

РУССКАЯ КРИТИКА О БЛАГОЗВУЧИИ И ЗВУКОПИСИ В ПОЭЗИИ

© И. Б. СЕРЕБРЯНАЯ,
кандидат филологических наук

Статья посвящена оценкам звуковой и произносительной сторон поэзии, прозы и драматургии первой половины XIX века. В эмоционально-заинтересованных замечаниях русских критиков по поводу благозвучия, звукописи и произносительной правильности художественных произведений ярко отразились лингво-эстетические предпочтения и нормативно-стилистические представления эпохи.

Ключевые слова: критика языка художественной литературы; фонетическая организация литературного текста; эвфония и звукоподражание; «поэтические вольности» звуковой природы; соблюдение орфоэпических норм в художественных произведениях.

В русской критике традиционно придавалось большое значение фонетической стороне художественных произведений. Естественно, это, прежде всего, касалось поэтических текстов, поскольку в поэзии звуковая организация является исключительно важным составным элементом стиля [1. С. 154]. «Стих – эта коренная и законная форма Поэзии, – писал в 1841 году поэт и критик С.П. Шевырёв, – соединяет в себе, как известно, два элемента: музыкальный и пластический – звук и слово. Тогда только он достигает полноты своего совершенства, когда обе стихии равномерно в нем сливаются» [2. С. 239]. В «Словаре древней и новой поэзии», составленном Н. Остолоповым, назывались в числе прочих такие погрешности, как частое употребление в стихе «одинаких литер» или «одинаких слогов», стечение нескольких «гласных либо согласных сряду» и т.п. [3].

Специфические черты художественно-звукового строя рассматривались как важная составляющая индивидуально-творческой манеры стихотворца, во многом определявшая «непохожесть» одного мастера на другого. Так, Н.В. Гоголь утверждал, что у каждого поэта «свой особенный звон», а вместе «все они, точно разнозвонные колокола или бесчисленные клавиши одного великолепного органа, разнесли благозвучие по русской земле» [4. С. 232].

Не оставались также без внимания, хотя и в несколько меньшей степени, звуковые особенности прозы и драматургии.

Базируясь на непреложных фонетических законах национального русского языка, критические суждения о звуковом строе художественных произведений опирались на непосредственные чувственно-вкусовые впечатления, а потому были обычно субъективно-категоричными по характеру и не подкреплялись какой-либо аргументацией.

Вместе с тем литераторы, обладавшие обостренной чувствительностью к звуковой ткани речи, часто нестандартно воспринимали обыденные для других носителей языка фонетические факты. К примеру, П.А. Вяземский в звуковой аналогии слов *Сумароков* и *суматоха* находил «какой-то отзыв своевольной... поэзии Сумарокова» [5. С. 247]. Точно так же Н.В. Гоголь восхищался звучанием наименований царских одежд (*платно, порфира, бармы* и т.п.): «что ни звук, то и подарок» [4. С. 82].

Неотъемлемым признаком подлинной поэзии считалось **благозвучие**, или, как тогда нередко называли, «сладкозвучие», т.е. эстетичное, гармоничное для слуха и удобное для произнесения (в данном случае – чаще для мысленного проговаривания) сочетание звуков. Русские критики высоко оценивали звуковую гармонию произведений В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, И.А. Крылова, Е.А. Баратынского, определяя школу русского стиха этого времени как музыкальную, «сладко нежившую ухо» и противопоставляя ей более раннюю «державинскую» школу, ко-

торая, по их мнению, «мало заботилась о звуке» [2. С. 239]. Особенно восторженные отзывы были обращены к звуковой гармоничности поэзии А.С. Пушкина. «Благозвучие – его элемент: он не напишет, не умеет написать ни одного стиха не плавного», – отмечал, рассуждая о поэзии Пушкина, Н.Д. Иванчин-Писарев [6. С. 201].

Чаще всего положительные оценки этой стороны художественного творчества были предельно обобщенными, краткими, лишенными детализации: стихи «сладкозвучны», «приятны для слуха», «гармоничны по звучанию», «плавны» и т.п. Напротив, отрицательные отзывы, как правило, были более подробными и обычно иллюстрировались конкретными примерами неблагозвучных, по мнению критиков, строк. Такой была, в частности, неодобрительная оценка одной из строф баллады П.А. Катенина «Ольга», высказанная в 1816 году Н.И. Гнедичем. По поводу строк «Ольгу сон встревожил слезный; Встала рано поутру: Изменил ли друг любезный? умер ли? ах! Я умру» критик написал следующее: «Читатели говорят, что здесь это *ах* нехорошо так, что страх. Этот стих совершенно зевает» [7. С. 101–102]. По-видимому, негативная оценка была обусловлена в данном случае не только неблагозвучным стечением гласных на стыке слов *ли ах* (так называемое «внешнее зияние»), но и общей интонационно-произносительной нестройностью и дисгармоничностью стиха Катенина, который, в соответствии со своими архаистическими позициями, часто проявлял невнимание к фонетической форме. Сравните, например, сходный звуковой строй с междометием посреди строки в «Элегии II» В.К. Третьяковского: «Кто толь бедному подаст помощи мне руку? Кто и может облегчить, ах! Сердечну муку?» [8].

