

S T U D I A P H I L O L O G I C A



ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА ИМ. В. В. ВИНОГРАДОВА РАН

М. В. Панов

ЯЗЫК РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII—XX ВЕКОВ

Курс лекций

2-е издание



Издательский Дом ЯСК
Языки славянской культуры
МОСКВА 2017

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)
П 16

Панов М. В.

П 16 Язык русской поэзии XVIII—XX веков: Курс лекций / Сост., подгот. текста и прим. Т. Ф. Нешумовой; предисл. М. Л. Каленчук. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. — 584 с. — (Studia philologica.)

ISBN 978-5-94457-312-4

Михаил Викторович Панов (1920—2001) — российский лингвист, литературовед, доктор филологических наук, яркий представитель Московской фонологической школы, автор трудов по русской фонетике, морфологии, синтаксису, стилистике, а также лингвистических изданий для детей и школьных учебников по русскому языку.

Курс, посвященный языку русской поэзии XVIII—XX веков — от Ломоносова до Вознесенского, М. В. Панов читал в Московском университете в 1970—1980-е годы, неизменно собирая огромную аудиторию, которую составляли не только студенты, но и взрослые вольнослушатели. Эти лекции были заметным явлением культурной жизни Москвы.

В основу книги легли расшифрованные аудиозаписи лекций, сохранившиеся в Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Также использованы материалы студенческих конспектов этого курса. Издание, интересное и для специалистов, и для широкой аудитории, снабжено диском с аудиозаписями отдельных лекций, вступительной статьей, комментариями и именным указателем.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)

*В оформлении переплета использована картина К. Малевича
«Синий прямоугольник поверх красного луча» (1915)*

ISBN 978-5-94457-312-4



9 785944 573124 >

© М. В. Панов (наследники), 2017
© М. Л. Каленчук (предисловие), 2017
© Т. Ф. Нешумова (подготовка текста, комментарии), 2017
© Издательский Дом ЯСК, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Л. Каленчук. О М. В. Панове и его курсе</i> <i>«Язык русской поэзии XVIII—XX веков»</i>	7
Вводная лекция	10
Михаил Ломоносов	27
Михаил Ломоносов. Продолжение	34
Михаил Ломоносов. Окончание	44
Гавриил Державин	53
Гавриил Державин. Продолжение	63
<i>Конспект С. В. Хализева лекции о Сумарокове, Карамзине, Батюшкове</i>	67
Александр Пушкин	70
Александр Пушкин. Продолжение	78
<i>Конспект В. В. Николаенко лекции о Пушкине</i>	89
Евгений Баратынский	92
Евгений Баратынский. Продолжение	97
<i>Конспект В. В. Николаенко лекций о Баратынском</i>	115
Федор Тютчев	117
Михаил Лермонтов	124
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекции о Лермонтове</i>	136
<i>Конспект С. В. Хализева лекции о Ф. И. Тютчеве, Н. А. Некрасове</i> <i>и А. А. Фете</i>	141
<i>Конспект С. В. Хализева вводной лекции к курсу о поэзии XX века</i>	143
Федор Сологуб	147
Федор Сологуб. Продолжение	157
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекции о Федоре Сологубе</i>	168
Александр Блок. Андрей Белый	172
<i>Конспект С. В. Хализева лекции о Блоке и Андрее Белом</i>	177
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекции о Блоке</i>	180
<i>Конспект В. В. Николаенко лекции об Андрее Белом</i>	183
Символизм. Акмеизм	186
Иннокентий Анненский	195

