

## Звуковое хозяйство Пушкина (поэзия и проза)

Сергей Давыдов  
Middlebury

На сей день существует немало исследований, посвященных звукописи в поэзии Пушкина.<sup>1</sup> Но большинство из них можно упрекнуть в трех недостатках: 1) исследователи не делают различия между буквой и звуком, 2) наблюдения, не выходящие за рамки очевидного и, следовательно, не нуждающиеся в доказательстве, открывают мало интересного, а более проникновенные, интуитивные предположения остаются недоказанными, 3) исследователи не пытались связать звуковой узор с семантикой и тематикой произведения. Поэтому задача настоящей работы тройная: «поверить алгеброй» гармонию пушкинской звукописи в поэзии, рассмотреть ее с точки зрения семантики и тематики и, наконец, применить те же критерии к рассмотрению «звукового хозяйства» поэта в его прозе.

### Поэзия

После ритма и рифмы самым явным звуковым приемом в поэзии является аллитерация. Несколько взятых наугад примеров на букву «п» пусть послужат иллюстрацией того, насколько распространен у Пушкина этот прием:

*И пальцы просятся к перу, перо к бумаге... Пора: перо покоя просит... Прочтя печальное послание... Погулять верхом порой, пострелять из пистолета... Пастух плетя свой нестрый лапоть поет про волжских рыб-барей... Печальный насынок природы... Пьяный топот трепака... Презренный палкой палача... Потешный полк Петра титана... Пушки с пристани палят...*

Брюсов когда-то упрекнул символистов в том, что их аллитерации, вроде бальмонтовского «чуждый чарам черный челн», «колют глаз», в то время как Пушкин «не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла».<sup>2</sup> Разница между «чуждый чарам черный челн...» и «пальцы просятся к перу, перо к бумаге» — в степени нарочитости, и ее можно измерить статистически. «Чуждый чарам чер-

ный челн...» выставляет напоказ сравнительно редкий в русском языке звук «ч» (средняя частотность 0.0135), а чем частотность фонемы ниже, тем больше информационной нагрузки (в том числе и экспрессивной) она несет. Средняя встречаемость звуков «п, п'» в русском языке почти в два раза выше (0.0264), и следовательно, такой звуковой рисунок «не колет глаз».³ Пушкин, обладающий безупречным чувством меры, дальше «очей очарованье» не идет. Его звуковой узор, как правило, скрыт, и чтобы его заметить, надо всматриваться и вслушиваться. Обратим внимание, как в следующей строфе «Евгения Онегина» постепенно вкрапливается звуковой рисунок в строфу, достигает определенной насыщенности, слабеет, затем полностью исчезает, чтобы, набравшись новых сил, снова прозвучать в конце строфы:

- 1 Нашел он *п*олон двор услуги:
- 2 К *п*окойнику со всех сторон
- 3 Съезжались недруги и други,
- 4 Охотники до *п*охорон.
- 5 *П*окойника похоронили.
- 6 *П*олы и гости ели, *п*или,
- 7 И *п*осле важно разошлись,
- 8 Как будто делом занялись.
- 9 Вот наш Онегин сельский житель,
- 10 Заводов, вод, лесов, земель
- 11 Хозяин *п*олный, а досель
- 12 *П*орядка враг и расточитель,
- 13 И очень рад, что *п*режний *п*уть
- 14 Переменил на что-нибудь. (ЕО I, 53)

Частотность «п, п'» в строфе завышена на 88% по сравнению со средней вероятностью этих звуков в русском языке.⁴ К тому же, пушкинская аллитерация поднимается и опускается двойной волной, которую для наглядности можно изобразить по стихам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
					/пп.....п./								
				/п...п.../							/.....п.п/		
...п...../п...../			/.....п./			/п...../				/...п.../п.../		/п...../	
		/...../					/...../...../...../						

Когда аллитерация падает на начала слов, она акцентирует ритмический рисунок: «*Покойника похоронили. Поны и гости ели, пили*» или «*И очень рад, что прежний путь Переменил на что-нибудь*». Но если этот прием утрировать, эффект будет комический. «*И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...*» — еще не смешно, но «*Пастух плетя свой пестрый лалоть поет про волжских рыбаей...*» — уже смешно. Пушкин чутко ощущал эту грань и не переступал ее без осмысленного намерения.

О. Брик в своем новаторском исследовании «Звуковые повторы» (1917) провел детальную категоризацию аллитераций по формальным признакам чередования звуков. Удельный вес звукового рисунка, как правило, несут согласные. Так, «*внемлет арфе серафима*» — создает формулу АВ–АВ, «*Зарему разлюбил Гирей*» — АВ–ВА, «*слово мое: воителю славы*» — АВС–АВС, «*в Молдавии, в глуши степей, вдали Италии своей*» — АВС–СВА, «*могильный гул, хвалебный глас*» — АВ–АВ–АВ, «*зарделась грозная заря*» — АВ–ВА–АВ, и т. д.<sup>5</sup> Среди множества категорий Брик выделяет один тип повтора, который он называет «звукообразным сочетанием». Сюда относятся устойчивые пары, в которых слова обладают не только звуковым сходством, но и взаимодополняют друг друга на уровне образа и смысла. Брик отмечает у Пушкина такие пары как: «*гусли — глас, темно — туман, плач — печаль, клонить — колени, гроб — герб*».