Выраженной дисгармоничностью, обусловленной труднопроизносимым стечением согласных звуков [*ст-с-св*] на стыке слов, отличалось и словосочетание *на благовест с свечами*, отмеченное критиком С. Осетровым в стихотворении А.Ф. Воейкова «Послание к жене и друзьям» (1821). Осетров саркастически резюмировал: «Прекрасное полустишие: оно производит в слухе ту же самую приятность, как и колокольный звон над ухом человека, стоящего под самым колоколом» [9].

Вопросы благозвучия были затронуты также в известном поэтическом отзыве В.А. Жуковского на стихотворение П.А. Вяземского «Вечер на Волге» (1815). Жуковский усмотрел «неприятный звук» [10] в сочетании слогов *зво – челн*: «люблю гнать резво челн». Это звуковое сочетание, вызывавшее отрицательное слуховое впечатление, было впоследствии исправлено Вяземским. В окончательной редакции стихотворения: «люблю гнать резвый челн», то есть неблагозвучная «слитность» на границе двух слов была отчасти ликвидирована [11. С. 58].

Описанный случай типичен для Вяземского, которого в целом мало занимали проблемы благозвучия собственных стихов. Тонкий критик, глубокий ценитель чужого поэтического слова, он, тем не менее, при-

знавался, что в своих стихах «об ушах ближнего» не заботится и никогда не пожертвует «звуку мыслью» [5. С. 264]. Не случайно Н.В. Гоголь характеризовал стих Вяземского как тяжелый, «влачащийся по земле» [4. С. 231]. Подобные оценки встречались и в заметках А.С. Пушкина. Так, 3 апреля 1821 года Пушкин записал в дневнике: «Читал сегодня послание кн. Вяземского к Жуковскому... Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки: *Кому был Феб из русских ласков*, – неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией» [11. С. 257]. Действительно, упомянутая Пушкиным строфа из подражания Вяземского сатире П. Буало Дебрео (1821) отличается неритмичностью и изобилует труднопроизносимыми консонантными сочетаниями: «Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков? Державин рвется в стих, а втащится Херасков» [11. С. 90]. Вяземский, однако, не был до конца согласен с этой пушкинской оценкой и в конце жизни, в 1878 году, писал: «Воля Пушкина, за благозвучность стихов своих не стою, но и ныне не слышу какофонии в помянутых стихах» [5. С. 264]. Со своей стороны Вяземский сделал замечание об одном «вялом стихе» в поэме Пушкина «Цыганы», «который, Бог знает, как в нее вошел»: «... Алеко Медленно склонился / И с камня на траву свалился» [5. С. 117]. По-видимому, под «вялостью» здесь разумелась специфическая звуковая инструментовка, т.е. ассонанс на гласный *a*, преобладание сонорных согласных и многосложные слова как опорные в данной рифме. Пушкин же, вспоминая Вяземский [Там же. С. 118], решительно не согласился с его мнением по поводу этих строк, считая звуковое оформление данной строфы вполне контекстуально оправданным.

Факты такого рода наглядно демонстрируют субъективно-вкусовой, во многом обусловленный индивидуально-природными данными критикующих и воспринимающих критику литераторов, характер оценок, связанных с эвфонией художественной речи.

В подавляющем большинстве случаев критические замечания по поводу благозвучия касались стихотворных произведений. Однако в эстетических трактатах первой половины XIX века указывалось, что благозвучной должна быть и проза. Так, В. Перевощиков, профессор красноречия, стихотворства и языка Казанского Императорского университета, в своем труде «Опыт о средствах пленять воображение» (1815) подчеркивал сходство прозы и поэзии в их действии «на слух сладкозвучием» [12. С. 4].

Образцовой в этом отношении считалась проза Н.М. Карамзина. К примеру, Н.И. Надеждин писал, что звуки карамзинской прозы собраны в «нежные мелодические аккорды» [13], а С.П. Шевырëв ставил Карамзину в великую заслугу создание настроенной «на лад гармонии» прозы, в отличие от прежней, – «разбитой звуками», «беспрерывно оскорблявшей ухо» [14. С. 160]. Шевырëв считал, что благозвучие про-

заических произведений Карамзина во многом определяется его приверженностью к постпозитивному расположению определений, в связи с чем предложения получают певучее дактилическое окончание: *князь Московский, изго Татарское, История государства Российского* и т.п. [Там же].

