

ИЗ ЭВФОНИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ.

(«БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН».)

I

Среди совершенно неразработанных вопросов поэтики, которая только в последние годы становится на научную почву, едва ли не первое место по своей неразработанности занимают вопросы эвфонической структуры поэтических произведений. Под эвфоникой, мы должны оговориться, мы разумеем звуковой в тесном смысле слова состав произведения, исключая, вопреки некоторым мнениям, из этого понятия ритм. И если мы все еще не имеем теории русского стихотворного ритма, если мы все еще бьемся над определением понятий метафоры, образа, эпитета, употребляя их каждый раз по своему, создавая вопиющую разногласию — то по отношению к эвфонике, к научной разработке звуковой композиции не сделано ничего, кроме нескольких дилетантских работ, научная ценность которых чрезвычайно мала. Если мы сравним работы в этой области (Бальмонта, А. Белого, С. Боброва и др.), то мы даже не сразу поймем, что они говорят об одном и том же, настолько отличны друг от друга их исходные точки и пути, по которым они идут. Один кладет в основу исследования — звукоподражание, другой — психологию, третий — мистику, четвертый — математику и т. д.

Но иначе и не может быть, пока не установлены общие принципы и методы работы. До тех пор все, что будет делаться в этой области, будет неминуемо носить либо характер дилетантизма, либо собирания отдельных фактов и наблюдений, на основании которых только впоследствии будет строиться наука. К последнему разряду мы скромно причисляем и настоящую нашу работу.

II

Оставляя в стороне вопрос эстетического значения отдельных звуков, в котором вряд ли мы когда-нибудь выйдем из самого грубого субъективизма, не касаясь вопроса об эвфонической ценности природы и положения (открытого, закрытого, доударного, ударного и т. д.) звуков, требующего специального исследования, не вдаваясь в эвфоническую классификацию звуков, не всегда совпадающую с обычной нашей классификацией, основанной исключительно на произносительном принципе — постараемся все же бегло наметить наш основной подход к этому вопросу.

Начнем с отрицания. Мы совершенно отвергаем у поэта стремление к звукоподражанию, как наиболее элементарное из эвфонических заданий, проявляющееся у поэтов незначительных и изредка. Не можем мы согласиться и с тем, что тот или иной звук имеет определенное психологическое и тем более логическое значение, что у, например, звучит уныло (В. Иванов), что сочетание *лр* говорит о прорыве покровов (Андрей Белый) и т. д. Не раз делались попытки найти определенную связь между метром стихотворения, с одной стороны, и его темой или настроением — с другой, но результаты получались самые плачевные. Да и действительно, как с этой точки зрения объяснить, что и «Графиня Эмилия» и «Три пальмы» Лермонтов пишет амфибрахием. На такую же неудачу, надо думать, обречены и подобные попытки в области эвфоники. Очевидно рассказать, описать звуками поэт ничего не хочет, он пользуется звуковыми богатствами языка, чтобы произвести определенный эстетический эффект. То подбирая одинаковые звуки, заставляя их перекликаться, то сталкивая и сопоставляя разнородные, он создает эвфонический узор как отдельных строк или строф, так и произведения в целом.

Основным тезисом настоящих выводов о структуре «Бахчисарайского фонтана» Пушкина мы хотим выдвинуть тезис звукообраза. Под последним мы разумеем определенный комплекс звуков, который, заполняя в данный момент сознание поэта, заставляет его подбирать в произведении звуки, тождественные или аналогичные имеющимся в основном комплексе.

Поясним примерами.

Простой арифметический подсчет показывает, что из двенадцати случайно выбранных стихотворений Пушкина наиболее часто встречаются звуки *р* и *н* в «Арионе». Иначе говоря, в нем преобладают звуки, входящие в состав основного образа, ставшего в данном случае звукообразом.