В начале двадцатых годов мысль Брика развил Д.Выгодский. Анализируя эвфонические приемы в «Бахчисарайском фонтане», он заметил, что в отрывках, вводящих в поэму героев Гирея, Зарему и Марию, резко повышается частотность звуков «г, з, м». Выгодский называет это явление «звукообразом» и определяет его как «комплекс звуков, который, заполняя в данный момент сознание поэта, заставляет его подбирать в произведении звуки, тождественные или аналогичные имеющимся в основном комплексе».<sup>6</sup> Если проверить результаты Выгодского, используя таблицу частотности русских звуков, и не учитывать при этом имена Гирей, Зарема и Мария, встречаемость «г, з, м» в соизмеримых по величине трех отрывках, приведенных Выгодским, такова:

	Строки	Звук	Повышение частотности по сравнению с ожидаемостью звука в русском языке
Гирей	(1–32)	"г"	+ 136%
Зарема	(135–164)	"з"	+ 43%
Мария	(161–193)	"м"	+44%

Выгодский в своих эвфонических наблюдениях не затрагивает область смысла, поэтому стоит напомнить наблюдение А.Л.Сло- нимского о том, что в именах *Гирей*, *Зарема* и *Мария* закодировано и само физическое пространство поэмы — гарем.<sup>7</sup> Черновики сви- детельствуют, что именно так Пушкин намеревался назвать свою поэму.

Явление, которое Выгодский назвал «звукообразом», Ф. де Соссюр называл «логограммой». Логограмму можно представить как некое семантическое поле, возникающее вокруг созвучных слов:

В отличие от анаграммы или анафонии «логограмма» является не «фоническим словом» и даже вообще не «словом»: это «грамма» (gram- ta), выстроенная вокруг названия предмета, внушившего данный пассаж и в известной степени служащая его «логосом», его рациональным един- ством, его функций.<sup>8</sup>

Р. Якобсон считал, что как только в звуковом поле зарождается хотя бы рудиментарное семантическое значение, аллитерация становится паронимазией, которую ученый понимает как «семантическое со- поставление фонемически похожих слов независимо от этимологиче- ской связи».<sup>9</sup>

Даже невооруженным глазом и на слух можно заметить, что у Пушкина приемы, основанные на анаграммах (паронимазия, звуко- образы, логограммы), встречаются чаще, чем у других поэтов XIX в. Как правило, самым продуктивным источником анаграмматических образов являются иностранные или непривычные русскому уху слова и имена:

*Везувий зев* открыл . . . поникла *Галия* главой . . . под сенью мирною *Минервиной* эгиды . . . так поведали бы *миру* Гезиод или *Омир* . . . и поучительной *лозой Зоила* хлещет — мимоходом . . . и внемлет *арфе серафима* . . . власы раскинув, *Ева*, *едва*, *едва* устами шеvelя . . . *Зарему* разлюбил *Гирей* . . . и пыль веков *от хартий* *отряхнув* . . . я знаю нежного

*Парни перо не в моде в наши дни . . . напев Торкватовых октав . . . Европы баловень Орфей . . . но и Дидло мне надоел . . . от финских хладных скал до пламенной Колхиды . . . как любопытный скиф афинскому софисту . . . Стамбул для сладостей пророка мольбе и сабле изменил . . . Делибаш на всем скаку срежет саблею кривую с плеч удалую башку . . . Клянусь, о мать наслаждений, тебе неслышанно служу на ложе страстных искушений. . . А! кстати, брат, сказал кастрат . . .*

Сочетания как «Ева — едва, едва» или «Зарему разлюбил Гирей» не связывает ничего кроме звукового сходства и их функция остается чисто эфонической. Но такие сочетания как «Везувий зев открыл» или «перо Парни» создают семантически осмысленные пары, сопряженные либо по принципу схожести (метафорически), либо по принципу смежности (метонимически). «Везувий — зев» — очевидная метафора (жерло—глотка), «перо Парни» и «Торкватовы октавы» — явная метонимия (инструмент и изделие поэта). Такие пары как: «от финских хладных скал — до пламенной Колхиды» или «как любопытный скиф — афинскому софисту» — более сложные метонимии, порождающие целую цепь осмысленных ассоциаций, основанных на исторической и географической смежности: путь из Варяг в Греки, войны скифов с Филиппом и Александром Македонским, скиф Анахарисис был учеником мудреца Солона, а скифский софист Бион прослыл в Греции большим богохульником, и т. п.

Князь Вяземский когда-то справедливо заметил, что «есть поэзия и в собственных именах: Державин это знал и оставил свидетельство тому в одной из строф «Водопада», в которой поэт взывает к умершему [Григорию] Потемкину:

*Потух лавровый твой венок,  
Гранена булава упала,  
Меч в полножны войти чуть мог,  
Екатерина возрыдала! (полная анаграмма. — С.Д.)  
Полсвета потряслось за ней  
Внезапной смертью твоей».*

«В стихе, составленном из собственного имени и глагола, — включает Вяземский, — есть не одно верноподданническое, но и высокое поэтическое чувство».<sup>10</sup> Державин любил образно прописывать звонкие имена в своих стихах: «Орел, который над Чесмою Пред флотом россиян летал» — это граф Орлов; «В броне блистая златорядной, Как вечер во заре румяной» — это фельдмаршал Румянцев;

«Не шел ты средь путей известных, Но проложил их сам — и шум Оставил по себе в *потомки*» — это, конечно, кн. Потемкин.<sup>11</sup>

«Старик Державин» был чуть ли не единственным архаистом, которого Пушкин любил, хотя и считал, что «его гений думал по-татарски» и «слишком часто кричал петухом» (Письмо Дельвигу 1–8 июля 1825). В примечательной патриотической строфе «Евгения Онегина» (VII, 37) он на державинский манер прописывает анаграммами имя «Наполеон»:

- 1 Вот, окружен своей дубравой,
- 2 Петровский замок. Мрачно он
- 3 Недавнею гордился славой.
- 4 *Напрасно ждал Наполеон,*
- 5 *Последним счастьем упоенный,* (полная номограмма)
- 6 Москвы коленопреклоненной
- 7 С ключами старого Кремля.
- 8 Нет, *не пошла* Москва моя
- 9 К нему с повинной головою.
- 10 *Не праздник, не приемный дар,*
- 11 *Она готовила пожар*
- 12 *Нетерпеливому герою.*
- 13 Отселе, в думу погружен,
- 14 *Глядел на грозный пламень он.* (полная номограмма)

Не подлежит сомнению, что в использовании номограмм Пушкин пошел дальше Державина и Петрарки, прописавшего имя своей возлюбленной Лауры («Laureta») в сонет.<sup>12</sup> К тому же, в «наполеоновской» строфе *Евгения Онегина* господствует особая экономия, не позволяющая расходовать порох до сражения. Анаграмматический приступ здесь поднимается на двух волнах. Строфа начинается с полного затишья (строки 1–3), затем раздается кассетный взрыв из двух анаграмм (4–6), и наступает новое затишье (7–я строка). Но, начиная с 8-ой строки, поднимается новая анаграмматическая атака, завершающаяся взрывом полной номограммы в последнем стихе.

