

Г. В. Зыкова

О ТРАНСФОРМАЦИИ ШТАМПА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

«Строительным материалом индивидуальных стилей»¹ поэзии XIX—XX вв., их фоном были штампы, сформировавшиеся в XVIII — начале XIX в. Они переходят от одной эпохи к другой, претерпевая изменения. Штампами мы называем не только словосочетания с устойчивой грамматической структурой и постоянным значением², но и группы ассоциативно связанных слов, регулярно появляющихся в тексте рядом друг с другом (например, «банальные» рифмы)³. Ниже будут рассмотрены не случаи амплификации, обновления лексического состава штампа (они довольно часто описывались), а те случаи, когда меняется общий смысл штампа.

¹⁶ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 210.

¹⁷ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора)//Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. № 683. С. 119.

¹⁸ См. также нашу статью «М. Ю. Лермонтов и Н. Ф. Павлов. Из комментария к циклу новогодних мадригалов и эпиграмм Лермонтова» (Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1991. № 6. С. 17—19).

¹ Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев//Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX вв. М., 1974. С. 215.

² Так, в частности, понимается штамп в работах: Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935; Он же. Стиль Пушкина. М., 1941; Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М., 1964; Они же. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969; и др.

³ Такое понимание штампа см., например: Riffaterre M. *Semiotics of poetry*. Indiana, 1978.

Тавтологический штамп (а это самый распространенный вид штампа) может превращаться в антитезу.

И. М. Семенко обратила внимание на особенную роль таких преобразованных штампов в поэзии Баратынского: «Дифференцирующий» метод Баратынского противоположен и Батюшкову (условность), и Жуковскому (суммарность), и тому, что мы называем «конкретностью» Пушкина:

«В душе моей одно волнение,
А не любовь пробудишь ты».

И «волнение» и «любовь» — слова традиционные. Но «волна любви» — привычная элегическая формула, сливающая, уравнивающая значения. «Волнение, а не любовь» — разделение, дифференциация значений⁴.

Хотя важность таких трансформированных штампов для поэта очевидна, столь решительное противопоставление Баратынского его современникам, как нам кажется, несколько преувеличено. К сожалению, большим поэтам нередко приписывается то, что на самом деле является не их особенностью, а чертой эпохи. В. В. Виноградов, обнаружив окказиональную антонимию в стихе Пушкина «В мечтах любви безумный сон...» (ср. приведенный Виноградовым более обычный вариант штампа *сон — мечта* из стихотворения Жуковского «К Филалету» (1807): «Любовь... но я в любви нашел одну *мечту*, | Безумца тяжкий *сон*, тоску без разделенья»), писал об этом стихе из «Кавказского пленника» как о результате «интенсивной работы» гениального поэта над формами «условно-элегического стиля», как о творческом преобразовании этих форм⁵. Заметим, однако, что принципиально нового здесь нет: члены распространенного тавтологического штампа *сон — мечта — надежда — воспоминание* могли осмысляться как антонимы и до Пушкина. Слово *мечта*, использованное в церковнославянском значении — «ложные мнения», «обманные призраки», — противопоставляется благой *надежде*: «Что древле суетной *мечтой* был оболещен | И преднебесныя *надежды* был лишен» («Образ Зиждительного Духа» С. С. Боброва; ср. также в стихотворении П. И. Шаликова «К доктору, другу моему, Е. А. Андреевскому» (1819); здесь и ниже курсив и разрядка мои). *Сон* иногда противопоставляется *воспоминанию* и *надежде* как мертвое живому: «Все тихо: мертвый *сон* в обители глухой, | Но здесь живет *воспоминанье*» («На развалинах замка в Швеции» (1814) К. Н. Батюшкова); «И ветерок *надежды* сладкой | От сна меня не возбудит» («Печаль» (1806) А. П. Бенитцкого). Разные формы штампа могут встречаться в одном тексте, ср. у Батюшкова в «Похвальном слове Сну» (1809): 1) «Сладостное усыпление, истинный дар небес, оставшийся на дне сосуда неосторожной Пандоры! ты вместе с *надеждою*, твоею сестрою, украшаешь жизнь волшебными *мечтами!*»; 2) «Ангел-хранитель присутствует у ложа праведника и отгоняет благовонными крылами *мечты* и призраки; кажется, что сама *Надежда* сыплет на него цветы свои обильною рукою». Когда противопоставляются *сон* и *мечта*, пейоративную коннотацию может иметь любой из членов этой пары; в XVIII в. она, как правило, была свойственна слову *мечта* («*Мечта*, конечно, *сон*, но боги иногда | Няс пред-

⁴ Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 239–240.