То же в «Анчаре». Многим бросалось в глаза обилие *ч* в данном стихотворении и по-разному объяснялось. Действительно, ни в одном из двенадцати стихотворений мы не встретили такого (относительно) количества *ч*; на-ряду с этим замечается, что почти каждый звук *ч* сопровождается одним из двух других согласных, входящих в состав слова (звукообраза) «Анчар»: *н-р*. Таким образом все стихотворение пронизано звуковым напоминанием об Анчаре: *пустыне чахлой, на почве, грозный часовой, но человека, ввечеру, горючий, ручьями, прозрачного, черный* и т. д.

Точно таким же образом в «Демоне» мы встречаем многочисленные *д* и *н*.

Можно кстати отметить, что подобными звукообразами обычно являются у Пушкина слова нерусские или во всяком случае несколько странно звучащие по-русски, т.-е. такие, звуковой состав которых особенно четко ощущается. Это, как мы увидим ниже, характерно в частности и для «Бахчисарайского фонтана» с нерусскими именами (Гирей, Зарема).

III

Конечно, только с упрощенно-школьной точкой зрения причислили и до сих пор причисляют «Бахчисарайский фонтан» к эпосу. Пушкин сам отлично сознавал все несовершенство нового произведения, как эпического. «Бессвязные отрывки», «любовный лепет» — вот отзывы его самокритики. «Все это смешно, как мелодрама», писал он позднее. То же определение употребляет и Белинский: «молодой поэт не справился... и характер его поэмы в ее самых патетических местах является мелодраматическим».

Да и действительно: очень несложный сюжет, в высшей степени элементарно развернутый, пренебрежение к нему, раскрывающееся

в загадке, которую должен разгадать читатель, желающий узнать о судьбе Марии, недостаточно ярко обрисованные характеры — все это делает поэму эпически несовершенной.

Не удивительно, что все заговорили о ее лирических и в частности о ее музыкальных, столь характерных для лирического произведения, достоинствах. Анненков ¹⁾, говоря об отзывах современников, замечает, что они «слились в одну похвалу неслыханной еще дотоле гармонии языка, небывалой у нас роскоши стихов». В «Бахчисарайском фонтане» видели «торжество русского стиха». Белинский ²⁾ главное достоинство поэмы видит в том, что «музыкальность стихов, сладострастие созвучий нежат и лелеют очарованное ухо читателя». Киреевский ³⁾ советует «прислушиваться к внутренней музыке». Наконец Н. Котляревский, более склонный усматривать в литературном произведении идеи, чем музыку, все же слышит в «Бахчисарайском фонтане» «песнь любви, песнь личных интимных воспоминаний, — своего рода *перл* любовной *мирики*» ⁴⁾.

В чем же музыка «Бахчисарайского фонтана» и его очарование?

IV

Сперва несколько слов об отдельных стихах поэмы. Громадное большинство их построено на определенной игре звуков и созвучий. Из них выделим несколько типов.

1) Строки, построенные на одинаковости всех ударных гласных:

о: Несет ли Польше свой закон.
И горе той, чей шопот сонной.
Рукой заботливой не он.
Но что же в гроб ее свело.

¹⁾ Материалы, изд. II, стр. 97.

²⁾ Полное собрание сочинений, — изд. 1860 г. т., VIII, стр. 445.

³⁾ Полное собрание сочинений М. 1861, т. I, стр. 11.

⁴⁾ Литературные направления Александровской эпохи. II. 1907, стр. 100.

Курсив наш. Д. В.

- а: В страданьи тайном изнывая.
Он клятвы страшные мне дал.
И каплет холодными слезами,
Не умолкая никогда;
Так плачет мать.
Янтарь и яхонт винограда.
- е: Измен не ведают оне.
О бедной пленнице гарема.
В забвеньи дремлющий дворец.
- и: Мария, ты пред ним явилась.

2) Строки, построенные на определенной симметрии ударных гласных. Напр.