Даже не столь звучные имена как Наполеон обладают определенной фонетической «намагниченностью», порождающей иногда семантически осмысленные образы. В «Евгении Онегине», например, в пассажах, окружающих имя Ольги, Пушкин рисует звуками «л» словесный портрет героини:

Как поцелуй любви мила,  
Глаза как небо голубые;  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Все в Ольге... (II, 23)

Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне (III, 5)

Мой бедный *Ленский!* изнывая,  
Не долго плакала она.  
Увы! невеста молодая  
Своей печали неверна.  
Другой увлек ее вниманье,  
Другой успел ее страданье  
*Любовной* лестью усыпить,  
*Улан* умел ее пленить,  
*Улан* любим ее душою...  
И вот уж с ним пред алтарем (VII, 8)

В вышеприведенных отрывках звуки «л» и «л'» встречаются в два раза чаще, чем их средняя ожидаемость в русском языке. Звуковой портрет Ольги строится из тематически близких слов: «поцелуй, любовь, голубые глаза, локоны льняные, мила, улыбка, голос, легкий стан...» Если этот прием утрировать, эффект будет комичен: «Кругла, красна лицом она, Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне». Можно предположить, что и женихов, *Ленского* и *улана*, Пушкин подобрал для Ольги *Лариной* по фонетическому принципу.

В черновиках второй главы Пушкин сначала назвал сестру Ольги Наташей.

Я новый карандаш беру  
Чтоб описать ее сестру —  
Ее сестра звалась... *Наташа*

Слово «карандаш» содержит почти полную анаграмму имени Наташа.<sup>13</sup> Но с заменой Наташи Татьяной, меняется и звуковая окраска:

Позвольте мне, читатель мой,  
Заняться старшею сестрой. (полная анаграмма)

Ее сестра звалась *Татьяна*... (II, 23–24)

В строфе, начинающейся словами «Итак, она звалась Татьяной» (II, 25), восьмикратный ассонанс на «а» задает колорит всей строфе, а начальная строка: «Татьяна, милая Татьяна!» (III, 15) насыщает всю строфу звуками «т». (В строфе их на 36% больше, чем их ожидаемость в русском языке, причем «т» в имени «Татьяна» не учитывались).

Пока Татьяна «пальчиком писала, На отуманенном стекле Заветный вензель *О да Е*», Пушкин прописывает имя Евгений Онегин в логограммах связанных со словами «нега», «нежный» и «огонь». (Пушкин не использует «речной» потенциал, заложенный в именах Онегина и Ленского.) Когда для Онегина настает «пора надежд и грусти *нежной*», француза «прогоняют со двора». В столице кабинет Онегина украшают предметы «*неги* модной» и «чувств *изнеженных* отрада, духи в граненом хрустале». В деревне Онегин не считает «красных летних дней в беспечной *неге*». Изучив заветы Овидия, взор Онегина «был быстр и *нежен*, Стыдлив и дерзок, а порой Блистал послушною слезой». Татьяна, «сгорает *негой* и тоской» при виде Онегина. Его напускной взгляд ей кажется «чудно *нежен*», «взор сей *нежность* изъясил: Он сердце Тани оживил» и она узнает «*негу* жизни». В свою очередь и имя героя закрепляет этот звукообраз:

Всего, что знал еще *Евгений*,  
Пересказать мне недосуг;  
Но в чем он истинный был *гений*,  
Что знал он тверже всех наук,

...

Была наука страсти *нежной*,  
Которую воспел Назон (I, 8)

Логограмму, заложенную в имени и фамилии героя, можно прочитать как Евгений Онегин — *гений неги*, т.е. науки, воспетой Овидием в *Artis Amatoriae*. Параллельно со звукообразом *нега* возникает звукообраз *огонь*, также созвучный *Онегину*. Ревнивый Ленский заявляет: «Не потерплю, чтоб развратитель *Огнем* и вздохов и похвал Младое сердце искушал». А о Татьяне сказано: «Пора пришла, она влюбилась: Так в землю падшее зерно Весны *огнем* оживлено. Давно ее воображение, *Сгорая негой* и тоской, Алкало пищи роковой». При роковой встрече с Онегиным Татьяна «как *огнем* обожжена», но после выслушанного «урока» у нее «стынет кровь» и *огонь* превращается в *холод*.



