиха сам по себе художественно нейтрален. Ритм, рифма, перенос и т. п. не имеют сами по себе устойчивого, определенного выразительного значения. Перенос, например, как и любая другая стиховая форма, становится глубоко осмысленным, появляется в стиховой речи, когда фраза по своему эмоциональному напряжению требует резких пауз,

¹ А. С. Пушкин. Скупой рыцарь. Соч., т. V, стр. 345.

обрывов, поисков слов и т. д., т. е. обнаруживается состояние говорящего. Альбер говорит Соломону:

Полно, полно.

Ты требуешь заклада? Что за вздор!

Что дам тебе в заклад? свиную кожу?¹

Перед нами — спокойная речь, и в ней нет переносов.

Но вот Альбер вне себя от негодования прогоняет Соломона:

Вон, пес!..

Вот до чего меня доводит

Отца родного скупость! Жид мне смел

Что предложить! Дай мне стакан вина,

Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги

Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,

Возьми его червонцы. Да сюда

Мне привеси чернильницу. Я плуту

Расписку дам. Да не вводи сюда

Иуду этого...²

Здесь переносы идут после каждой строки. Стих звучит уже иначе. И это новое звучание его обрисовывает состояние Альбера в дополнение к непосредственному смыслу его слов.

В основе драматического стиха Пушкина лежат принципы реализма, глубокой жизненной правды. Мы ощущаем убедительность стиха Пушкина именно потому, что чувствуем, что находишься мы, как его герой, с такими же страстями в такой же ситуации, наша речь звучала бы с той же интонацией, а это и есть показатель художественной правды поэтической речи.

IV

Принципы работы Пушкина над стихом остаются в одинаковой мере реалистическими и тогда, когда мы обращаемся к анализу его лирических стихотворений и произведений повествовательного типа — поэм.

Лирик отражает жизнь, изображая конкретное состояние человеческого характера, конкретное переживание, мысль, чувство, вызванное данной жизненной ситуацией. Через это переживание реалистическая лирика делает нам понятной ту жизненную среду, которая обусловила возникновение такого переживания, отражает в типическом переживании типические черты действительности. Поэтому мы говорим об образе лирического поэта, он обнаруживается перед нами в ряде отдельных своих состояний, в качестве определенного и — у реалиста — типического характера. Лирическое стихотворение рисует конкретное переживание, вызванное конкретной жизненной ситуацией, оно ощущается читателем и как непосредственная жизненная данность, и в то же время как обобщение, как типическое переживание в типических обстоятельствах.

¹ Там же, стр. 337.

² Там же, стр. 341.

Анализируя следующее стихотворение Фета:

Облаком волнистым
 Пыль встает вдали.
 Конный или пеший,—
 Не видать в пыли.
 Вижу, кто-то скачет
 На лихом коне...
 Друг мой, друг далекий,
 Вспомни обо мне!¹

Потебня писал: «Только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обыденности... Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму. С какимизумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы на страницах журнала следующее: «Вот—что-то пылит на дороге, и не разберешь, едет кто или идет. А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!»²

Потебня совершает ошибку: он проходит мимо того, что здесь перед нами не «единичный случай», а обобщенное переживание, изображенное в форме конкретного жизненного факта, единичного случая. Он неправильно трактовал и «форму»: заменяя стих обыденной речью, он не разрушал языковую форму, а подменял ее, один стиль речи заменял другим, речь эмоционально экспрессивную он заменял речью примитивно бытовой. Между тем в стихотворении Фета переживание высокого эмоционального тона (тема тоски, заброшенности, одиночества) и выразилось в отвечавшей ему системе эмоциональной речи, обнаруживалось через нее.

Поэтому правомерность наблюдений Потебни состояла в том, что он подметил, как замена одного типа выразительной речи другим лишает данное содержание его реального смысла. Но он не понял содержательности стихотворной формы, того, что ее структура одновременно являлась и состоянием характера, его «практическим сознанием», а состояние характера в свою очередь лишь было формой обобщения определенного жизненного материала.

Лирика и основана на том, что основным средством раскрытия переживания в ней является адекватная ему речевая система, превращающая его в конкретное жизненное явление — в человеческое чувство. В свое время это в высшей степени ясно было сказано Белинским в статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова»: «...мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!»³ и он отмечал, что в «Онегине» — «что стих, то мысль. потому что в нем что стих, то чувство».⁴

¹ А. Фет. Полн. собр. стихотворений, т. I, СПб., 1912, стр. 311.

² А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 168.

³ В. Г. Белинский. Собр. соч., т. I, М., Гослитиздат, 1948, стр. 168.

⁴ Там же, стр. 167.

Поэтому-то анализ лирического стиха предполагает определение соответствия между изображенным в стихе переживанием и системой его словесного раскрытия, т. е. словом, доведенным до высшей степени эмоциональной выразительности.

Организация стихотворной речи, в соответствии с изображаемыми при ее помощи состояниями характера, была в той или иной степени присуща и сентименталистам, но самые характеры, ими изображавшиеся, были в такой степени односторонни, что и речевое их изображение становилось искусственным, не совпадало с языком реальной жизни.