Любопытно, что В.Г. Белинский высказывался негативно по поводу точно таких же конструкций, употребленных в прозе Е.П. Гребёнки. По мнению критика, «певучие» словосочетания типа *руки иссохшие, с дочерью слабою* и т.п. противоречат духу и законам русского языка и, к тому же, стилистически несостоятельны, ибо вложены в уста не царя, а простого казака [15].

Совсем иначе смотрел с позиций эвфонии на произведения Карамзина и его последователей А.С. Шишков. Он утверждал, что нельзя назвать благозвучной ту прозу, авторы которой «дерут уши наши не Русскими фразами», и призывал писателей русских «быть сладкозвучными на своем языке соловьями» [16. С. 151, 168]. По мнению Шишкова, человек, не владеющий французским языком, не сможет «без заиканий и кривляний рта» прочесть такие, к примеру, фразы, как «Разные тоны составляют гармонию» или «Королевская прокламация воспламенила... патриотизм» и т.п. [Там же. С. 173–174]. В целом же отношение Шишкова к благозвучию художественной речи можно определить как рационалистическое. Провозглашая безусловное главенство содержания над формой, он писал, что «самое сладкогласнейшее для уха сборище слов, когда не заключает оно в себе никакого смысла, разве тому токмо нравиться может, кто любит без размышления петь, а не читать с размышлением» [Там же. С. 397].

Такого же рода рассуждения были характерны и для других критиков, придерживающихся архаистических взглядов. Так, в газете «Северная пчела», издаваемой Ф.В. Булгариным и Н.И. Гречем, в номере от 14 мая 1827 года утверждалось, что употребленное журналом «Московский телеграф» выражение *ветротленная мантии*, при кажущемся его благозвучии, лишено смысла: «*ветротленный* то же, что *тлетворный ветер*, а мы ни о какой воздушной заразе не слыхали» [17].

Следует, однако, отметить, что Шишков, вопреки своему мнению о второстепенном значении благозвучия в языке писателя, не раз фиксировал в сочинениях Карамзина и прозаиков его круга «противные слуху стечения слов». В частности, он отмечал неоправданные, с его точки зрения, звуковые повторы, одинаковые или сходные по артикуляции слоги, такие, например, как «*судно начало было*» [16. С. 183] или – «*потому не мог радоваться этому*» [Там же. С. 127]. Определяя последний случай как «*весьма грубой и слуху противной слог*», Шишков, по всей вероятности, имел в виду не только тавтологическое повторение здесь одинаковых слогов, но и использование указательного местоимения

этот вместо книжного *сей*. Как известно, местоимение *этот* в первой половине XIX века многими литераторами воспринималось как разговорно-просторечное, не приемлемое в изящной словесности [18]. В качестве дополнительного аргумента в пользу местоимения *сей* иногда выдвигалось утверждение о неблагозвучности слова *этот*. Например, С.П. Шевырѣв отводил ему место в языке простом, обыкновенном; в языке же художественном, по его мнению, всегда будет иметь право гражданства местоимение *сей*: «нельзя же заменить его посредством неблагозвучнаго *этот*» [14. С. 169]. Что же касается слова *онѣй*, то Шевырѣв характеризовал его как местоимение чрезвычайно благозвучное и поэтому необходимое в литературе [Там же. С. 170–171].

Если оценки благозвучности поэзии имели, как правило, сугубо фонетико-эстетический характер, то критические суждения, относящиеся к эвфонии прозы, были обычно синкретичными: собственно фонетическая критика совмещалась в них с моментами грамматическими, лексическими, стилистическими и пр., а иногда и подменялась ими. Думается, данное различие в оценках стихотворных и прозаических произведений связано со спецификой этих двух принципиально разных типов организации художественного текста. В поэзии, как известно, первостепенное значение имеют ритмико-звуковая, музыкально-эстетическая, эмоционально-интонационная стороны. В прозе же эти качества не столь значимы: здесь особенно важны сюжет, характеры, идеи, а, следовательно, на первый план выходят иные языковые уровни.

С другой стороны, как видно из приведенных фактов, критерий эвфонии активно привлекался рецензентами при обсуждении самых разнообразных вопросов художественного языка. При этом явления, которые по тем или иным причинам казались критикам несостоятельными (злоупотребление иностранными словами, семантическая неточность, стилистические погрешности и т.п.), нередко характеризовались одновременно и как неблагозвучные. Напротив, положительная оценка каких-либо языковых фактов художественного текста могла сопровождаться похвалой их «сладкогласия». Так, анонимный рецензент романа М.Н. Загоскина «Юрий Милославский» утверждал в 1830 году, что «Русские имена лиц и урочищ весьма приятны для слуха» [19].