Иннокентий Анненский. Продолжение	211
Михаил Кузмин	231
Михаил Кузмин. Продолжение.	237
<i>Конспект В. В. Николаенко двух лекций о М. А. Кузмине</i>	261
Анна АХМАТОВА	263
Анна АХМАТОВА. Продолжение	266
<i>Конспект В. В. Николаенко лекций об Анне Ахматовой</i>	290
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ	293
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекций о О. Э. Мандельштаме</i>	310
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. Продолжение	315
ФУТУРИСТЫ	324
ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ	330
ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ. Продолжение	344
<i>Конспект В. В. Николаенко лекций о Хлебникове</i>	379
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ	383
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. Продолжение.	411
БОРИС ПАСТЕРНАК	430
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекции о Б. Л. Пастернаке</i>	454
БОРИС ПАСТЕРНАК. Продолжение.	459
МАРИНА ЦВЕТАЕВА.	468
<i>Из конспекта В. В. Николаенко лекции о Цветаевой</i>	474
<i>Конспект Т. Ф. Нешумовой лекции о Цветаевой.</i>	475
<i>Конспект В. В. Николаенко лекции о Цветаевой.</i>	477
МАРИНА ЦВЕТАЕВА. Продолжение	480
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН	485
<i>Из конспекта Т. Ф. Нешумовой лекции о Заболоцком</i>	500
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ	503
АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ.	522
АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ. Продолжение	539
АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ	543
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ. Стихи М. В. Панова, посвященные русским поэтам</i>	554
Звездное небо	554
В честь А. Е. Крученых	577
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	578

О М. В. ПАНОВЕ И ЕГО КУРСЕ «ЯЗЫК РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII—XX ВЕКОВ»

Вот уже более пятнадцати лет с нами нет Михаила Викторовича Панова — одного из самых ярких и самобытных филологов XX века, ученого с широчайшим диапазоном научных интересов, удивительным умением увидеть в привычном новое, повернуть любой факт языка неожиданной стороной, связать внешне несвязываемое, увидеть в похожем разное, а в разнородном — единое, умевшего со вкусом выстроить свою лингвистическую вселенную, устроенную хоть и прихотливо, но закономерно. М. В. Панов обладал абсолютной свободой мыслителя, неподвластного авторитетам, властям и моде. Всегда и во всем Михаил Викторович позволял себе быть только самим собой, жил и творил по пастернаковскому принципу — «ни единой долькой не отступаться от лица».

Михаил Викторович оставил большое научное наследие — монографии, статьи, учебники разного уровня, энциклопедии и др. Достаточно прочесть один абзац любой его работы, чтобы угадать автора. Его стиль уникален — вне зависимости от того, адресована ли работа профессионалу-лингвисту или школьнику и студенту — она написана ясно, логично и весело. Самый серьезный текст может быть иллюстрирован шуточными примерами или необычной метафорой, демонстрирующей языковое явление. Пановское «фатально-тотальная закономерность» (про позиционные чередования) или «нельзя быть дядей, не имея племянника» (про постулат, что система не может состоять из одной единицы) стали частью лингвистического фольклора.

Но Михаил Викторович оставил нам не только письменное наследие, но и устное. В течение многих лет он читал лекции на филологическом факультете МГУ, которые стали одним из наиболее ярких культурных событий 70-х – 80-х годов XX века. Казалось бы, лекции для студентов по фонетике русского языка, спецкурсы по позиционной морфологии и позиционному синтаксису, курс «Язык», а также цикл лекций по истории языка русской поэзии следовало бы в первую очередь расценивать как чисто академическое явление. Но лекции Панова представляли собой нечто большее, являлись уникальным событием в жизни интеллигенции того времени. Естественно, что студенты рвались на эти лекции. Но вместе с ними задолго до начала,

в ожидании, когда закончится предыдущая пара, каждую субботу известнейшие ученые, преподаватели и аспиранты различных вузов, иногда приезжавшие в Москву по субботам специально, занимали очередь под дверью лекционной аудитории.

При этом на лекции Панова стремились не только филологи, но и люди совершенно разных интересов, профессий и возрастов. Как писал В. И. Новиков, «на лекции Панова ходили с тем же тревожно-радостным чувством, с каким открывали свежий номер “Нового мира”, или слушали песни Окуджавы и Высоцкого, или стремились попасть на поэтический вечер либо на премьеру в “Современник”».