⁵ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 175.

варияют *сном*, коль нам грозит беда» («Ярополк и Олег» (1798) В. А. Озерова), этот вариант штампа встречается и позднее («И первой страсти пылкий сон | Мечтою детской назвал он» («Нищий» (1830) А. И. Подолинского). В приведенном Виноградовым примере из «Кавказского пленника» перед нами иное распределение оценок (точно так же штамп оформлен в стихотворениях Языкова «Н. Д. Киселеву» (1824) и И. П. Бороздны «К Цинтии» (1828)). Став распространенным, данный вариант отразился и в пародиях: «Опять привычными мечтами | Тобой рассеян зимний сон!» («К весне» (1832) Н. А. Полевого).

Таким образом, тавтологическая конструкция может заменяться двумя разными антитезами. Подобным образом изменяется штамп *счастье — сладострастье*. Приведем обычный его вариант: «О, где вы, призраки первоначальных лет, | Богатство жизни — вера в счастье? | Где ты, младого дня пленительный рассвет? | Где ты, живое сладострастье?» («Весна» (1821) Е. А. Баратынского). У того же Баратынского находим и два необычных, противоположных друг другу варианта штампа: 1) «Весельчакам я запер дверь, | Я пресыщен их буйным счастьем | И заменил его теперь | Пристойным, тихим сладострастьем...» («Так! отставного шалуна...» (1821)); 2) «Оставим юным шалунам | Слепую жажду сладострастья; | Не упоения, а счастья | Искать для сердца нужно нам» («Пора покинуть, милый друг...» (1821); ср. также в стихотворении П. А. Плетнева «Пир» (1822))⁶.

Приведем еще несколько примеров такого преобразования штампов: штамп *образ — тень* (например, «И тень священная, и образ вечно милый | Воспрянут, оживут в душе моей унылой» («Элегия» (1802) А. И. Тургенева) у Туманского предстает в следующем виде: «И, мнитися, в облаках мелькают перед нами | Живые образы бесслотными тенями» («Одесским друзьям» (1826)). Основой нетрадиционных конструкций, как можно было убедиться, часто служат «банальные» рифмы; так, Г. П. Каменев противопоставляет обычно связанные между собой понятия *младости* и *радости*: «Поет весну и радость | Счастливый соловей, | А я — печальну младость, | Тоску души моей!» («Песня» (1802)). Ср. также: «Вдали забав, и нег, и граций, | Как жил бессмертный трус Гораций...» («В. Л. Пушкину» (1817) А. С. Пушкина); обычный вариант: «...Любуюсь пляской граций, | Нимф, сплетенных в хоровод, | С Делией своей Гораций | Гимны радости поет» («Элизий» (1810) К. Н. Батюшкова).

Переосмысление тавтологических штампов продолжается и позже. Так, штамп *звезда — цветок* (его элементы имеют близкие символические значения) предстает у Тютчева как антитеза: *цветок* связывается с молодостью, *звезды* — с вечером жизни и в то же время с вечностью, высшим началом: «Цветущие и радостные были | Младенческих, первоначальных лет... | А звезды между тем на них сводили | Таинственный и сумрачный свой свет...» («Памяти Жуковского» (1852)). На противопоставлении элементов тавтологического штампа *тьма — быль* основано у Тютчева целое стихотворение — «Как дымный столп свезлет в вышине!..» (1848 или 1849).

⁶ О. В. Шульская отметила похожий случай у А. А. Ахматовой: в традиционной антитезе *огонь — дым* значения «перевернуты»: «Тяжела ты, любовная память! | Мне в дыму твоём петь и гореть. | А другим — это только пламя, | Чтоб остывшую душу греть» (цит. по: Шульская О. В. Слово «дым» в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 228).