«Сила лексической окраски имен очень велика, — писал Ю.Тынянов, — ими дается как бы лексическая тональность произведения». <sup>14</sup> По-моему, имя Пушкина здесь не исключение. Вспомним, что в лицейские годы поэт печатал свои первые стихотворения под псевдонимами, составленными из буквенных и цифровых анаграмм собственного имени. Номограммой «Александр Н.к.ш.п.» пятнадцатилетний поэт подписал свое первое напечатанное стихотворение. <sup>15</sup> Следующие стихотворения он подписывал цифрами, выведенными из своего имени так, что цифры соответствовали порядку букв в алфавите. Так, шифр «1... 16–14» прочитывался как «А... П–Н» (Александр Пушкин), шифр «1... 17–14» как «А... Р–Н» (Александр Пушкин), или «1... 14–16» прочитывалось как «А... Н–П» (Александр НикшуП). <sup>16</sup> Не исключено, что много лет спустя поэт использовал этот юношеский прием зашифровки своего имени в стихотворении, посвященном одной необыкновенной, любящей его и любимой им женщине, которой и Мицкевич и Шопен посвятили свои произведения. Когда в январе 1830 г. известная красавица и шпионка Каролина Собаньская попросила Пушкина написать ей альбом свое имя, поэт написал без подписи стихотворение, <sup>17</sup> в котором звуки его имени слышны уже с первых же строк:

Что в имени тебе моем?  
 Оно умрет, как шум печальный (Н.к.ш.у.п)  
 Волны, плеснувшей в берег(к) дальный, (П.у.ш.к.н.)  
 Как звук ночной в лесу глухом.

Чтобы расслышать в этом «шуме» и «звуке» имя поэта, стихотворение надо не читать, «Но в день печали, в тишине, произнести его тоскую». Во всей лирике поэта, пожалуй, не сыскать двух смежных строк, из которых можно было бы извлечь двойную анаграмму имени «Пушкин» в правильной последовательности и в зеркальной инверсии.

В свете этих наблюдений не исключено, что в первых строках стихотворения «К\*\*\*» (1825) Пушкин прописал акростихом инициалы другой любимой женщины, Анны Петровны Керн:

Я помню чудное мгновенье: (А)  
 Передо мной явилась ты, (П)  
 Как мимолетное виденье, (К)  
 Как гений чистой красоты.

После разлуки с Елизаветой Воронцовой летом 1824 г. Пушкин написал стихотворение «Прозерпина». В этом вольном подражании Парни («Превращение Венеры», 27-я картина) Пушкин дважды называет свой эротический рай «*Элизеум*», т. е. номограммой своей возлюбленной *Элизы*.

Но обычно пушкинские звукообразы возникают на более глубинном, абстрактном, и не всегда уловимом уровне. Возьмем к примеру стихотворение «Воспоминание», о котором Вяч. Иванов когда-то заметил, что его заглавие

уже содержит в зерне все его музыкально-психологическое развитие. Основной и повсюду разлитой звуковой колорит его создают носовые *м* и *н*, то раздельно звучащие, то характерно соединяющиеся в группу *мн*, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти, — припоминания, воспоминания (ср. греческое, того же корня *μνήμη* — память).<sup>18</sup>

Чтобы вслушаться и всмотреться в этот звуковой узор, я привожу полный текст:

Когда для смертного умолкнет шумный день  
И на немые стогны града  
Полупрозрачная наляжет ночи тень  
И сон, дневных трудов награда,  
В то время для меня влчатся в тишине  
Часы томительного бдения:  
В бездействии ночном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной,  
Свой длинный развивает свиток;  
И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Поскольку на глаз или слух трудно проверить прочность предложенного Вяч. Ивановым звукообраза, читатель волен верить или не верить в его существование. Однако, в данном случае чуткий слух поэта не подвел филолога, и расслышанный им звукообраз подтверждается статистикой: в «Воспоминании» встречаемость звуков «м, м', н, н'» на 51% выше, чем средняя их частотность в русском языке.<sup>19</sup>

При извлечении из текста звукообразов невольно задаешься вопросом: намеренно или стихийно возникают они в сознании поэта? Мы знаем, что как только «божественный глагол до слуха чуткого коснется», поэт весь перерождается и «бежит дикий и суровый, и звуков и смятенья полн», куда глаза глядят, и мало печется о логограммах. Но «бежит» он все-таки «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы», т. е. к источникам первобытных стихийных звуков. Иногда на вопрос, намеренно ли создаются или стихийно возникают в сознании поэта звукообразы, можно найти ответ в черновиках. Так, в черновой рукописи «Евгения Онегина» Пушкин заменил неполную анаграмму: «Напевы Тассовых октав» полной анаграммой: «Напев Торкватовых октав» (ЕО I, 58).

В своей книге *Теория литературы. Поэтика* Б.В.Томашевский разделяет звуки русского языка на «легкие» (благозвучные) и «затрудненные» (неблагозвучные) и предлагает следующую шкалу от самых благозвучных к наиболее неблагозвучным. Первыми идут гласные («а, э, о, и, ы, у»), затем сонорные («м, н, л», за исключением «р»), затем звонкие фрикативные («в», «ж», «з») и глухие фрикативные («ф, ш, с, х, ж»), потом взрывные («б, п, д, т, г, к»), за ними аффрикаты («ц, ч») и, наконец, звук «р».<sup>20</sup> С точки зрения такой классификации очень показательным стихотворением «Подражание итальянскому». Судя по заглавию, следовало бы ожидать, что доминирующим элементом в стихотворении будет благозвучие. Вспомним, как Пушкин любил батюшковские стилизации под итальянскую речь: „Любви и очи и ланиты“ — „Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Б<атюшков>“.<sup>21</sup> Однако, в „Подражании итальянскому“ одно лишь заглавие созвучно батюшковским зияниям гласных; в самом же стихотворении нагромождение групп согласных выше, чем где бы то ни было в стихах поэта. Повторяемость неблагозвучного звука «р» в стихотворении на 27% выше средней его ожидаемости в русской речи.<sup>22</sup> К тому же, стихотворение кишит группами смежных согласных, и созданная ими какофония поднимается на двух волнах: гребень первой волны — строки 3–4, гребень второй — 9–10. Самая неблагозвучная строка, в которой дьявол «дхнул» жизнь в Иуду, состоит из сгустка согласных (4–2–4–3–3–4), причем единственная метрическая «погрешность» (спондей) падает как раз на звукового «урода» — «дхнул жизнь». В «Подражании итальянскому» пушкинские звуки воистину опустились в девятый круг ада, в «*cerchio di Giuda*» — «*Quell' è 'l più basso loco e 'l più oscuro, / e 'l più lontan dal*

ciel) (Самое глубокое и темное, и самое отдаленное от неба место).<sup>23</sup> Данте, как известно, прибежал к какофонии во многих пассажах *Ада*, усиливая ее «суровой рифмой» (*gime aspre*). Сверх того, в пушкинском «Подражании италиянскому» такие слова, как «смрадной, гладной, радуясь, хохотом, к проклятому владыке» и, конечно, «сатана», создают самый глубинный звукообраз ада в русской поэзии.