С 1977 года М. В. Панов начинает читать курс лекций, посвященных изучению языка русской поэзии XVIII—XX веков. Этот курс был рассчитан на три года, а затем Михаил Викторович начинал новое трехлетие, оттачивая и структуру, и содержание лекций. В разные годы курс назывался по-разному — «Язык русской поэзии XVIII—XX веков», «История языка русской поэзии», «Язык лирики XIX века» и «Язык лирики XX века». М. В. Панов говорил: «Я хочу закончить работу, которой занимаюсь всю жизнь, а именно написать историю русской поэзии как чистое движение эстетических форм. Как не политика движет поэтом, не религия, не медицина, не там то-се, не физкультура, не экономика, а переживание — эстетическое переживание искусства, именно поэзии».

В центре внимания Панова — лингвистически осознанное движение русского стиха. Панов пытался описывать художественный мир каждого поэта в рамках единой схемы: звуковой (фонетический и метрический) ярус — словесный ярус — образный ярус. Через движение материала внутри этой схемы Панов показывал диалектику развития поэтического языка, находя емкие и образные формулы описания, знакомя слушателей с редкими текстами и именами. Обычно он начинал с Ломоносова и заканчивал Вознесенским. При этом детальность проработанности отдельных тем и имен была различна и изменчива в каждое из трехлетий.

М. В. Панов был наследником традиций русского формализма — Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума. Но Панов вносит в опоязовскую традицию свое, выводит ее на новый уровень, соединяя формальный анализ с эстетическим, выступая не просто исследователем языка поэзии, а по сути историком русской поэзии.

Все последние годы жизни Михаил Викторович готовил к изданию фундаментальный труд по истории языка русской поэзии, который и по объему, и по степени разработанности деталей и охвату материала был намного шире прочитанных лекций. Он постоянно правил текст, добиваясь содержательной ясности и глубины изложения; чтобы каждая фраза и каждое слово отвечали бы пановскому чувству стиля — легкого, ироничного, узнаваемого. После смерти Михаила Викторовича рукопись пропала, поиски не дали результата, и мы не знаем судьбы этой уникальной работы.

В фонотеке отдела фонетики Института русского языка сохранились аудиозаписи лекций курса М. В. Панова 1977–1983 годов:

1977. «Русская поэзия XX века»: Символизм. Андрей Белый. Акмеизм. Анненский. М. Кузмин. А. Ахматова. О. Мандельштам. Футуристы.

1978. Анненский. Хлебников. Маяковский. Цветаева. Есенин. Заболоцкий. Смоленская школа (Твардовский). Вознесенский.

1979. «Русская поэзия XIX века»: Карамзин. Батюшков. Пушкин. Баратынский. Тютчев.

1983. «Русская поэзия XVIII века»: Ломоносов. Державин.

Многие бывавшие на лекциях писали конспекты, которые перекрывают и те годы, за которые нет, к сожалению, аудиозаписей лекций.

Мы продолжаем верить, что «рукописи не горят» и замечательный труд Панова по истории языка русской поэзии будет когда-нибудь найден и издан. Понимая, что имеющиеся в нашем распоряжении аудиозаписи и конспекты лекций — только малая часть того, что мы прочли бы в книге Михаила Викторовича, мы все же считаем необходимым издать эти материалы, приложив к книге аудиодиск с записями лекций, чтобы дать возможность всем любящим русский язык и русскую поэзию вчитываться в расшифровку аудиозаписей, вслушиваться в звучание голоса Панова и получать то интеллектуальное и эстетическое удовольствие, которое мы испытывали на его лекциях.