Один в своих чертогах он.	и—и—о—о
Блажен, кто славный брег Дуная.	е—а—е—а
Тревожат хана краткий сон.	о—а—а—о
Дворец угрюмый опустел.	е—у—е

3) Строки, построенные на правильно понижающемся или повышающемся ряде гласных:

Невинной деве непонятен.	и - э - а
Теперь склоняю пред тобой.	э - а - о
Как новый ангел озарила.	о - а - и
С какою-б радостью Мария.	о - а - и

4) Строки, в которых повторяется целый слог:

В тени хранительной темницы.
Чтоб даже замужем она.
Не отвергай моих молений.

Чаще всего поэт подчеркивает эти тождественные слоги, ставя на одном из них или на каждом ударение:

Янтарь в устах его дымился.
Открыт ли въ войске заговор.
Заводят игры, разговоры.
С тех пор, как Польская княжна.
По жатве стелется пожар.
Зарему возвратить Гирею.

5) Строки, с повторяющимся комплексом звуков:

Но повелитель горделивой,
Неволью клянутся колени.
В лучину вод олуцена.

6) Обычные аллитерации:

Нарочно к ней на дно шые. (6 н!)
Своею смертью освятит.
Вокруг млейного чела.
Презренье, просьбы, робкий взор.
Презрением, просьбою, тоскою.

Эти шесть типов, конечно, далеко не исчерпывают фонетической структуры пушкинских строк. Каждый из них является во множестве вариаций, порою они переплетаются между собою, создавая самые сложные фигуры и узоры. Каждое слово образует с соседними такое гармоническое сочетание, что кажется почти неизбежным в данном месте. Недаром Пушкин, поручая издание поэмы Вяземскому, настойчиво просил его «отгрызывать за каждый стих» и по возможности не уступать цензуре ни одного слова. Пушкин инстинктивно боялся, что новые слова или строки могут внести вопиющую дисгармонию в столь совершенную ткань поэмы. Ему легче было выбросить целые отрывки, «любовный бред», чем согласиться на постороннее исправление отдельных строк.

V

Теперь перейдем к более обширным эвфоническим построениям Пушкина. Очевидно, тремя центральными точками поэмы являются три основные фигуры ее: Гирей, Зарема, Мария. Мы оставим в стороне психологический разбор этих трех типов, не представляющий большого труда. Обратим внимание только на то, что вне сомнений во всех отношениях Гирей и Мария являются противоположными полюсами, а Зарема неким соединительным звеном между ними.

Что касается звуковой стороны этих трех имен, то надо отметить следующее: прежде всего они все связаны между собой звуком *р*,

атем каждое из них обладает самостоятельными характерными звуками ¹⁾, образующими вместе с общим *р* следующие сочетания:

г - р
з - р - (м) ²⁾
м - р

Эти три сочетания и явились теми звукообразами, на которых Пушкин строил свою поэму, перебегая от одного к другому в ходе развития действия поэмы или лирического ее движения.

В основу исследования мы положим шесть отрывков поэмы: три основные отрывка, посвященные отдельно каждой из трех фигур: стихи 1 — 25 (Гирей), 135 — 154 (Зарема) и 161 — 193 (Мария) ³⁾; и три дополнительные: 455 — 469 (Гирей о смерти Марии), 486 — 504 (Мария, которой Гирей возводит памятник) и 123 — 134 (татарская песня, посвященная Зареме).

Если мы подсчитаем основные звуки звукообразов (отбросив *р*, как общий всем и, следовательно, не характерный) и приведем их абсолютное количество к какому-нибудь уравнительному коэффициенту, получим следующую табличку:

	СТИХИ.	На 1000 слогов приходится.		
		г	з	м
1	1 — 25	70	47	33
2	135 — 154	47	70	47
3	161 — 193	18	39	103
4	455 — 469	55	39	63
5	486 — 504	43	43	155
6	123 — 134	20	59	79

¹⁾ Мы в данном случае говорим исключительно о строе согласных.

²⁾ Согласный *м* звучит значительно глуше первых двух и, как показывает таблица, не играет существенной роли.

³⁾ Счет стихов, как и все цитаты — по Академическому изданию.

