
К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКООБРАЗА У ПУШКИНА

Памяти М. О. Гершензона

1

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

Это общее явление, которое прежде всего имеют в виду, когда говорят о так называемой «инструментовке стиха», уместно рассматривать как «прием» лишь поскольку речь идет о сознательном применении технических средств художественной выразительности. Но корни его лежат глубже, в первоначальном импульсе к созданию неизменной и магически действенной не благозвучием (в нашем смысле), а нерасторжимым созвучием связанной и связующей волю богов и людей словесной формулы, какую в эпоху, еще чуждую художества, является стих в его исконной цели и древнейшем виде заклинания и зарока.

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

Музыкально-ритмическое волнение, наглядно выраженное в гётевской характеристике поэта как существа, у которого «вечные мелодии движутся в членах» («dem die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen»); звуковое пленение и одержание (в миг «пробуждения поэзии», по Пушкину, «душа стесняется лирическим волнением, трепещет и звучит»), влекущее звукослагателя к темной глос-

солалии («бежит он, дикий и суровый, и звуков и смятенья полн»), пока поэт, ищущий, как во сне, свободного (а не плененного темною стихией) проявления своей переполненной звуками души, не преодолел мусикийского «смятения»; наконец, как бы сновидческое переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза, тяготеющее к устроению и осмыслению созерцаемого («незримый рой гостей», «плоды мечты», «отвага мыслей», «куда ж нам плыть?»), — вот легко различимые и равно могущественные элементы того живого единства последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлежит нам в акте поэтического творчества².

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

Если поэт не достигает или намеренно избегает полной завершенности творческого акта, его произведение сохраняет отпечаток одного из тех этапов пути, где элементы первичного звуко-сло-жения не до конца просвечены образом и смыслом, где непосредственное взаимоотношение омонимов^{3*} оказывается сильнее организующей деятельности художественного воображения и соображения. Романтики и ранние символисты любили эту стадию текучих и зыблемых образов, неопределенно мерцающих в прибое звуков, потому что она удерживала нечто от первоначального без-

отчетного порыва, в котором они видели признак истинного «вдохновения»^{4*}.

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

2

Ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых мелических эпизодов, составляющих части более обширных композиций, сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звуко сочетания, явно имеющего для поэта, в пределах данного мелоса, символическую значимость. Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразоваться в многочастное и одаренное самобытною жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже заключает в себе и коренной звукообраз как морфологический принцип целостного творения, поскольку последнее представляет собою органическое единство мелоса, мифа и голоса. По отношению к целой поэме пытался я доказать это положение в своем анализе «Цыган»^{5*}.

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

1. Во-первых, сочетание может возникать по принципу исконной в языке ономотопеи: это случай простого звукоподражания. Из многих примеров, могущих быть приведенными^{6*}, выбираю менее, быть может, прозрачный по относительной сложности и тонкости психической переработки внешних слуховых раздражений, но любопытный именно по энергии претворения в душевное чувственных впечатлений слуха. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня...») как бы предназначены самим поэтом для произнесения шепотом: из шепота и чуткого прислушиванья к ходу часов и стуку сердца, к неуловимым ночным шорохам и шелестам возникли они и при посредстве как ритмического приема (пэонических замираний трохайческой диподии), так и фонетической окраски (шипящих, шепотливых согласных в сочетаниях *уч, ч, шь, чу*, прерываемых то трепетным, тревожным *тр*, то тающим *нь*, то роковыми грозящими *ра, ар, ро, ор*) — изображают самыми звуками и «спящей ночи трепетанье» и перебои сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы, и усилия одиночающегося сознания отстоять в этой борьбе между *я* и *не-я* себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, не соизмеримого с личным сознанием.

2. В иных случаях сочетание звука и образа обусловлено или идиосинক্রазиями поэтической апперцепции (вспомним любовь Лермонтова к «влажному» *ю* и эротическую эмблематику этого звука в «Песне рыбки»: «О, милый мой, не утаю, что я тебя люблю, — люблю, как вольную струю, люблю, как жизнь мою...»), или общими многим поэтам сенситивными ассоциациями, вопрос о существовании которых, тесно связанный с проблемой глоссолалии, не может занимать нас в пределах настоящего рассуждения. Примером из Пушкина пусть послужит, мастерски истолкованный Андреем Белым^{7*}, рдяный — благодаря своим трем *р* — стих: «Роняет лес багряный свой убор». Но у Пушкина, словесника по преимуществу, ставящего себе главной задачей выяснить всю, звуковую и смысловую заразу, ценность слова самого по себе, эта звукопись обертонов речевой ткани, в отличие от манеры романтиков и символистов, имеет обычно лишь подсобное, вспомогательное назначение, как и в выше рассмотренных «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы», только служебную

роль играют согласные звуки, дополнительные к шипящим шепота. Наиболее ярко поэтому представлен у Пушкина третий случай исследуемого сочетания.