М. Л. Каленчук

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ¹

Какая цель у меня? Можно двумя путями подойти вот к этой цели, к этой общей мысли, которая связывает их, и первый путь я бы назвал интуитивным. Для некоторых он окажется наиболее убедительным, а для других, может быть, совершенно неубедительным. Значит, путь может быть такой. Представьте, что у вас в руках какая-то большая книга, антология русской поэзии XIX–XX века. Кто-то составил эту антологию, очевидно, человек со вкусом, отобрав самое лучшее, самое интересное, самое глубокое, самое творческое. И вы читаете стихотворения Батюшкова, потом Пушкина, потом Баратынского (так расположены они), Тютчева, Лермонтова, Аполлона Григорьева, Некрасова... И я думаю, что у некоторых, по крайней мере, читателей возникнет мысль, что вместе все эти произведения разных поэтов, расположенные примерно так, как они входили в русскую поэзию, в том же порядке хронологическом, — они составляют что-то вроде сверхпоэмы, какое-то эстетическое единство, что они сами образуют целостность эстетическую, что они есть какое-то коллективное произведение русских поэтов. Вот если такое чувство может появиться — представляете вы себе такую книгу и говорите: «Да, на самом деле это как-то и раньше было у меня чувство, что поэты составляют в своем творчестве какую-то эстетическую целостность», — вот тогда бы я на это сказал, что это полностью оправдывает те цели, которые я ставлю.

Мне хочется понять, что объединяет творчество поэтов, причем объединяет динамически, а не статически: имеется в виду, что надо найти не то, что у них общее (ну общее найти нетрудно, они имеют черты общие: вот свои названия, ну, можно сказать, народность там, и прочие черты — все это может быть в центре внимания), но мне хочется понять, как идет создание вот этой сверхпоэмы, так что каждая

¹ Реконструкция этого курса выглядела бы существенно беднее, если бы С. В. Хализов и В. В. Николаенко не согласились предоставить свои студенческие конспекты лекций М. В. Панова. В расшифровке аудиозаписей мне помогали Л. А. Видулина и И. И. Бобырев, в наборе части конспектов — О. А. Минина, неизменную поддержку в разных вопросах я находила у И. А. Ахметьева. Всем им, горячо сочувствующим этому проекту, моя благодарность. *Татьяна Нешумова.*

следующая часть не похожа на предыдущую, а вместе с тем составляет какое-то внутреннее единство. Итак, цель, судя по этому интуитивному подходу, на который я обращаю ваше внимание, но не думаю, что он для всех так уж близок, — вот цель моя: понять те внутренние связи, которые существуют между творчеством разных поэтов и которые представляют собой нечто саморазвивающееся, поэзия при этом предстает как саморазвивающаяся сущность, внутренне целостная, внутренне единая и непрерывно движущаяся.

Если этот путь покажется неубедительным, то я могу идти рационалистическим путем, а именно: обратите-ка внимание, что литературоведы очень много занимаются вопросами влияний. Естественно, это тема, которая может привлекать внимание: один поэт влияет на другого, последующего. Но здесь тоже ведь хотят понять творчество нескольких поэтов как единство, но мне кажется, что, если влияние становится в центр внимания, при этом изучают не то, что движется в поэзии, а то, что неподвижно. Найдут у одного поэта несколько строчек, несколько тем, несколько образов, напоминающих творчество поэтов-предшественников, — и вот оказывается: Пушкин влиял на Баратынского, Пушкин влиял на Лермонтова, Лермонтов влиял на Некрасова... Да, влияния есть, но гораздо более важно, мне кажется, установить такую связь не относительно того, что передается просто механически от одного поэта к другому, а установить такую связь, которая показала бы именно изменчивость, внутреннее движение. Вы скажете: а разве так может быть, чтобы какая-то интеллектуальная сущность имела свои внутренние законы развития, так, чтобы творчество каждого поэта представляло какой-то итог, какую-то эпоху в развитии этой интеллектуальной сущности? Ну, тогда я бы привел вам такой пример, как язык в его основной самой форме, общенародный язык. Язык — это то, что развивается, это есть интеллектуальная сущность, которая развивается, законы развития языка сохраняются на протяжении многих социальных эпох. Так, закон Бодуэна де Куртенэ, касающийся развития фонетики, — он действовал на протяжении, по крайней мере, десяти веков и, наверное, действует сейчас еще. Значит, есть такие внутренние законы, по которым развивается нечто интеллектуально ценное. Вот, наверное, они есть и у поэзии.