Н. В. Павлович ввела понятие «перестановки на словосочетании». «Если W — некоторое словосочетание, то перестановкой $P(W)$ называется словосочетание, полученное из W следующим образом: лексемы (все или часть, участвующие в W) меняются своими актантными ролями. (...) Словосочетание *блеск звездной пены* имеет следующие перестановки: *блеск пенных звезд*, *пена звездного блеска*, *пена блестящих звезд* (...) и т. д. (...) В поэтическом языке словосочетание W и его перестановка $P(W)$ могут значить одно и то же⁷. Поясняя свой тезис, Н. В. Павлович цитирует стихи Хлебникова, Цветаевой, Маяковского, ссылаясь на исследования Ю. И. Левина, Н. А. Кожевниковой, М. И. Лекомцевой, написанные на материале поэзии XX в. Однако явление «перестановки на словосочетании» важно и для более ранних эпох — элементы штампа в конце XVIII — начале XIX в. также могут меняться актантными ролями.

Преромантики и романтики обновляли принципы лексической комбинаторики, расширяя значения поэтизмов, варьируя структуру штампа. М. А. Дмитриев писал: «Новость выражений сей школы состоит не столько в новых словах, сколько в несовместном соединении слов уже известных»⁸. По мнению Г. А. Гуковского, «качественное слово — прежде всего прилагательное, — выдвигаясь вперед, теряет свою прикреплённость к существительному, с которым оно согласовано, и приобретает некоторую самостоятельность»⁹. Самостоятельность «качественных слов» выражается, в частности, в их подвижности внутри штампа. Поэты замечали не только качества вещей, не увиденные до них, но и подвижность привычных признаков вещей. Может меняться, в частности, направление подчинения в штампе. Восходящее к Ломоносову и очень распространённое выражение *прохладная тень* уже у М. Н. Муравьева принимает форму *темная прохлада*: «В темной прохладе здесь бодрствовать буду я утренню стражу...» («Роща» (1777)). В 1823 г. эта трансформация штампа все еще воспринимается как дерзкое коварство; о стихе «Пещеры темная прохлада...» из «Кавказского гленика» М. П. Погодин пишет так: «Прилагательное «темная» лучше идет к пещере, нежели к прохладе»¹⁰. Пушкин вскоре повторил «ошибку»: «Приют любви, он вечно полн | *Прохлады сумрачной* и влажной...» (1824). Эта особенность стиля отмечается и в пародиях А. С. Грибоедова и П. А. Катенин сталкивают встретившиеся им вариации штампа: «Беневольский:

... И сумрачная даль,
И будущность зарею
С ней будут нам сиять!

Счастливого вступление! эта неопределенность будущего, *сумрак дальний* приготавливают сердце к тихому, сладостному мечтанию» («Студент» (1817)). Н. А. Полевой, утрируя то, что кажется ему бессмыслицей, создает выражение *тишь далекая* (вместо обычного *тихая даль*)¹¹.

⁷ Павлович Н. В. Образование поэтических парадигм // Проблемы структурной лингвистики-1983. М., 1986. С. 80.

⁸ Второй разговор между Классиком и Издателем Бахчисарайского фонтана // Вестник Европы. 1824. № 7. С. 49.

⁹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 57–58.

¹⁰ Вестник Европы. 1823. № 1. С. 54, ср., однако «*frigus orasium*», «*froid poir*».

¹¹ (Н. А. Полевой) Отрывок из поэмы // Новый Живописец. 1832. Ч. 2.

Для стиля той эпохи характерны и другие способы преобразования штампов, близкие к «нерестановке на словосочетании». Некоторые эпитеты отрываются от существительного, с которым они связаны традиционно, и начинают сочетаться с каким-либо другим словом, сохраняя при этом ассоциативную соотнесенность с традиционным определяемым. Вот как выглядит штамп *сладкая слеза* у М. Н. Муравьева: «И чтоб, *сладко* похищенна, | Со ланит ее священна | Уронилася *слеза!*» («Прискорбие стихотворца к *** в 1777 году»). Или штамп *златые годы*: «И прошлых счастливых годов | Вспомняешь были *золотые*» («Тебе на память в книге сей...» (1819) Е. А. Баратынского). Ср. также штампы *златые дни*: «С *златой* беспечностью невозвратимых *дней...*» («Дурацкий колпак» (1824) В. С. Филимонова); *златая весна*: «Любуясь *весны* улыбкой *золотой!*» («Весна» (1816 или 1817) К. Ф. Рылеeva); «Моей *весны* *златая* сень...» («Миг на родине моей» (1832) В. Г. Теплякова).

Синкретические образы поэзии этого времени обычно включают в себя слова, которые раньше входили в состав штампа¹². Так строится синкретический образ у С. С. Боброва: «В *туманной* шепчут *тишине*» («Ночь» (1801—1804); ср. обычный вариант: «В *туманном* сумраке окрестность исчезает... | Повсюду *тишина...*» («Сельское кладбище» (1802) В. А. Жуковского).