Князь П.И. Шаликов, упрекая современных ему писателей за употребление простонародного предлога *про*, определял как отвратительную какофонию не только предложные сочетания типа *про Рим*, но и – *про бал*, *про себя* и т.п. [20. С. 237]. К неблагозвучным причислялись и такие языковые факты, которые казались критику не вполне пристойными или вызывали по каким-то причинам отрицательные слуховые ассоциации. Таковы, например, возмущенные рассуждения князя Шаликова по поводу употребления авторами глагола *заболел* вместо более правильного и благозвучного, с его точки зрения, – *занемог*. Одним из доводов против

глагола *заболеть* выступает у Шаликова следующий: «каково для слуха это слово в неопределенном многократном времени? Мы не решаемся написать» [Там же. С. 238].

Что же касается драматических произведений, специально создаваемых для публичного произнесения на сцене, то, вне зависимости от того, в стихотворной или прозаической форме они были представлены, критики уделяли большое внимание оценкам их благозвучности. Однако и здесь какая-либо конкретизация имела лишь в отрицательных отзывах. Так, резкой критике за вычурно-неблагозвучный язык подверглась в 1804 году трагедия В. Нарезного «Дмитрий Самозванец», где, к примеру, встречались выражения типа «рыкают над моим проклятым составом», которые, по выражению рецензента, «могут только драть уши» [21].

А.А. Бестужев-Марлинский в 1819 году обвинил в какофонии П.А. Катенина: дисгармоничные звуковые повторы в выполненном Катениным переводе с французского трагедии Расина «Эсфирь» («*Сама сидящая я; Внемля я*»; «*Страх смерти злой твой дух колеблет*» и т.п.), по мнению Марлинского, «не слишком ласкают уши» [7. С. 142].

Любопытен также отзыв А.С. Грибоедова о переведенном А.А. Жандром отрывке из трагедии Расина «Гофолия». Похвально отозвавшись в целом о работе автора, Грибоедов назвал «богомерзким» неблагозвучное и вызывающее отрицательные ассоциации церковнославянское слово *говяда* (им. падеж множ. числа от *говядо* «скот»): «Бесподобная вещь, только одно слово и к тому же рифма богомерзкая: *говяда*. Видишь ты: в Библии это значит стадо, да какое мне дело?» [22]. Строфа, о которой идет речь, звучит так: «*Все разбежались, все рассыпались вокруг, Как громом по полю разгнанные говяда. И служат господу одни Левия чада*» [23].

Значительно меньшее внимание, нежели вопросам благозвучия, уделялось в русской литературной критике такому традиционному средству усиления выразительности языка художественной литературы, как **звукочисль**. Этот освященный еще античными риториками и весьма характерный для поэзии классицизма [1. С. 166–182] изобразительный фоностилистический прием в первой половине XIX века, по-видимому, уже воспринимался как изживший себя, наивно-примитивный и привычно-тривиальный. И хотя стихотворцы активно пользовались звукоподражанием, рецензенты чаще всего обходили данный изобразительный прием молчанием.

Можно заметить, что, как правило, похвально отзывались о звукочисле авторы эстетических и филологических трактатов начала столетия, иллюстрируя этот способ примерами преимущественно из стихотворных произведений XVIII века. Так, Г. Городчанинов в своем «Опыте краткого руководства к эстетическому разбору по части Российской словесности»

(1813) именовал «особливою красотою», уподобляя при этом автора Гомеру и Вергилию, следующий случай звукописи из оды Г.Р. Державина «На взятие Варшавы»: «как трубный гром меж гор гремит, Герой героям говорит» [24]. Точно так же В. Перевощиков [12. С. 12] весьма положительно оценивал пример звукоподражания в «Размышлениях по случаю грома» И.И. Дмитриева: «А мы... одной волной подъяты, Одной волной поглощены!»; в этих строках, по замечанию критика, «слышно клокотание волн». А.С. Шишков восторгался аналогичным приемом, использованным М.В. Ломоносовым в поэме «Петр Великий»: «Мне всякая волна быть кажется гора, что с ревом падает, обрушась на Петра». «Какое подобное падению и шуму волны падение и шум в стихе!» – восхищался автор «Рассуждения о старом и новом слоге» [16. С. 14].