Здесь возникнуть могут такие страхи: так это попытка понять законы поэзии? Но тогда мы лишаем поэзию самого главного ее достоинства — неожиданности. Если мы будем знать, по каким законам развивается поэзия, то, значит, то счастье, которое мы испытываем, читая новые стихи того или иного поэта, счастье неожиданности, — оно полностью уйдет? Я думаю, что это опасение совершенно напрасно, потому что те закономерности, которые можно открыть рационалистическим путем, — это только очень незначительная часть объективно существующих законов внутреннего самодвижения поэзии, и поэзия всегда останется тем, что абсолютно для нас неожиданно, именно потому, что сами закономерности окажутся незначительной частью того, что может быть познано.

Один естествоиспытатель как-то сказал (это Ньютон был): «Я всегда себя чувствую мальчиком, играющим в камешки на берегу безбрежного океана». Вот, мне

кажется, та скромность, которая свойственна должна быть вообще рационалистическому познанию. Любое рационалистическое познание воспринимает, оценивает что-то очень... ну не скажу поверхностное, но нечто очень... нечто небольшое из того, что интуитивно в данном случае постигает поэт.

Если изучается внутреннее самодвижение поэзии, то надо найти нечто общее в организации поэтического произведения и это общее изучать: как оно меняется. Есть ли такое общее, какой-то общий принцип, который и будет предметом нашего внимания? Ну, вот Евгений Дмитриевич Поливанов написал статью — она относится к последним годам его творчества² — «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники»; она опубликована в журнале «Вопросы языкознания» в 1963 году в номере первом. Общий принцип всякой поэтической техники. Статья эта необыкновенно смелая. Хорошо, что этот шаг сделан, потому что на него трудно решиться. Поливанов сказал: в основе всякой поэтической техники лежит повтор. Почему смело? А потому что это грубо, это резко, это бесцеремонно, я бы сказал, это нагло сказано. Мы ожидаем, что поэзия, которая достигает действительно высот человеческого духа, — это нечто удивительно тонкое, сложное, и какой-то, значит, будет предложен принцип, раскрывающий эту тонкость, — и вдруг с такой грубостью выдвигается принцип: в основе поэтического текста лежит повтор. Но это и хорошо. Начинать надо с примитивного, а потом этот принцип уточнять и утончать. Хорошо, что Поливанов не побоялся этой грубости. Герцен, по-моему, очень хорошо сказал (особенно это важно для гуманитарных наук, которые часто не допускают практическую проверку): «Справедливость идеи доказывается тем, что она развивается». Я думаю, что справедливость многих идей Поливанова доказывается тем, что эти идеи развиваются. В частности, эта идея допускает определенное развитие. Ну первое, что можно сказать, — то, что это слишком широкое определение: «в основе всякой поэтической техники» — значит, в основе всякого текста поэтического — лежит повтор. Но ведь повтор лежит в основе всякого текста! «На улице сегодня холодно». [Н], первый звук, — ну он и будет повторяться, вот даже в таком коротком предложении: «[Н]а улице сегодня холод[н]о». [А] — ну, [а] будет повторяться бесконечное количество раз, [на] — предлог «на» будет повторяться, безударный слог [на] будет повторяться, не именно он, но безударность слога будет повторяться. «На [у]»: [у], ударный слог, ударность будет повторяться. Любой прозаический текст даст повтор. Действительно, любой прозаический текст есть повтор ударных и безударных слогов. Каждый слог либо ударный — и повторяет, значит, какой-то предшествующий ударный слог в его ударности, либо безударный и повторяет безударность какого-то предшествующего слога. Значит, слишком широкое определение, его надо сузить.

Я бы сузил так: в основе всякого поэтического текста лежит повтор *отношения*. Вот это уже меняет дело. Если повтор просто ударных слогов и неударных слогов

² Статья датируется 1930-м годом. В 1938 году Е. Д. Поливанов был расстрелян, реабилитирован в 1963 году.