## Проза

Кажется, первым, кто обратил внимание на звуковые особенности пушкинской прозы, был герой романа Набокова «Дар», поэт Федор Годунов-Чердынцев. Задумав свой переход к прозе, Федор ориентируется на пушкинские образцы:

Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его. Живым примером служило:

«Не приведи Бог видеть русский бунт  
бессмысленный и беспощадный!».<sup>24</sup>

Однако известно, что Пушкин избегал в прозе метрических размеров и случайных рифм. Как пишет Б.Эйхенбаум, «проза и поэзия были для Пушкина совершенно различными формами художественного языка», и «законы, действующие в пределах одной из них, не подходят для другой».<sup>25</sup> Поэтика французского классицизма, которую штудировал лицеист Пушкин, требовала строгого разграничения этих видов, и первые пушкинские опыты в «презренной прозе» свидетельствуют о стремлении поэта сохранять между ними должную дистанцию. Фраза «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» — в самом деле большая редкость. Случайных метрических строк у Пушкина меньше, чем, например, у Толстого или Чехова, не писавших стихов. Но короткие отрывки из пушкинской прозы, цитируемые у Набокова, обладают общей чертой — ярко выраженной аллитерацией. Фразы, при чтении которых набоковский герой ощущает «божественный укол», такие как: «Жатва струилась, ожидая серпа» («Путешествие в Арзрум») или «Кровать, на которой умер Шонинг, куплена была Каролиной Шмидт» («Мария Шонинг»), отмечены повышенным анаграмматзмом.

Можно утверждать, что во время осенней миграции в прозу в 1830 г. Пушкин контрабандой вынес из своего поэтического хозяйства именно звуковые приемы, и что в новом окружении их ожидало

неожиданное развитие. Не будем задерживаться на случаях простой аллитерации, не выходящей за рамки орнамента, вроде: «Не хочешь вместе отужинать, — спросил *Виктора ветренный Вельверов*» («Наденька», 1819), или «*Поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою...*» («Метель»).<sup>26</sup> (Разумеется, что в силу законов звукового притяжения предпочтительнее, если «*кровать, на которой умер Шонинг, купит Каролина Шмидт*», а не какая-нибудь Цецилия Кюхельгартен.) Поэтому остановимся на более замысловатых примерах, в которых Пушкин использует семантические и сюжетные возможности, заложенные в звуковом узоре.

Так как *nomen est omen*, начнем, как и в нашем рассмотрении поэзии, с личных имен. В повести «Выстрел», например, Пушкин долго не раскрывает читателю имя своего героя. Тем не менее, пассаж, в котором автор нас знакомит с еще неназванным героем, уже содержит все звуковые составляющие его имени:

. . . его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу: он казался русским, а носил иностранное имя.

Когда Пушкин наконец дает своему герою имя: «Сильвио (так назову его)», оно звучит уже знакомо. В логограмме «*Сильвио — сильное влияние*» звук и смысл сплавлены воедино, причем возникший звукообраз оказывается устойчивым: «Однако ж мало-помалу все было забыто, и *Сильвио* снова приобрел прежнее свое влияние».

Имя героя повести «Станционный смотритель» *Самсон Вырин* закрепляется после того, как Пушкин отбросил варианты «Адриан» и «Симеон». Начальные «с» в заглавии повести и в имени героя становятся звуковым лейтмотивом, неотступно сопровождающим Самсона Вырина. Первые произнесенные им слова — «Эй, Дуня!... Поставь самовар да сходи за сливками». В разговоре Вырин имеет привычку добавлять услужливое «-с». Он служит в С-ком уезде (отброшенный вариант Тамбовск<ом>). В Петербурге он представляется Минскому как «старый солдат». Он молится в церкви «Всех Скорбящих» (отброшенный вариант «Утоления печали»). В повести Пушкин называет своего героя то «станционным смотрителем», то «смотрителем», то «стариком», то Самсоном Выриным, причем появление этих слов всякий раз заражает окружающий текст звуком «с». Статистическая частотность начального «с» в пассажах, окружающих смотрителя, в три раза выше средней встречаемости этого

звука в других текстах Пушкина.<sup>27</sup> Не случайно, что к наиболее повторяющимся существительным этой сентиментальной повести принадлежат «сердце» и «слезы». В конце повести Пушкин добавляет еще один аллитерационный штрих к житию «блудного отца»: «Отчего ж он умер?» — спрашивает рассказчик. «Спился, батюшка» — отвечает жена пивовара, поселившаяся в домик Самсона Вырина. История, начавшаяся для рассказчика идиллическим поцелуем дочери, заканчивается смертью отца, но концовка эта не до конца трагична. Рассказчик узнает о возвращении «блудной дочери» к отцовской могиле и больше не жалеет о «семи рублях» (отброшенный вариант «20 рублей, 17 рублей»), издержанных им на поездку. Итак, «семь рублей», очевидно, — подходящая цена для концовки повести, которую Пушкин аранжировал с таким звукописным мастерством и народной мудростью: «Что с возу упало, то пропало».