Пушкин вводил в литературу исключительно богатый, разносторонний и полноценный человеческий характер с богатейшей амплитудой интересов и переживаний. Этот характер находил раскрытие в его лирике во всем богатстве интонаций живой речи, в исключительном разнообразии и гибкости форм словесного выражения, точнее — изображения этих чувств, в обращении к конкретному языку самой действительности вплоть до просторечия, как к новому источнику речевого разнообразия. Все элементы стиха каждый раз получали у Пушкина новое и неповторимое звучание, служили задаче выражения определенного переживания, предельно полно переведенного в адекватную ему систему речи, звучащей с непосредственной силой жизненного переживания.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Зима, что делать нам в деревне?». Грустная и тоскливая картина вынужденного деревенского безделья сменяется в нем минутным возбуждением — охотой, она заканчивается — возвращается прежнее настроение.

В начале — перед нами своеобразная монотония бытовых интонаций — скучных надоевших вопросов:

тепло ль? Утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? И можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

В эту монотонную речь вдруг врывается совершенно новый элемент: «Пороша!» — это слово звучит как целая фраза и резко нарушает интонационное движение предшествовавших строк. За ним следует совершенно иное по структуре движение стиха: эллиптическое построение фразы, нарастание (а не повторение) интонационного движения:

Мы встаем, и тотчас на коня,
И рысью по полю при первом свете дня;
Арапники в руках, собаки вслед за нами;
Глядим на бледный снег прилежными глазами;
Кружимся, рыскаем...

Но это лишь эпизод, не изменяющий безрадостной обстановки: к вечеру все повторяется.

И стих снова повторяет структуру начального абзаца — краткие фразы, та же интонационная монотония:

... Вот вечер, вьюга воеет,
Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет;
По капле, медленно глотаю скуки яд.¹

Сравним с «Зимой», совершенно иначе построенное стихотворение «Во глубине сибирских руд». Перед нами непрерывное нарастание веры поэта в счастливое будущее:

1. Храните гордое терпенье.
2. Не пропадет ваш скорбный труд.
3. Придет желанная пора.
4. Любовь и дружество до вас
5. Дойдут. Оковы тяжкие падут.
6. Темницы рухнут...

Это нарастание достигает своей смысловой кульминации на слове **С в о б о д а**, и как раз с ним совпадает единственный во всем стихотворении перенос:

...Свобода
Вас примет радостно у входа.²

Смысловая кульминация опирается на кульминацию ритмическую, и благодаря этому получает особую выразительность. Голос поэта как бы дрогнул в момент величайшего напряжения, и это-то и окрашивает стихотворение, согревает его теплом глубокого и сильного переживания, придает ему ярко индивидуальный характер.

Таким образом, у Пушкина каждому переживанию, каждой ситуации отвечает адекватное выражение в стихе как выразительном комплексе. В этом, на наш взгляд, основы индивидуального своеобразия стиха Пушкина и впервые осуществленные им принципы реалистической поэзии вообще, хотя стих каждого крупного поэта после Пушкина своеобразен, так как в нем изображались уже иные характеры, требовавшие иных форм речевого раскрытия. Поэтому, определив пути развития русского стиха, Пушкин в то же время не обрекал поэзию на повторение конкретных форм его стиха, а ставил каждый раз перед ней задачу нового творческого применения своих принципов к новому материалу.

V

Стих повествовательный (поэма) представляет собой своеобразный сплав этих двух основных линий стихотворной работы Пушкина, давая драматизованный стих в речи персонажей, и лиризованный стих в повествовательной, авторской речи.

¹ А. С. Пушкин. Соч., т. III, стр. 125.

² Там же, стр. 7.

Проследим это на анализе «Графа Нулина».

Основным эмоциональным тоном «Графа Нулина» является ирония, перемежающаяся с лиризмом в отступлениях.

Герои «Графа Нулина» ничтожны, и эта их трактовка определяет и характер поэтической интонации. Это ярко видно на примерах характеристики Нулина, построенной на пародийном перечислении всего, с чем он едет («с запасом фраков и жилетов, шляп, вееров, плащей, корсетов» и т. д.), комического воспроизведения разговора графа с Натальей Павловной, грубых и добродушных интонаций мужа («Эй! водки! Граф, прошу отвeдать»), в иронических обращениях к читателям («Воображайте. Воля ваша»), к друзьям («Теперь мы можем справедливо») и т. д.¹

Нам нужно теперь рассмотреть, как используются на основе данного интонационного движения ритмические особенности стиха в поэмах Пушкина. Однородный ритм может встретиться в чрезвычайно различных по своему содержанию и настроению отрывках и только в связи с ними он принимает уже определенную конкретную выразительность; поэтому-то так бесплодны попытки установить какую-либо связь между ритмом, взятым самим по себе, и каким-либо определенным настроением (веселый ритм, грустный ритм и т. д.).

Но различие в значении слов, в синтаксическом строении строк, в интонации — все это приводит к тому, что, включаясь в иную систему, и самый ритм приобретает иную окраску, звучит различно, помогая, усиливая, подчеркивая эту систему в целом.