3. Основной звукообраз может быть, наконец, почерпнут из словесного богатства живой речи, подсказан корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными. Едва ли не женское имя Мариула (с его рифмами-эхо: «гула», «Кагула...») было первым звуковым стимулом к созданию поэмы «Цыганы». Стихотворение «Буря», с его красочными *бу, бр, бел, бл* («на скале в одежде белой», «бушуя в бурной мгле, играло море с берегами», «ветер бился», «небо в блесках без лазури»), кажется раскрытием звукообраза: буря — белое — блеск, белое в буре. Настойчивая рифма, замыкающая вызывательным «сюда» каждую строфу «Заклинания», будучи поддержана и внутри строк соответствующими ей звуковыми элементами («правда, что тогда», «дальняя звезда», «бледна, хладна», «дуновенье», «изведать»), будит отзвуком в памяти упорствующее беззаветное «Да!» верной любви, — той, что сильнее смерти, как если бы мы слышали, «да, все люблю я! да, все я твой! — сюда, сюда!».

Еще пример самоцветного, самозвучного слова, подобранного поэтом в россыпях языка: звукообраз «Обвала» есть самое слово «обвал» с его музыкой тяжкого падения и глухого раската. Эта тема варьируется и как бы меняет тональности: ударное *ал (вал)* подготавливается вначале суровым *лы (валы)* и разрешается в конце, перейдя через *вод (свод)*, в *ол вол* («шел» с рецидивом «сказал», «влекся вол», «верблюда вел», наконец — «Эол», с обертонном «орел», откликающимся на «орлы» первой строфы). И только новые, чуждые и спокойные звуки «купец», «жилец», заканчивающие описание, дают впервые как бы просвет и освобождение от ужаса гулких теснин. Звукосложение этого сотканного из горных эхо стихотворения с особою наглядностью показывает, что самое звукоподражание у Пушкина (как и у древнего Вергилия) ищет опереться на уже существующую в составе языка — в форме ли ономотопеи или псевдоономотопеи — естественную звукопись слова. Так, живописуя «Аквилон», поэт исходит из музыкально-выразительных звуков этого собственного имени («болотный долу клонишь», «облако гонишь», во втором, производном ряду: «грозный» и «тростник», «дальний», «столь гневно»); любо-

пытно, что первоначально найденные «чуждый» и «так бурно» (вместо «дальний» и «столь гневно») устранены для сосредоточения мрачного у во второй строфе («туч», «глухо», «дуб»), где пейзаж грозно темнеет, и отчасти в третьей, где он еще борется со светлым *a*, безраздельно торжествующим в успокоенной четвертой.

3

Показательным примером дифференциации первоначального звукообраза может служить стихотворение «Когда для смертного умолкнет шумный день», заглавие которого — «Воспоминание» — уже содержит в зерне все его музыкально-психологическое развитие^{8*}. Основной и повсюду разлитой звуковой колорит его создают носовые *m* и *n*^{9*}, то раздельно звучащие, то характерно соединяющиеся в группу *mn*^{10*}, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти, — припоминания, воспоминания (ср. греческое, того же корня *mnэмэ* — память). Сочетание звука и образа найдено в самом языке и представляет собою, следовательно, случай третьего из вышеописанных типов.

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

В соединении с *и* он дает побочные образы: «сон», «стогна», «сердечный», «теснится»; в сочетании с *м* при побочном «безмолвно» — три производных из «воспоминания» звукообраза, определяющие все развитие элегии. Это прежде всего звукообраз «смерти» и «змеи». Первый из них воз-

вещен уже в начальных словах: «когда для смертного...» и грандиозно развит в заключительном трагическом видении «говорящих мертвым языком» загробных теней. Второй — образ змеи — связывается у Пушкина устойчивой ассоциацией с «воспоминанием». Еще в первой главе «Евгения Онегина» он писал:

Того змея воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

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

Третий из сочетания змеино-го и смертоносного *с* с темным *м* памяти возникающий производный звукообраз есть *месть*: «и стерегут и мстят мне оба». Мысль о мести замыкает цепь: воспоминание — змея — смерть. Это решающий момент изображенной поэтом душевной драмы.