Примечательны также сделанные в 1809 году наблюдения В.И. Жуковского над художественными приемами И.А. Крылова, который в своих баснях мастерски варьировал в изобразительных целях не только звуковой состав слов, но и количество слогов в них: «*Что ходенем пошло трясиною государство... – живопись в самих звуках! Два длинных слова ходенем и трясиною прекрасно изображают потрясение болота. (...)* Кто как успел, куда кто мог. В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своею гармониею представляют скачки и прыганье» [25].

Из более поздних суждений такого рода можно привести высказывание Б.М. Федорова, критика, придерживавшегося консервативно-архаистических взглядов на литературный процесс [26]. В рецензии, посвященной выходу в свет IV и V глав «Евгения Онегина» (1828), Федоров, весьма негативно в целом оценивший язык романа в стихах, похвально отозвался именно об использованном Пушкиным приеме звукоподражания: «В стихе *коньками звучно режет лед*, кажется, слышишь бег, видишь след конька по льду» [6. С. 71].

Необходимо отметить, что использование приема звукописи считалось характерной особенностью поэзии, а в прозе не приветствовалось. В. Перевощиков в своем «Опыте о средствах пленять воображение» (1815) специально подчеркивал, что «свойство подражания звукам принадлежит исключительно стихотворству» [12. С. 11].

Таким образом, субъективно-личностные, взволнованно-эмоциональные по характеру критические оценки звуковой гармоничности и выразительности произведений словесного искусства, базирующиеся на объективно существующих фонетических закономерностях русской речи и тесно связанные с эстетическими, этическими и социально-лингвистическими предпочтениями эпохи, ярко иллюстрируют языковые вкусы наиболее образованной и лингвистически искушенной части русского общества первой половины XIX века.

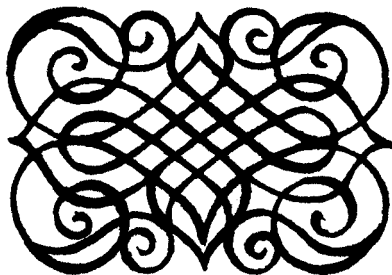
Литература

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М., 2006.
2. Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9.
3. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 2. С. 379.
4. Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 2003.
5. Вяземский П.А. Соч. В 2 т. М., 1982. Т. 2.
6. Пушкин в прижизненной критике (1828–1830). СПб., 2001.
7. Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. Л., 1960.
8. Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. М., 1982. С. 74.
9. Пушкин в прижизненной критике (1820–1827). СПб., 1996. С. 9.
10. Жуковский В.А. Собр. соч. В 4 т. М.–Л., 1959–1960. Т. 1. С. 259.
11. Вяземский П.А. Стихотворения. М., 1978.
12. Перевощиков В. Опыт о средствах пленять воображение. Казань, 1815.
13. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 415.
14. Москвитянин. 1842. Ч. II. № 3.
15. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1–13. М., 1953. Т. 1. С. 394.
16. Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1818.
17. Северная пчела. 1827. № 58.
18. Григорьева А.Д. К истории местоимений *сей* и *оний* в русском литературном языке начала XIX в. // Труды Института языкознания АН СССР. М., 1953. С. 142–144.
19. Северная пчела. 1830. № 7.
20. Москвитянин. 1841. Ч. IV. № 7.
21. История русской критики. В 2 т. М.–Л., 1958. Т. 1.
22. Грибоедов А.С. Соч. В 2 т. М., 1971. Т. 2.
23. Грибоедов А.С. Соч. М.–Л., 1959. С. 709.
24. Городчанинов Г. Опыт краткого руководства к эстетическому разбору по части Российской словесности. Казань, 1813. С. 62.
25. Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 195.
26. Вацуру В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 114.

Окончание следует

Казань





*Русская критика
о благозвучии и звукописи в поэзии**

© И. Б. СЕРЕБРЯНАЯ,
кандидат филологических наук

*Поэт на поприще слова должен быть
так же безукоризнен, как и всякий
другой на своем поприще.*

Н.В. Гоголь

Статья посвящена оценкам звуковой и произносительной сторон поэзии, прозы и драматургии первой половины XIX века. В эмоционально-заинтересованных замечаниях русских критиков по поводу благозвучия, звукописи и произносительной правильности художественных произведений ярко отразились лингвоэстетические предпочтения и нормативно-стилистические представления эпохи.

Ключевые слова: критика языка художественной литературы; фонетическая организация литературного текста; эвфония и звукоподражание; «поэтические вольности» звуковой природы; соблюдение орфоэпических норм в художественных произведениях.