Героев «Метели» Владимира и Бурмина связывает тема «м–и–р». Однако, этот общий звукообраз порождают два диаметрально противоположных сюжета: первый завершается полным крушением, второй увенчан головокружительным успехом. В случае Владимира Пушкин прибегает к этимологическому каламбуру, используя контраст между этимологией имени Владимир («владеть миром») и судьбой его носителя. Сюжетная линия Владимира выстраивается в следующую номограмматическую цепь: «Владимир уехал в армию» — Марья «с неизъяснимым замиранием сердца» видит во сне «Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться» — «Владимир уже не существовал: он умер<sup>28</sup> в Москве». Но та же свое нравная «судьба-метель»,<sup>29</sup> так ловко устроившая гибель прапорщика Владимира, приносит ветренному повесе Бурмину невероятную удачу. Метель, описываемая с точки зрения Владимира, неизменно именуется «метелью», но когда она окружает Бурмина, она становится «бурей». Подполковник Бурмин словно самой силой своей созвучной «буре» фамилии покоряет все стихии: метель, войну, сердце Марьи Гавриловны, и в лишний раз доказывает мудрость пословицы: «Суженого конем не объедешь».

В плане романа «Капитанская дочка» была такая фраза: «Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца». (ЛСС 8/2, 929) В дальнейшем Пушкин заменил Башарина Пугачевым, а башкирца Петрушей Гриневым, но от Башарина уцелело почему-то окончание «рин», распространившееся на героев романа: Гринев, Швабрин,

Зурин, Екатерина II, Маша Мироновна. Функция этого «рин» чисто декоративная, и ее семантический и тематический потенциал в романе, по-моему, не использован. Вместо этого Пушкин создает другой звуко-тематический узор.

Начнем с того, что Пушкин любил обыгрывать мудрость русских пословиц. «Что с возу упало, то пропало» — это сюжет «Станционного зрителя», «Суженого конем не объедешь» — сюжет «Метели». <sup>30</sup> В «Капитанской дочке» хотелось бы обратить внимание на две пословицы: «Береги *платье* снову, а *честь* смолоду» и «Долг *платежом* красен», а также на сюжетное развитие заложенных в этих пословицах мотивов «платья» и «платежа», к созвучности которых мы еще вернемся. Первую пословицу подсказал Пушкину Денис Давыдов, и вторая ее часть («Береги *честь* смолоду») стала эпиграфом к роману. В полной форме пословица прозвучит в первой же главе, когда отец отправляет сына в армию. В придачу к отцовскому напутствию, старик Гринев дает Петруше в дорогу крепостного слугу Савельича, который, по выражению Петруши, был «и *денег*, и *белья*, и дел моих *рачитель*». В первый же вечер на воле Петруша проигрывает на бильярде *сто рублей* и грубо приказывает Савельичу *заплатить долг*. Наутро, протрезвев, барчук осознает, что переборщил, и обещает Савельичу впредь *деньгами* не распоряжаться. Затем во время бурана Петрушу с Савельичем выручает бродяга, заложивший свой *тулуп* в кабаке. Петруша хочет отблагодарить вожатого «*полтиной* на водку», но «рачитель денег и белья» отказывается выдать пьянице *полтину*. Гринев тогда приказывает: «Если не хочешь дать *полтину*, то вынь ему что-нибудь из моего *платья* . . . Дай ему мой заячий *тулуп*». Бродяга напяливает трещащий по швам подарок с барского плеча на свои «окаянные плечища» и благодарит благодетеля: «Спасибо, ваше благородие! . . . Век не забуду ваших милостей» (гл. 2). Этот эпизод ляжет в основу всех главных перипетий романа. Подарив бродяге свой детский тулуп, Петруша явно нарушил отцовское напутствие насчет «*платья*», но, отблагодарив вожатого, он поступил не только *честно*, но и согласно девизу Пугачева: «Долг *платежом* красен», за что Пугачев будет до конца миловать своего благодетеля.

В 7-ой гл. Белогорская крепость попадает в руки мятежников. Голова Гринева уже в петле, когда Пугачев узнает в нем щедрого барчука. Гринев «не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств» — «детский *тулуп*, подаренный бродяге, избавил меня от

*петли*». Но покидая лагерь мятежников, Савельич предъявляет Пугачеву список расхищенных разбойниками вещей. С мельчайшими подробностями рачитель петрушиных «денег и белья» перечисляет предметы гриневского гардероба и их цену. В конце этого длинного «реестра барскому добру» Савельич делает непростительное *faux pas*: «Еще заячий *тулупчик*, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 *рублей*». Несправедливый иск приводит Пугачева в ярость: «Заячий *тулуп*! Я-те дам заячий *тулуп*! Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на *тулупы*?» (гл. 9). Оплошность Савельича чуть не привела роман к преждевременному концу, но Пугачев, согласно своему девизу, отпускает обоих невредимыми и отправляет за ними вслед царский подарок: «башкирскую лошадь, овчинный *тулуп* и *полтину*». Посланный Пугачевым казак объявляет, что *полтину* потерял по дороге, и Гринев ему советует на обратном пути подобрать ее на водку (гл. 9).

Подобно первой полтине, предложенной Пугачеву в начале романа, вторая полтина, дает толчок к новым перипетиям. В благодарность за нее, казак доставляет Гриневу письмо от пленной Марьи Мироновой (гл. 10), а Пугачев еще раз сторичей отплачивает Гриневу за его благодеяния: он освобождает «красну девицу», отпускает всех троих на волю, и даже предлагает себя в «посажённые отцы» на их свадьбу (12–я гл.). Нет сомнения, что Пугачев с лихвой заплатил свой *долг*, но и Гринев готов платить ему тем же: «Бог видит, что жизнью рад бы я *заплатить* тебе за то, что ты для меня сделал».