как единиц определенных свойствен любому тексту, то повтор отношения безударного слога к ударному... значит, что относится: если безударный слог — это А, ударный слог — это Б, то отношение А к Б, ну, скажем, в строке с четырехстопным ямбом повторяется четырежды. Здесь не просто повторяется ударность или безударность, в хаотическом беспорядке следующие друг за другом, а здесь повторяются отношения. Вот можно представить: А — это безударный слог, Б — ударный слог, это четырехстопный ямб, состоящий из четырех стоп, который повторяет организацию именно такую: безударность относится к ударности. Ну, я думаю, что не стоит подробно говорить о том, что вся звуковая организация стиха этому принципу подчиняется. Все, что вы ни возьмете, — строфическую организацию (членение текста на строфы, строфоиды), рифменную организацию, организацию с помощью звуковых повторов внутри строк, — все это можно рассматривать как разные типы повтора отношений.

Вообще, поскольку времени мало, я кое-что не доказываю — вот я бы мог посвятить довольно много времени, доказать то, что вся звуковая организация сводится к повтору отношения, но так как это потом будет доказано просто на фактическом материале творчества поэтов, то я и надеюсь, что здесь мне будет предоставлен кредит товарищеский. Мои слушатели скажут: можно свести звуковую сторону к повтору отношений или нет? Это неизвестно, а там поглядим. Вот, это значит: мне открыт кредит, а я могу сократить время на доказательство этого. Значит, всякий повтор отношения может быть двух типов: либо повтор контраста, либо повтор тождества. Вот ямб, ямбическая строка — это повтор контраста. Какое отношение повторяется? — Контраст между безударным и ударным; он повторяется, он создает фонетическое движение в строке. Наоборот, тактовик — стих, который основан на том, что в разных стихах одно и то же количество ударений... ну, напомним один пример из Блока³:

В сапогах бутылками,
Квасом припомажен,
С новою гармоникой
Стоит под крыльцом.

(Два ударения в каждой строке.)

На крыльце вертящая,
Фартучек с кружевцом,
Каблучки постукивают,
Румяная лицом.

Ангел мой, барышня,
Что же ты смеешься,
Ангел мой, барышня,
Дай поцеловать!

³ «На Пасхе».

Вот еще, стану я,
Мужик неумытый,
Стану я, беленькая,
Тебя целовать!

В каждой строке, в каждом стихе — два ударения; что повторяется? Вот одна строка — в этой строке два ударения, в следующей строке, в следующем стихе два ударения — это и есть тактовый стих. Организуется не контраст слогов, а тождество тактов в каждом стихе. Если А — это ударный такт, такт с ударением, то эту организацию можно представить так: А относится к А, как А относится к А. Один такт относится к другому такту, вот это строка из двух тактов... вот так организован этот стих. В каждой строчке, в каждом стихе два ударения. Что повторяется? Не контраст, не А, контрастирующее с Б, а А, соотносящееся с таким же точно А, с другим тактом, каждый из которых рассматривается как единица, несущая ударение.