Постоянным предметом обсуждения в русской литературной критике первой половины XIX века были вопросы допустимости так называемых «поэтических вольностей», то есть традиционных, нередко архаичных условностей стихотворной речи, помогающих авторам решать как версификационные, то есть связанные с трудностями стихосложения, так и стилистические задачи [1]. Некоторые «вольности» имели фонетическую природу, к примеру, такое широко распространенное в поэзии этого периода явление, как отсутствие перехода *е* в *о* под ударением

* Окончание. См. Русская речь. 2011. № 5.

после мягких перед твердыми согласными. Традиция требовала здесь использования книжных рифм с сохранением ударного *e*, отражающих фонетическую особенность церковнославянского языка, типа *свет – не-сет; небес–слез*. Однако постепенно пробивали себе дорогу и все прочее закреплялись в стихотворном языке рифмы, отражающие живое произношение, типа *срок – далёк; молвою – стезёю*.

По поводу одной из таких рифмовок в 1820 году вспыхнула ожесточенная журнальная полемика. Начало ей положил А.Ф. Воейков, резко выступивший против рифм *кругом – копьём; языком – копьём*, использованных А.С. Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила»: «*Объехал голову кругом, Щекотит страшным копьём. Дразнила страшным языком. Грозил ей молча копьём. Мужички рифмы!*» [2. С. 67]. Форма творительного падежа единственного числа *копьём* так возмутила Воейкова, поскольку разговорное произношение проникло здесь в церковнославянское по огласовке слово, то есть с позиций «литературных староверов», Пушкин и здесь соединил «вещи несовместные», нарушив стилистические каноны. Точку зрения Воейкова поддержал М.С. Кайсаров, который утверждал, что «стихотворный язык богов должен быть выше обыкновенного, простонародного... Поэзия требует, чтобы мы писали: *копьем*. Стихотворцы по вольности сократили сие слово и стали писать: *копьем*, потом и *копьём*; последнее есть уже слово низкое, простонародное: как же назвать прикажете грубое слово: *копьём?*» [Там же. С. 87]. Сходным образом несколькими годами позже рассуждал и А.С. Шишков, утверждавший, что «больше всего любят звук *io* слова самая низкия, таковыя, как *ioжитья, ioрзатя, kloк* и тому подобныя» [3].

Прямо противоположную позицию по этому вопросу занимали А.А. Перовский-Погорельский и А.Е. Измайлов. «Мужички рифмы! – Человек, менее вас образованный, назвал бы их просто бедными, – писал А.А. Перовский. – Что значат мужички рифмы? – Следуя собственному примеру вашему, имеем право спросить: разве бывают мешанские рифмы, дворянские рифмы, купеческие рифмы – проч.?» [2. С. 79]. Издатель журнала «Благонамеренный» А.Е. Измайлов не просто осудил снобистски-пренебрежительное определение «мужички рифмы», но и отметил, что такое произношение встречается у других стихотворцев, в том числе – у самого Воейкова: «Вот новый термин, который не был еще употреблен ни в какой Пиитике! – Мужичкими рифмами Г. Рецензент называет следующие: *кругом, копьём, – языком, копьём*... Однако такие рифмы употребляются и лучшими нашими стихотворцами, например, в этой же самой книжке С.О. напечатан отрывок из Поэмы: *Искуства и науки, соч. А.Ф. Воейкова*, где, между прочим, есть рифмы: *звездочётства, мореходство – ревьёт, оплот*» [Там же. С. 74].

Эти споры не только иллюстрируют сложный процесс проникновения новых явлений в стихотворный язык, но и свидетельствуют об изме-

нении в самом понимании «поэтических вольностей». Если в XVIII веке под «вольностями» разумелись в основном архаичные языковые факты [4. С. 246–247], то в первой половине XIX века так именовались и новаторские формы, представляющие собой нарушение устойчивой традиции. Именно как к «вольности» отнеслись некоторые современники, в частности, М.С. Кайсаров, чей отзыв был приведен выше, к пушкинской форме *копѣм*.

Следовало бы, кажется, ожидать, что в русской литературной критике этого периода должно было активно обсуждаться такое яркое стилистическое явление фонетической природы, как синонимичное употребление полногласных и неполногласных пар типа *мороз – мраз; молодой – младой; берег – брег* и т.п. Однако, судя по нашему материалу, эти факты, также представляющие собой своеобразную поэтическую вольность, почти не были предметом внимания. Очевидно, свободная взаимозаменяемость полногласных и неполногласных форм, помогающая авторам решать версификационные и стилистические задачи, воспринималась критиками как естественная и привычная составляющая языка художественной литературы.