Оказавшись на свободе, Гринев отправляет Машу с Савельичем в родную деревню и дарит верному слуге половину своих *денег*. Сам он остается в отряде Зурина, чтобы выполнить «*долг чести*» (гл. 13) и до самого разгрома Пугачева верно «служит тому, кому присягал». Однако, на родной стороне та же полтина и тулуп, выручавшие его столько раз в лагере мятежников, приводят к одним бедам: аресту, суду и смертному приговору. Гринев, разумеется, мог оправдаться, но понятие о чести не позволяло ему «впутать» в судебное дело имя благородной девицы, и следовательно, Гринев готов отстоять свою *честь* ценою жизни. На этом рыцарском жесте («мужская» линия повествования заканчивается, и сцена предоставляется дамам.

Подобно мужицкому царю, императрица милует «преступного сына» и уплачивает свой *долг* старику Гриневу за его заслуги перед отечеством, заменив смертную казнь единственного сына пожизненной ссылкой. Но милосердие императрицы приносит мало уте-



шения капитанской дочке. Пугачев лишил ее родителей и приданого (*белья и денег*), а суд императрицы отнял жениха. Марья едет в Петербург и просит не «правосудия, а милости». Государыня, убедившись в невинности жениха, освобождает Гринева, восстанавливает его *честь* и возмещает капитанской дочке еще один *долг*: «Знаю, что вы не богаты. . . . Но я в *долгу* перед дочерью капитана Мирнова. Не беспокойтесь о будущем. Я беру на себя устроить ваше *состояние*» (гл. 14). Итак, история, балансировавшая на грани трагедии, опять увенчалась счастливым концом. Щедрый подарок государыни можно считать последним «процентом», заработанным *полтиной* и *тулупчиком*, которые Гринев (и Пушкин) так мудро вложили в начале романа. (Сам Пушкин тоже неплохо заработал на Пугачеве. В письме жене он называет Пугачева «мой оброчный мужичок» [15–17 сентября 1834] и надеется выручить за него 50 000 рублей. На публикацию «Истории Пугачева» Пушкин получил от императора беспроцентную ссуду в 20 000 рублей).

В данном пересказе сюжета «Капитанской дочки» была сделана попытка показать, насколько главные события романа были связаны с двумя пословицами: отцовским напутствием сыну: «Береги *платье* снову, а *честь* смолоду» и девизом «посажённого отца» Пугачева: «*Долг платежом* красен». Следует заметить (раз наша тема — звуковое хозяйство Пушкина), что вокруг мотивов «*платья*» и «*платежей*», «*тулупов*» и «*полтин*» назойливо снуют звуки «*п-л-т*», создавая некое семантическое поле, которое де Соссюр назвал бы «логограммой», служащей «логосом, рациональным единством и функцией» романа. К вышесказанному добавим, что история русского языка согласует «*платье*» и «*платеж*» на уровне этимологии: слова «платить, плата, платеж, платье, платок, полотно» имеют общее происхождение, поскольку полотно использовалось некогда в качестве средства платежа.<sup>31</sup> Этот языковой факт, связующий *платье* и *плату*, создает глубинную этимолограмму, на которую нанизывались все судьбоносные перипетии романа.

Давид Бетеа остроумно замечает в своей статье о славянском дарении, что «История Пугачева» кончается раздеванием Пугачева перед казнью, а роман «Капитанская дочка» начинается с его одевания:

Бараний тулуп, сорванный палачом <в *Истории*>, трансформируется <в романе> в заячий тулупчик, подаренный Гриневым вожатому. Подарок Гринева дает начало отношениям, основанным не на отмщении, а на щедрости и великодушии. Эти отношения показывают, может быть, не

реально-исторический, но — по крайней мере — моральный выход из ужасов русского бунта — бессмысленного и беспощадного.<sup>32</sup>

### Примечания

<sup>1</sup>О.Брик, «Звуковые повторы» (1917), *Two Essays on Poetic Language* (Ann Arbor, 1964) (*Michigan Slavic Materials*, 5), стр. 3–45; Д.Выгодский, «Из эвфонических наблюдений („Бахчисарайский фонтан“)», *Пушкинский сборник памяти проф. С.А.Венгера* (Москва-Петроград, 1922), стр. 50–58; Б.Эйхенбаум, «О звуках в стихе» (1920), в его кн.: *Сквозь литературу* (The Hague: Mouton, 1962), стр. 201–208; В.Брюсов, «Звукопись Пушкина» (1923), в его кн.: *Мой Пушкин* (Москва-Ленинград: Гос. Издательство, 1929), стр. 229–247; Вяч. Иванов, «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1930), *Пушкин в русской философской критике* (Москва: Книга, 1990), стр. 262–269; А.Гербстман, «Звукопись Пушкина», *Вопросы Литературы*, 1964, № 5, стр. 178–192; К.Taranovsky, «The Sound Texture of Russian Verse in the Light of Phonemic Distinctive Features», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, № 9 (1965), pp. 114–124; R.Jakobson, «The Subliminal Verbal Patterning in Poetry» (1968), *Selected Writings. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (The Hague: Mouton, 1981), pp. 136–147; Д.Благой, «Мысль и звук в поэзии», *Славянские литературы, VII Международный Конгресс Славистов* (Москва: Наука, 1973), стр. 99–139; Е.Эткинд, *Материя стиха* (Paris: Institut d'études slaves, 1978), гл. «Звук и смысл», стр. 251–366; В.Вейдле, *Эмбриология поэзии* (Paris: Institut d'études slaves, 1980), гл. «Звучащие смыслы», стр. 131–209; S.Davydov, «The Sound and Theme in the Prose of A.S.Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia», *Slavic and East European Journal*. Vol. 27, № 1 (1983), pp. 1–18 and «Пушкинские шарады», *Он видит Новгород Великой: Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура»*, (СПб/Новгород: РАН/НГУ, 2004), стр. 145–154; О.Ронен, «Два полюса паронимазии», *Russian Verse Theory: Proceedings of the Conference at UCLA, 1987*. Eds. D.Worth and V.Schegg (Columbus, Ohio: Slavica, 1989), pp. 287–295.

<sup>2</sup>Брюсов, *Мой Пушкин*, стр. 246.