Итак, вот две, оказывается, организации могут быть. Ну, мы сразу вспоминаем, что вообще всю историю существования русского стиха на протяжении XVIII, XIX, XX века можно понять как взаимодействие вот этих двух тенденций, двух типов организации стиха: стопного (который называют силлабо-тоническим стихом, силлабо-тонической организацией стиха) и тактового стиха. Да, это разные организации, и они вообще являются, так сказать, принципиально возможными в любом стихе: либо то, либо другое, либо то и другое вместе. Значит, нужно ввести термин. Изучается русская поэзия, причем задача — найти внутренние какие-то закономерности ее движения как особого языка, предполагается при этом, что в основе поэтического текста лежит повтор отношений, — и значит, надо изучать, как у разных поэтов представлен, реализован вот этот повтор отношений. То, что я назвал повтором отношений, можно, исходя из обычного бытового языка, назвать было бы ритмом. На самом деле: какой это ритм? — Это ямб, а я только что сказал, что ямб как раз и задается повтором отношений. Слово «ритм» используют очень широко в бытовой речи. Ну, скажем, пульс может быть ритмичным и неритмичным: если удар крови и отток крови все время равномерно сменяют друг друга — вот ритмический пульс, это тоже повтор отношения. Повтор какого отношения? Удар кровяной струи и отток кровяной струи. День и ночь сменяются ритмически: то темно, то светло, то темно, то светло. Ритмически поднимаются волны идейные и сникают, то есть, иначе говоря, и в естественных стихиях, в природе есть то, что можно назвать ритмом и что можно найти в стихе, потому что ритм обычно употребляется в смысле повтора отношения. Но вот я не хочу употреблять термин «ритм», мне он совершенно здесь не нужен. Почему? Потому что как раз я хочу отделить такие ритмы, такие повторы отношений, которые свойственны поэзии, от всех природных. Ритмический пульс — это не произведение поэзии, поэтому называть одним словом и биение пульса, и то, что я нахожу в поэтическом произведении, — мне это неудобно. Чем же отличается поэтическое произведение от природных ритмов? А тем, что каждая единица свободно избирается. Когда мы

имеем дело с пульсом, мы никогда не раздумываем: а вот сейчас что сделать — ударить сердцем так, чтобы струя дала пульс, или не ударять? Мы никогда не избираем: а вот что должно начаться через 12 часов — день или ночь? Это дано как нечто неизбираемое, это естественная закономерность. В поэтическом творчестве всегда важна именно вот возможность избрать. Итак, нужно особое слово для такого ритма, при котором каждая единица избирается свободно. Ну, такое слово я уже давно избрал, тот курс, который я сейчас читаю, он, в конце концов, является третьей частью, потому что когда-то довольно давно уже я читал курс истории языка русской поэзии XVIII века, потом истории языка русской поэзии XIX века, и в этих курсах уже был введен термин. Термин должен быть бессмысленный, но по своему фонетическому строению мне важно, чтобы он немножко напоминал слова «метр» и «ритм». Ну вот было избрано такое бессмысленное звуко сочетание *кнотр*, которым я называю такой повтор отношения, при котором каждая единица — каждое А, каждое Б — свободно избирается в процессе творчества. Значит, в основе поэтического текста лежит кнотр. Задача — изучить самодвижение этого кнотра. Кнотр, как я уже сказал несколько минут тому назад, может быть либо кнотр тождества, либо кнотр контраста.

Вот теперь опять сомнения. Все-таки то, что предложено Поливановым, остается по-прежнему грубым, плоским и, может быть, вызывает впечатление того, что это вульгарный принцип. Ну на самом деле: ведь поэзия ценна своей творческой неожиданностью. Мандельштам сказал: «Воздух поэзии — неожиданность»⁴. А у нас получается повтор в основе поэтического текста. Повтор, повтор, то есть нечто, порождающее скуку, тоску. Повтор мог породить только скуку и тоску, почему же мы считаем, что повтор... по крайней мере, я считаю, я не знаю, будут ли единомышленники в моей аудитории, но вот я все время говорю о том, что повтор — в основе поэтического текста. Если так, то, наверное, забор есть наиболее совершенное произведение искусства, потому что повтор в заборе осуществлен с наибольшей полнотой. Первая доска так относится ко второй доске, как вторая доска к третьей доске, как третья доска к четвертой доске... Вот повтор отношений, тем не менее забор — вещь очень скучная. Есть хорошие заборы, некоторые, вот такие, как решетка Летнего сада в Петербурге-Ленинграде, это хороший забор — но почему? Потому что он включает динамику. А наше определение как будто совершенно не включает никакой динамики. Вот как выйти из этого положения, как все-таки понять, почему такая скучная вещь, как повтор, создает нечто бесконечно движущееся, полное жизни, а не мертвечины? Здесь я бы так сказал: все дело в том, что каждый текст создан не одним кнотром, а многими сочетающимися и борющимися друг с другом кнотрами. Каждый поэтический текст есть динамическая конструкция, в которой сочетаются различные кнотры. Ну вот возьмем сначала самый простой пример. Две строфы из Некрасова:

⁴ «Воздух стиха есть неожиданное» (из статьи Мандельштама «О собеседнике»).