Обратим внимание сперва на три первые отрывка. Сразу бросается в глаза в первом наибольшая цифра для *г* (Гирей), во втором для *з* (Зарема), в третьем для *м* (Мария), т.-е. явно и значительно преобладают звуки, входящие в состав данного звукообраза.

Более детальный разбор подтверждает это. В отрывке, посвященном Гирею, напр., находим, что из 15-ти в одиннадцати случаях (73%) *г* соединено с *р*, образуя группу *г-р* (грозного, горделиво, грудь, горный и т. д.). Затем большая часть слов, заключающих это сочетание, относится непосредственно к Гирею — грозного, горделивый, строгое, гордого и т. д. — подтверждая его словесную характеристику звуковой.

Любопытно, что и далее строки, в которых поэт возвращается к Гирею, звучат аналогично:

Что ж полон грусти ум Гирея (ст. 102).

Обратно, напр., в третьем отрывке, посвященном Марии, звук *г* появляется в самых незначительных и случайных словах: гордился, голубые, много. Такое же место занимает *м* в первом отрывке: дымился, безмолвно, приметы и т. д.

Таким образом видим, что каждый из данных трех отрывков строится на основных элементах звукообраза.

Заметим еще, что звуковой состав отрывка, посвященного Зареме, является средним между остальными двумя (исключая основной для него звук) 70 — 47 — 18, 33 — 47 — 103.

Перейдем к четвертому отрывку. Перед нами снова Гирей, но уже носящий в себе что-то от Марии. Это сказывается и в звуковой его характеристике: понизилось количество *г* (но все же оно выше, чем во всех отрывках, посвященных другим), повысилось количество *м* (но все же оно значительно ниже, чем в отрывках, посвященных Марии).

В пятом отрывке перед нами снова Мария, образ которой становится еще характернее и ярче после мученической смерти — и количество *м* значительно возрастает, превышая количество его не только в других отрывках, но и во всех стихотворениях Пушкина, подсчитанных нами. Примешивающийся сюда образ Гирея, воздвигающего памятник, сказывается на повышении количества *г* с 18-ми до 43-х.

Наконец шестой отрывок, дающий снова образ Заремы, но затушеванный посторонними, хотя и дает повышенное количество *з*, но особенно характерным не является. Подсчет окажется более характерным, если производить его только над последней строфой, посвященной исключительно Зареме, но тогда он теряет свое значение из-за незначительности отрывка — всего четыре строки.

VI

В заключение несколько слов относительно звука *р*. Поскольку он повторяется во всех звукообразах, мы его исключили из общего рассмотрения отрывков, однако большое количество его в поэме все же следует отметить. Его коэффициент в рассмотренных отрывках колеблется от 100—150. До ста достигает приблизительно только половина стихотворений Пушкина, 150 — из восемнадцати лирических стихотворений Пушкина мы встретили лишь в одном («Эхо»). Так что и в отношении звука *р* Пушкин был во власти основных звукообразов. Может быть, здесь сказался еще и другой образ, легший в основу наших звукообразов — образ Раевской.

Мы еще не имеем достаточного количества материала, чтоб утверждать положительно, но некоторые наблюдения определенно указывают на то, что имена лиц, которым Пушкин посвящал свои стихи, или с которыми последние были так или иначе связаны, влияли в качестве звукообразов и на эвфоническую структуру пушкинских строк. Как на пример, укажем на большое количество *е* и *к* в стихотворении «Среди рассеянной Москвы», посвященном Волконской, большое количество *л* в «Играй, Адель».

И весьма вероятным представляется нам, что эвфоника может оказаться способом раскрытия некоторых посвящений Пушкина, да и не только Пушкина, так как все изложенное навряд ли характерно только для него одного: *mutatis mutandis* — это можно, думается, отнести к поэтическому творчеству вообще.

Д. Выгодский.

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

ПАМЯТИ ПРОФЕССОРА
СЕМЕНА АФАНАСЬЕВИЧА
ВЕНГЕРОВА

ПУШКИНИСТ IV

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Н. В. ЯКОВЛЕВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА • ПЕТРОГРАД

1922