Но с середины 30-х годов такие оценки (как правило, отрицательные) начали появляться чаще. К примеру, нетерпимость к неполногласным образованиям, употребленным в прозе, не раз продемонстрировал журнал «Библиотека для чтения». Так, в одном из номеров этого издания за 1835 год церковнославянизм *глас* был назван безвкусным макаронизмом. В рецензии на рассказы Н. Давыдова «Сцены на море» критик (очевидно, О.И. Сенковский, редактор и издатель журнала «Библиотека для чтения») написал следующее: «Нас очень развеселил *глас* лейтенанта Бутенёва. Мы имели удовольствие знать Г. Бутенёва и очень хорошо помним, что у него был *голос*, а не *глас*. Употребление церковнославянских форм слова вне духовных сочинений не может быть одобрено чистым вкусом: там они просто формы другого языка, не – Русского, звуки без предания, прямые макаронизмы» [5. Т. 10. С. 12]. В том же журнале за 1837 год была отмечена уже как погрешность стихотворного языка форма *глава*, употребленная в сонетах Н. Бутырского: *склонить главу* вместо *склонить голову* [5. Т. 23. Ч. 2. С. 38]. Дополнительным свидетельством негативного отношения Сенковского к неполногласным образованиям может также служить известное в филологической литературе сообщение этого литератора о том, будто бы и сам Пушкин определял прилагательное *младая* вместо *молодая* из своей баллады «Будрыс и его сыновья» как небрежность. По утверждению Сенковского, поэт признавался, что поленился тут «переделать три стиха для одного слова» [4. С. 275].

Причина такого отношения Сенковского к неполногласным формам связана с его убеждением, что слог «изящной словесности» должен

быть, прежде всего, естественным, не отличаться от обыкновенной речи. «Возвышенного слога не существует, – писал он в 1835 году. – Нет слога низменного, ни возвышенного, – есть только слог напыщенный и слог естественный» [5. Т. 8. С. 33]. А в естественном слоге, по Сенковскому, не место языковым элементам типа *сей, оный, младой, глас* или *брег*.

Аналогичную позицию по отношению к неполногласным формам в 40-е годы XIX века занимал и В.Г. Белинский, который воспринимал эти образования как принадлежность устарелой эстетики классицизма. Так, например, восхищаясь точностью, прозрачностью и богатством языка Пушкина, утверждая, что «во всех томах его произведений едва ли можно найти хоть одно сколько-нибудь изысканное выражение, даже слово» [6. Т. IV. С. 545], Белинский, тем не менее, методично фиксировал как погрешности употребленные Пушкиным неполногласные формы. Слова типа *брада, власы, младой* и подобные, встречающиеся в поэмах «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Полтава», критик неодобрительно именовал звеньями, соединяющими язык Пушкина «с прежнею школою поэзии» [Там же. Т. VI. С. 367; Т. VII. С. 377, 400]. Белинский не оставлял без замечаний даже неполногласные образования у Державина, квалифицируя их как погрешности, хотя и «неизбежные по духу времени» [Там же. Т. VII. С. 92].

Неоднозначно относились критики к такой, берущей начало в XVIII столетии «поэтической вольности», как сокращенные на один слог образования, или, как их именовал еще в 1744 году А.Д. Кантемир, «сокращения речей» [4. С. 248]. Факты стихотворного языка типа *сбираясь* вместо *собираясь* или *ветр* вместо *ветер* в первой половине XIX века назывались нередко также «усечениями». Г.О. Винокур, отмечая немало подобных случаев в поэзии Пушкина (*Дмитрев, огонь, стекло* и т.п.), указывает, что очень часто использование «усечений» было обусловлено чисто версификационными причинами [Там же. С. 250–251]. Вместе с тем критиками они воспринимались и как характерная примета высокого, одического, «тяжеловесного» стиля. В частности, именно так расценил их Н.И. Гнедич, который нелестно отозвался о «сокращенных» формах именительного падежа единственного числа *турк* и творительного падежа множественного числа (*с*) *песньми*, употребленных П.А. Катениным в балладе «Ольга» (1815): «*Турк, с песньми*. Для легких стихотворений тяжело» [7]. По-видимому, не последнюю роль здесь сыграла и неблагозвучность этих двух слов, содержащих трудные для произношения стечения согласных, в связи с чем стихотворная строка звучала особенно дисгармонично: «На сраженьи пали шведы, *Турк* без брани побежден, И, желанный плод победы, Мир России возвращен; И на родину с венками, *С песньми*, с бубнами, с трубами Рать, под звон колоколов, Шла почить от всех трудов» [8] (Курсив здесь и далее наш. – И.С.).