В счастливой Москве, на Неглинной,
 Со львами, с решеткой кругом,
 Стоит одиноко старинный,
 Гербами украшенный дом.

Он с роскошью барской построен,
 Как будто векам напоказ;
 А ныне в нем несколько боен
 И с юфтью просторный лабаз⁵.

Что это такое — «В счаст-ли-вой | Мос-кве, на | Не-глин-ной...»? Ну вы скажете, что это амфибрахий, трехстопный амфибрахий. Ну, конечно, это так. Повторяется вот такая строка, такая стопа. Это амфибрахий. А почему это не трехтактовый стих, почему это не трехударный тактовик? На самом деле, в каждом стихе, в каждой строке три ударения.

В счастлiвой Москвѣ, на Неглiнной,
 Со лъвѣми, с рѣшѣткой круглѣм,
 Стоит одинѣко старинный,
 Гербѣми украшенный дѣм.

И это закономерно. Анапест, дактиль, амфибрахий — если он трехстопный, то это всегда будет трехударный тактовик. А почему? Ну... а об этом писал уже Николай Гаврилович Чернышевский: по его мнению, как раз достоинство этих размеров со стопой в три слога в том, что они отвечают закономерностям русского языка: в русском языке один слог падает... один ударный слог падает на трехсложное единство, из трех слогов только один ударный. Ну вот как раз стопы анапеста, дактиля, амфибрахия реализуют эту тенденцию прозаической речи: одно ударение на группу из трех слогов, всегда два слога безударных относятся к одному ударному. Значит, стих просто реализует такую тенденцию, которая заложена в самой прозаической речи: одно ударение на три слога. Ну раз это трехстопный амфибрахий, то будет три слова в нем, три ударения — на каждом слове одно ударение. Это всегда так будет: трехстопные анапест, амфибрахий, дактиль всегда будут тактовиком, тоже трехударным, конечно. Что здесь повторяется в стихе? Контраст ударного и безударного / безударных слогов — и тождество количества ударений в разных строчках. Итак, здесь как бы в равновесии находятся и кнотр тождества, и кнотр контраста. Обычно на это не обращают внимания, то есть констатируют: это амфибрахий, трехстопный, — все, точка. На самом деле здесь две стихии соединились, в данном случае миролюбиво: они не борются — во всяком случае, борьба здесь не принимает характер такого острого конфликта, мирно уживаются и трехтактовый стих, и амфибрахий, и та, и другая организация. Но очень жаль, что стиховеды часто упускают, что надо принимать во внимание и то, и другое.

⁵ Из стихотворения «Секрет».

Вот ямб — но ямб, который звучит совершенно необычно. Сейчас я прочту этот отрывок:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатава, Дырявина⁶,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож,
Сошлись — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

Это ямб. Почему он не похож на ямб? А потому что у Некрасова ямб этот — в то же время двухударный тактовик. И на всем протяжении этой эпопеи — «Кому на Руси жить хорошо» — те части, которые не являются вставными, а повествуют вот об этих семи временных... временнообязанных, они все написаны этим ямбом, двухударным.

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных...

Ну и так далее. Каждая строчка — два ударения. Это, конечно, совсем не та организация, что у Пушкина, Баратынского и у других поэтов, писавших ямбом. И поэтому на ямбе здесь лица нет, он совершенно особый. Почему? Сошлись две конструкции: ямб («В ка-кóм | го-дú | — рас-счítывай») — трехударный ямб здесь требовал бы трех ударений), но, с другой стороны, это двухударный тактовик, который требует двух ударений, — вот уже конфликтное столкновение стопной организации и тактовой, получается совершенно своеобразный, ни на что не похожий стих.

Обратите внимание, что хорей четырехстопный — обычно двухударный тактовик.

⁶ В оригинале: «Дыряева».