<sup>3</sup>В моих подсчетах я пользуюсь статистическими данными Лаборатории экспериментальной фонетики им. Л.В.Щербы при ЛГУ, приведенными в статье Л.Бондаренко, Л.Зиндер, А.Штерн, «Некоторые статистические характеристики русской речи», Таблица 1 (<http://www.autitech.ru/doc/bzsh.htm>).

<sup>4</sup>В строфе 218 звуков, из них 14 «п, п'» составляют 4.98% всех звуков. Встречаемость «п, п'» в русском языке — 0.0264, т.е. 2.64%.  $498 \cdot 2.64 = 188.63\%$ , т.е. +88.63%.

<sup>5</sup>О.Брик, «Звуковые повторы», стр. 22–24.

<sup>6</sup>Д.Выгодский, «Из эвфонических наблюдений...», стр. 51.

<sup>7</sup>А.Слонимский. *Мастерство Пушкина*. Изд. 2 (Москва: ГИХЛ, 1963), стр. 269.

<sup>8</sup>J.Starobinski. *Words upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure*. Tr. O.Emmet (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 19. Термины «звукообраз» и «логограмма» я употребляю в настоящей статье как взаимозаменяемые.

<sup>9</sup>R.Jakobson, «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51 (Fall 1965), p. 32.

<sup>10</sup>*Литературная газета А.С.Пушкина и А.А.Дельвига: 1830 год*, № 1–13 (Москва: Советская Россия, 1988), стр. 29.

<sup>11</sup>«На кончину графа Орлова» и «Водопад» — см. Е.Эткинд, стр. 280–281.

<sup>12</sup>См. сонет «Quando io movo i sospiri a chiamar voi...»

<sup>13</sup>Это заметил А.Герbstман, «Звукопись Пушкина», стр. 184–185.

<sup>14</sup>Ю.Тынянов. *Проблема стихотворного языка* (Москва: Советский писатель, 1965), стр. 140.

<sup>15</sup>«К другу стихотворцу», *Вестник Европы* на 1814 г., № 13.

<sup>16</sup>Расшифровал В.П.Гаевский в 1853, см. примечания к изд.: А.С.Пушкин. *Лицейские стихотворения 1813–1817* (С.-Петербург: РАК, 1999), I, стр. 544–546.

<sup>17</sup>На обороте этой альбомной страницы К.Собаньская приписала: «par Alexandre Pouchkine à qui je demandois d'écrire son nom sur une page de mon livre de souvenir. 5 Janvier 1830 à Petersbourg», *Рукою Пушкина*, стр. 655.

<sup>18</sup>Вяч. Иванов, «К проблеме звукообраза...», стр. 267.

<sup>19</sup>В стихотворении 413 звуков. Из них 59 «м, м', н, н'» составляют 14.28% всех звуков. Средняя вероятность «м, м', н, н'» в русском языке 0.0942, т. е. 9.42%.  $1428 \cdot 9.42 = 151.59$ . В «Воспоминании» их частотность завышена на 51%.

<sup>20</sup>Б.Томашевский. *Теория литературы*, стр. 60–63.

<sup>21</sup>ПСС 12: 267.

<sup>22</sup>Всех звуков в стихотворении 314, из них 19 «р, р'» = 6.05%. Средняя вероятность «р, р'» в русском языке 0.0473 (4.73%). В стихотворении их частотность завышена на 27.9%.

<sup>23</sup>Dante, *Inferno* 9: 27–29.

<sup>24</sup>В.Набоков. *Дар* (Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1952), стр. 110–111.

<sup>25</sup>Б.Эйхенбаум, «Путь Пушкина к прозе» (1923), в его кн.: *О прозе* (Ленинград: ГИХЛ, 1969), стр. 220.

<sup>26</sup>В черновиках еще более подчеркнуто: «Поеть, попить, поиграть с Пра.<сковьей> Пет.<ровной> по 5 коп. в бостон» (ПСС 8/2, 605).

<sup>27</sup>Мои вычисления основаны на 50 отрывках одинаковой длины, случайно выбранных из пушкинской прозы. Начальные «с» в словах «станционный смотритель», «смотритель», «старик», «Самсон» в подсчете не учитывались.

<sup>28</sup>О подобных примерах в «Гробовщике» и «Капитанской дочке» см. в моих работах: «Pushkin's Merry Undertaking and 'The Coffinmaker'», *Slavic Review*, 1985, № 1, pp. 30–48, и «Веселые гробопопатели: Пушкин и его 'Гробовщик'», *Пушкин и другие* (Новгород, 1997), стр. 42–51; «The Ace in 'The

Queen of Spades'», *Slavic Review* 58 (1999), № 2, pp. 309–328, а также: *Новое Литературное Обозрение* 37 (1999), стр. 110–128.

<sup>29</sup>Выражение М.Гершензона, *Мудрость Пушкина* (Москва: Книгоиздательство писателей, 1919), стр. 136.

<sup>30</sup>См. В.Шмид. *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина»* (С.-Петербург: Изд. С.-Петербургского университета, 1996), стр. 88–92.

<sup>31</sup>См. «плата» в кн.: М.Фасмер. *Этимологический словарь русского языка*.

<sup>32</sup>Д.Бетеа, «Славянское дарение, Поэт в истории и *Капитанская дочка* Пушкина», *Автор и текст. Сб. статей*. Ред. В.М.Маркович и В.Шмид (С.-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1996), стр. 132–149.

**STANFORD SLAVIC STUDIES**

Volume 35

Series Editors

Lazar Fleishman

Joseph Frank

Gregory Freidin

Monika Greenleaf

Gabriella Safran

Richard Schupbach

**Russian Literature and the West**  
**A Tribute for David M. Bethea**

**PART I**

Edited by  
Alexander Dolinin  
Lazar Fleishman  
Leonid Livak

Stanford, 2008