Не случайно архаистически настроенный А.С. Грибоедов, полемизируя с мнением Гнедича о несостоятельности форм *турк* и *песньми*, иронизировал именно по поводу слишком «верного слуха» г. рецензента, для которого «несносны» эти две «сокращенные» формы, несмотря на то, что они «часто встречаются и в образцовых одах Ломоносова и в простонародных песнях» [Там же]. Действительно, как показывают материалы Национального корпуса русского языка [9], оба эти слова встречались преимущественно у поэтов XVIII века. Например: «И самый *турк*, прищуря взор, сынам своим его покажет: “Се бич наш был”» (И.И. Дмитриев. Смерть князя Потемкина, 1791); «Спокойства просит Перс пужливый, *Турк* гордый, Росс властолюбивый» (Г.Р. Державин. Капнисту, 1797); «Уже бессмертные на браке возлежали И *песньми* брачными супругов ублажали» (В.И. Майков. Суд Паридов, 1777); «Когда я вина напьюся, Сердце тогда, исцеленно Мое *песньми*, начинает Прославлять небесны музы» (А.Д. Кантемир. Из Анакреонта, 1736–1742) и т.п. Показателен также в свете сказанного Грибоедовым случай использования формы *турк* в одной из старинных донских казачьих песен из романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» (кн. 2): «Мы за Дунаем-рекой *Турк-салтана* победили, христиан освободили» [10].

Следует отметить, что «усечения» *турк* и *песньми*, в отличие от образований типа *Дмитрев* или *прикмахер* [4. С. 250–251], не являются искусственно созданными. Как то, так и другое образование системно и исторически мотивированы. Возникновение формы *турк* было связано с аналогическим влиянием падежных форм единственного и множественного числа с беглой гласной (*турка*, *турку*..., *турки* и т.п.); образование же *песньми* – это по происхождению закономерная форма творительного падежа множественного числа существительного *песнь*, относившегося к древним основам на *- *г*. Однако, в связи с рано начавшимся взаимодействием имен этого типа склонения с именами былых основ на **ǰā*, данное существительное, подобно образованиям типа *баснь*, *яблонь*, *погонь* и др. [11], постепенно закрепило формы, характерные для слов на *-ня*, и старинные формы типа *песньми*, *басньми*, а также – *добродетельми*, *костми* и т.п. [12. С. 352–355] в первой половине XIX века на фоне широко распространенных и ставших литературными форм с флексией *-'ами* стали восприниматься как «сокращенные» на один слог, что и отражено в высказывании Грибоедова.

Необходимо указать, что не всегда сокращенные на один слог формы, даже неблагозвучные, осуждались. Иногда они рассматривались как необходимый компонент художественно-выразительной структуры произведения. Так, Пушкин записал на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова: «Стихи замечательные по счастливым усечениям – мы слишком остерегаемся от усечений, придающих иногда много живости стихам» [13]. Здесь говорится о следующих строках

из «Тибулловой элегии III»: «Когда же Парк суждение, Когда суровых сестр противно вретено» [Там же]. Благодаря скоплению вибрантов потом создан здесь исключительно мощный по звуковому впечатлению образ неотвратимости грозной судьбы.

Итак, в своих воззрениях на фонетическую сторону произведений критики руководствовались тремя основными критериями: эстетическим, функционально-стилистическим и нормативным. При этом в критических оценках, которые базировались на непосредственных чувственно-вкусовых впечатлениях и отличались субъективно-ассоциативным характером, ярко отразилась объективно существующая нерасторжимая спаянность фонетико-орфоэпического уровня с другими языковыми аспектами художественной речи: лексико-семантическим (звук и смысл), грамматическим (звук и форма) и графико-орфографическим (звук и письмо). Кажется совершенно справедливым в этой связи утверждение А.П. Журавлева о том, что фонетическая значимость слова, которую мы далеко не всегда осознаем, все же входит как неотъемлемая составная часть в значение слова и оказывает большое влияние на его жизнь в языке [14].

Литература

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М., 2006. С. 246.
2. Пушкин в прижизненной критике (1820–1827). СПб., 1996.
3. Шишков А.С. Разговоры о словесности между двумя лицами Аз и Буки. Разговор 1. О правописании // Собр. соч. и переводов адмирала Шишкова. СПб., 1824. Ч. III. С. 29.
4. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991.
5. Библиотека для чтения. СПб., 1834–1865.
6. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. М.–Л., 1953–1959.
7. Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. Л., 1960. С. 102.
8. Грибоедов А.С. Соч. В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 43.
9. <http://www.ruscorpora.ru>. Национальный корпус русского языка.
10. Шолохов М.М. Собр. соч. В 8 т. М., 1957. Т. 3. С. 45.
11. Марков В.М. Историческая грамматика русского языка // Именное склонение. М., 1974. С. 62.
12. Обнорский С.П. Именное склонение в современном русском языке // Множественное число. М., 2010. С. 352–355.
13. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1978. Т. VII. С. 394.
14. Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991. С. 29.