Но анализ наш не исчерпывает всех изобразительных средств художника: указанных было бы все же недостаточно для создания столь огромной картины, и на звуковой палитре его есть еще и другие краски. Особливо надлежит отметить зубные звуки и именно *т*, присутствующий в «смерти» и «мести». Возникает он, по-видимому, из «ть», «тишина» и придает своим частым повторением целому мучительный оттенок тяжкой тесноты, трудного томления, тоски безотчетной, темного трепета перед тайнами гроба: «в уме, подавленном тоской, теснится тяжких дум избыток...»

Подведем итог нашим наблюдениям. Символы «змеи», «смерти», «мести» проходят перед нами как разные лики единой сущности — «воспоминания», и утверждение их существенного единства, их внутреннего тождества раскрывается как глубочайший смысл, коренная «идея» потрясающей исповеди: воспоминание — смертельно язвящая змея, больная совесть — жертва загробной мести. Звуковое развитие, изображая последовательность душевных состояний, оказывается в то же время и развитием понятий. Самое внутреннее и духовное в сердечном опыте, породившем поэтическое творение, отпечатлелось на самом внешнем и

чувственном в составе этого творения, на его звучащей плоти. Форма стала содержанием, содержание формой: такова полнота художественного «воплощения». «Образами мыслит поэт», — говорили нам; прежде всего он мыслит — звуками.

LERMONTOV — ЛЕРМОНТОВ

1

Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтил «своим высшим солнцем и движущей силой», от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя.

Пушкин, как казалось вначале, тоже примкнул к романтикам, но в действительности он никогда с романтизмом не отождествился, он, скорее, приспособился к новому модному течению, помогшему ему весьма кстати бежать от искусственных боскетов французского XVIII в. с его любезностями, островами и художественными канонами — всем тем, что определяло первые литературные опыты молодого поэта. Да и искал он в произведениях иностранных новаторов прежде всего образцов новых форм, ритма, стиля, композиции и поэтической интонации, но отнюдь не новых путей жизни и мысли. У истинного романтика, коим был Лермонтов, все носило совсем иной характер. Погружаясь с юношеских лет в писания победившей школы, он узнавал в них, в силу некоего внутреннего предрасположения, свой собственный голос и нетерпеливо стремился сам выразить свои тайные терзания и невысказанные порывы.

29* «Объяснительное слово по поводу речи о Пушкине» («Дневник Писателя», август 1880 г.).

30* Срв. «Кризис Индивидуализма» (с. 100 и сл.), т. 1, с. 839 и сл.

31* Ibidem: «Истинная анархия есть безумие, разрешающее основную дилемму жизни: сытость или свобода, — решительным избранием свободы».

РОМАН В СТИХАХ; ДВА МАЯКА

«Роман в стихах» написан сначала по-итальянски как предисловие к стихотворному переводу «Евгения Онегина», сделанному Этторе Ло Гатто. Перевод этот В. И. высоко ценил. «Не хватало до сих пор, — пишет он о нем в конце предисловия для итальянских изданий, — не только верного, но и художественного итальянского и, — что существенно, — исполненного в чисто итальянских рифмах, перевода» (Eugenio Oneghin di Alessandro Puškin, Bompiani, Milano, 1937, p. 15; Sansoni, Firenze, 1967, p. 11). В 1937 году «Роман в стихах» был В. И. написан по-русски для LXIII номера парижских «Современных записок». 9 февраля 1937 г. В. И. — по просьбе Ло Гатто — произнес речь о Пушкине на торжественном собрании по поводу столетия со смерти поэта. Эта речь появилась под заглавием «Gli aspetti del bello e del bene nella poesia del Puškin» («Аспекты красоты и добра в поэзии Пушкина») в сборнике Alessandro Puškin nel primo centenario della morte, a cura di E. Lo Gatto. Istituto per l'Europa Orientale, Roma, 1937. Она напечатана в русском тексте В. И. в той же LXIII книге «Современных записок» под заглавием «Два маяка». (Общее заглавие обеих статей в журнале: «О Пушкине».)

¹ У Пушкина — доколь. (*Прим. ред.*).