Давая ироническую характеристику Наталье Павловне, Пушкин подчеркивает эту иронию тем, что всю характеристику проводит целиком на строке типа «○○○/○○○/»

(.)
 Муж просто звал ее: Наташа,
 Но мы — мы будем называть:
 Наталья Павловна) к несчастью,
 Наталья Павловна совсем
 Своей хозяйственной частью
 Не занималась; затем,
 Что не в отеческом законе
 Она воспитана была,
 А в благородном пансионе
 У эмигрантки Фальбала.²

В «Графе Нулине» строк такого типа всего 28 (на 370), и из них 7 сосредоточены в этом отрывке, придавая иронической характеристике Натальи Павловны и своеобразную ритмическую выразительность.

Еще реже строка типа: ○/○○○○○/. В «Графе Нулине» она встречается лишь один раз. На фоне других строк она, несомненно, обращает на себя внимание.

¹ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 237—248.

² Там же, стр. 238. (разрядка моя. — Л. Т.)

Одним из решающих мест в развитии действия «Графа Нулина» является эпизод с появлением графа в спальне, где Наталья Павловна ему

Дает—пощечину. Да, да,
Пощечину, да ведь какую!¹(-/ - - - -/)

Необычная ритмическая форма строки пришлась как раз на место резкого интонационного подъема, явилась своего рода ритмическим курсивом, выделившим наиболее существенное в смысловом отношении место.

Другой пример: Наталья Павловна смотрит в окно на однообразную и надоевшую усадебную суетню. Вдруг врывается необычное — звон дорожного колокольчика. И здесь Пушкин резко обрывает монотонную интонацию и переходит к эмоционально насыщенному, интонационно приподнятому лирическому отступлению. Эта смена полностью выражена и в ритме.

Интонационная монотония достигалась ритмически настойчивым повторением одной и той же трехударной формы ямба. Затем она заменяется четырехударной и двухударной строкой (вдобавок осложненной сверхсхемным ударением), а лирическое отступление проводится уже главным образом на четырехударной форме.

Тем самым интонационное и смысловое движение стиха получило и определенную ритмическую окраску, его поддерживающую и усиливающую:

Кругом мальчишки хохотали. (3 ударения)
Меж тем печально, под окном, (3)
Индеек с криком выступали (3)
Вослед за мокрым петухом. (3)
Три утки полоскались в луже, (3)
Шла баба через грязный двор (3)
Белье повесить на забор, (3)
Погода становилась хуже — (3)
Казалось снег идти хотел... (4)
Вдруг колокольчик зазвенел. (1—2)
Кто долго жил в глуши печальной, (4)
Друзья, тот верно знает сам, (4)
Как сильно колокольчик дальный (3)
Порой волнует сердце нам. (4)
Не друг ли едет запоздалый, (3)
Товарищ юности удалой?.. (3)
Уж не она ли?.. Боже мой! (1+3)
Вот ближе, ближе... Сердце бьется... (4)
Но мимо, мимо звук несется, (4)
Слабей... и смолкнул за горой. (3)²

В настоящей работе мы не стремились дать систематическое рассмотрение стихотворного новаторства Пушкина, в ней скорее ставится лишь вопрос о подступах к его изучению.

¹ А. С. Пушкин. Соч., стр. 246.

² Там же, стр. 239.

Поэтому мы оставляем в стороне целый ряд существенных особенностей стиха Пушкина: рифму, строфу и т. п.

Подытоживая наши наблюдения, мы можем сказать, что основное в пушкинском стихе—это его содержательность, глубочайшее подчинение его общему художественному заданию.

Сила, убедительность, жизненность стиха Пушкина в том, что в нем мы всегда слышим типизированный и в то же время индивидуальный голос изображаемого им характера, а за характером видим жизнь, которая за ним стоит, т. е. воспринимаем этот характер в единстве формы и содержания.

В этом смысле Пушкин и в работе над стихом столь же реалистичен, как и во всех остальных сторонах своего творчества. Он стремится найти те интонации, те синтаксические формы, которые отвечают реальным свойствам данного характера в той ситуации, в которой он находится.

Интонация стиха Пушкина убедительна, реалистична потому, что она жизненно правдива, мы воспринимаем ее потому, что и мы в данных условиях и подобном развитии страсти (говоря словами Лессинга) говорили бы так же. А в этом один из решающих критериев реалистического мастерства. В этом и состоит основное новаторство Пушкина в области стиха, в организации стихотворной речи вообще, что приобретает для нас методологическое значение.

Принципы работы Пушкина над стихом — это в сущности осуществленные конкретизированные законы организации реалистической стихотворной речи. В этом смысле изучение их полно для нас живого, практического интереса, ибо затрагивает основные проблемы развития и нашей советской поэзии.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

А.С. ПУШКИН

1799 ~ 1949



МАТЕРИАЛЫ
ЮБИЛЕЙНЫХ
ТОРЖЕСТВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва - Ленинград

1951