Когда штамп меняется, составляющие его слова могут приобретать дополнительные, «колеблющиеся» значения. Стихи Жуковского «*Душа полна | Прохладной тишиной*» («Рыбак» (1818)), поразившие современников своей дерзостью (см., например, статью О. М. Сомова «Письмо к г-ну Марлинскому» (1821)), помимо всего прочего, основаны на общем месте (ср.: «Как слит с *прохладю* растений *фимиам!* | Как сладко в *тишине* у берега струй *плесканье!*» («Вечер» (1805)). Кстати, знаменитый стих «Как слит с *прохладю* растений *фимиам!*...» Г. А. Гуковский рассматривает как в высшей степени оригинальный¹³, хотя он представляет собой измененный штамп; ср.: Зефиры веют ароматом, | С *прохладю* *сладость* в душу льют...» («Дарование» (1794) Н. М. Карамзина). Г. А. Гуковский показывает также, что *прохлада* и *фимиам* имеют у Жуковского двойное значение, обозначая и некоторые реальности внешнего мира, и состояние души; у Карамзина *прохлада* и *сладость*, как легко заметить, тоже имеют двойное значение.

В поэзии позднейшего времени синкретические образы могут создаваться подобным же образом. Штамп *соловей* и *роза* порождает у Брюсова образ *созвучий розы* («Осеннее чувство» (1833)). Распад ус-

¹² Поскольку синкретические образы В. А. Жуковского — измененные штампы, вполне понятно, почему их количество ограничено. Еще А. Н. Веселовский заметил, что синкретизм у Жуковского не есть осознанный принцип, как у немецких романтиков и позже у символистов, — он сводится к употреблению излюбленных образов (см.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Спб., 1904. С. 474, 485). Для эстетического сознания после более позднего времени становятся допустимыми именно эти синкретические образы: когда символисты стали вводить синкретизм как принцип, это стало казаться совершенно новым, почти что «диким» приемом.

Аналогичное происходит и с олицетворением. В карамзинистской и романтической поэзии критиком поразило то, что предметы неодушевленные описывались в ней как *душевные*, причем особенно «неуместными» были эпитеты. В пародиях дается почти полный набор «неуместных» эпитетов, число которых оказалось неограниченным. Когда К. К. Случевский стал проводить тот же принцип, но на ином, более широком лексическом материале, на него посыпались пародии — точь-в-точь как в свое время на карамзинистов. Ставшие уже классическими тексты Жуковского не приучили читателя к олицетворению как приему.

¹³ См.: Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 60—61.

тойчивых штампов — часто проявление общего принципа современной поэзии, в которой, по мнению критиков, ученых и самих поэтов, опускаются связки между сталкивающимися словами¹⁴.

Однако более поздняя форма штампа не всегда есть форма более «темная», более сложная семантически. Иррациональные штампы в некоторых стилях могут упрощаться, опущенные ранее связки восстанавливаются. Именно так в стихотворении А. Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922) изменяется штамп *изгнанник (странник) — заключенный*. В поэзии начала XIX в. слова *пленник, изгнанник, странник* могли соотноситься как синонимы: все они обозначают человека, удаленного от чего-то родного. Учитывается только общее в значении этих слов, а различиями авторы, как правило, пренебрегают (из-за чего высказывания оказываются не вполне «правильными» с точки зрения здравого смысла): «Вы, звезды севера, горите | *Изгнаннику* светлей!.. | Так пел наш *пленник* одинокий...» («Пленный» (1814) К. Н. Батюшкова); «Но долго ль *страннику* томиться в *заточенье?*» («Одиночество (из Ламартина)» (1820—1822) Ф. И. Тютчева). У Ахматовой этот штамп подан в гораздо более «логичной» форме: *изгнанник* и *заключенный* у нее не отождествляются, а только сравниваются: «Но вечно жалок мне *изгнанник*, | Как *заключенный*, как больной. | Темна твоя дорога, *странник*...»

Итак, уже в начале XIX в., в период «наиболее активного обращения к поэтической фразеологии»¹⁵, большая часть штампов представляла собой группы ассоциативно связанных поэтизмов. Их область постоянно расширялась за счет трансформации клише с устойчивой грамматической и смысловой структурой.