² Последние восемь слов выпали при наборе в журнале; они вставлены рукой В. И. в его экземпляре «Современных записок» (Римский архив В. И.).

К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКООБРАЗА У ПУШКИНА

Статья датирована автором: Рим, март—апрель 1925 г. Она появилась во 2-й книге изд. «Московский пушкинист». Статьи и материалы. Под редакцией М. А. Цявловского, Москва, 1930.

¹* Термин О. Брика.

² Этот абзац — автоцитата В. Иванова.

³* На подбор омонимов удачно указал В. Шкловский, как на прием «выражения внутренней звукоречи». Рифма — частный случай омонима.

⁴* Для Пушкина, классика, этот — «восторг». «Вдохновение» относит он к последней, наиболее сознательной, художественно организующей деятельности творческого акта. «Восторг, — пишет он в 1824 г., давая сравнительное определение обоих понятий, — не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому».

^{5*} Введение к поэме «Цыганы» во 2-м томе венгерского издания сочинений Пушкина. Перепечатано в моем сборнике статей «К Звездам», т. 4, с. 299.

^{6*} Напомним исследованные Андреем Белым строки: «Шипенье пенных бокалов и пунша пламень голубой».

^{7*} «Жезл Ааронов: о слове в поэзии», статья в 1-м сборнике «Скифы».

^{8*} Недавно проф. Щерба сделал это стихотворение предметом обширного убедительного исследования. Настоящее рассуждение не имеет точек прикосновения с указанною работой.

^{9*} Если мы не обочились, — впрочем, незначительно, — *м* в 32 строках стихотворения звучит 36 раз, *н* — 30, *ни* — 6, *нь* — 24 раза.

^{10*} Сплошная группа *ми* (как в «шумный») встречается 8 раз, разделенная другими звуками (как в «немая» или «жизнь мою») — не менее 16 раз.

LERMONTOV — ЛЕРМОНТОВ

В 1947 г. Этторе Ло Гатто, неутомимый возбудитель литературных энергий, попросил В. И. написать две статьи для проектируемых им сборников. Для первого («L'Estetica e la poetica in Russia», a cura di E. Lo Gatto, Firenze, 1947) В. И. написал «Форма зиждущая и форма созижденная» (3, 674—682). Для второго («I protagonisti della letteratura russa»... a cura di E. Lo Gatto, Milano, 1958) статью о Лермонтове. В этом сборнике русские писатели создают очерки о главных представителях русской словесности; о самом В. И. в том же сборнике написал Ф. Степун.

«Заказы» Ло Гатто побудили В. И. последний раз вернуться к центральным для него темам духовной жизни. Обе статьи касаются осторожно, как бы намеками, темы Софии. В. И. было радостно писать о любимом им Лермонтове. Это не отрывало его от работы над повестью о Светомире и прямо вело к главному, пронизывающему всю его жизнь мотиву повести — благодатному действию простому глазу невидимого Рая на земле. О Лермонтове и В. И. см. статью Н. В. Котрелева «Иванов В. И.» в Лермонтовской энциклопедии (Л., 1981).

Статья печатается в итальянском оригинале и русском переводе. Любезной помощи в переводе мы обязаны Р. А. Зерновой.

¹ В итальянском переводе Г. Гандольфи, который цитирует В. И., слово «душа» заменено выражением «бьющееся в моей груди сердце».

² Величие человека тем велико, что он познает себя немощным... Все его немощи доказывают его величие. Это немощи власть имеющего, немощи павшего короля.

³ Негодование творит стих (латин.).

⁴ Сияние формы (латин.).

⁵ Мера красоты (латин.).

⁶ Natura naturans — творящая, созидающая природа (латин.).

ВЯЧЕСЛАВ
ИВАНОВ

ЛИК И ЛИЧИНЫ
РОССИИ
ЭСТЕТИКА
И ЛИТЕРАТУРНАЯ
ТЕОРИЯ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1995

**Редакционная
коллегия**

Председатель

**А.Я.ЗИСЬ
К.М.ДОЛГОВ
А.В.МИХАЙЛОВ**

И.С.НАРСКИЙ

**А.В.НОВИКОВ
Ю.Н.ПОПОВ
Г.М.ФРИДЛЕНДЕР
В.П.ШЕСТАКОВ**

**Составление, предисловие,
примечания
С.С.АВЕРИНЦЕВА**

**Издание выпущено в счет дотации,
выделенной Комитетом РФ по печати**