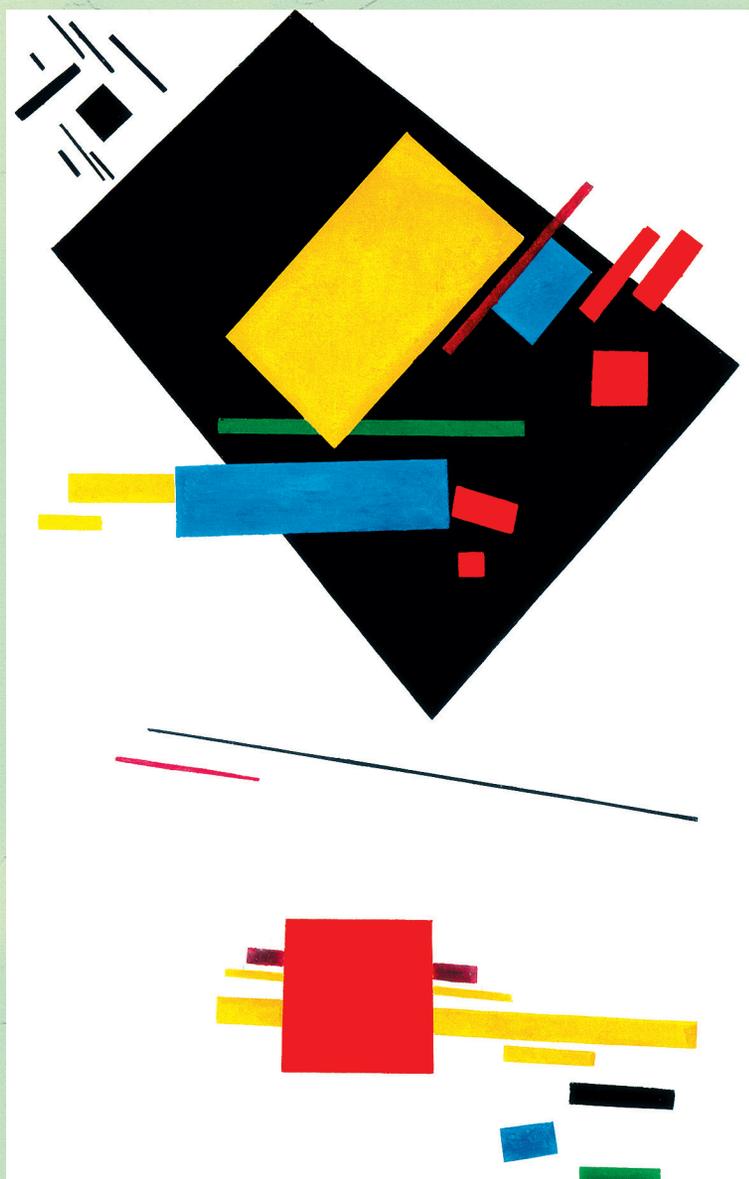




*М. В. Панов*

ЯЗЫК РУССКОЙ  
ПОЭЗИИ  
XVIII—XX ВЕКОВ

Курс лекций



STUDIA PHILOLOGICA

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

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Л. Каленчук. О М. В. Панове и его курсе «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 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

## МИХАИЛ ЛОМОНОСОВ<sup>22</sup>

[Звуковой ярус

Ведущий размер — ямб, т. к. дает возможность создать максимальное количество контрастов (хорей — обычно первый слог обезударивается). В ранних произведениях у Ломоносова в ямбе нет пиррихий. Они нежелательны. В зрелом возрасте многие стихи переделал. «Ода на рождение Иоанна III» 1741 года<sup>23</sup>. 210 строк, 6 пиррихий.]<sup>24</sup>... 230 строк. 9 стихов имеют пиррихии, т. е. 4 %. Много это или мало? Вот история русского ямба. Первый шаг — это Ломоносов. Последний шаг — т. е. поэт, в творчестве которого живая история ямба четырехстопного завершается, а дальше пошли поэты уже не целиком ямбисты, — Баратынский, последняя ступень саморазвития русского ямба. Сколько у него стихов с пиррихиями и сколько без пиррихий? 99 % стихов с пиррихиями. И 1 % без пиррихий. Прямая противоположность. Если у Ломоносова вы с трудом найдете пиррихийизированный стих<sup>25</sup>, то у Баратынского, по существу, невозможно найти стих без пиррихий. Начинается с того, что стих весь полностью реализуется как ямбический. Но как это звучит?

Как я буду читать Ломоносова? Вообще надо читать окая. Если бы я хотел, так сказать, археологически восстановить стих Ломоносова, то я должен был бы читать окая. Я этого сделать не могу, потому что оканье не воспринимается как высокий стиль произношения, а воспринимается как воспроизведение вологодского диалекта. И так как я диалектность стихов Ломоносова не хочу подчеркнуть — они не были диалектными — поэтому окать я не могу. Дальше, вот такие <случаи>,

---

<sup>22</sup> Лекция 17 сентября [1983].

<sup>23</sup> Полное название: «Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения всепресветлейшего державнейшего великого государя Иоанна Третьего, императора и самодержца всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит».

<sup>24</sup> Начало записи — из конспекта С. В. Хализева.

<sup>25</sup> См. об этом в новейшей работе: *Рогов К. Ю.* К генезису «высокого» одического ямба: об одном успешном опыте фальсификации истории русской словесности // Пермьяковский сборник. М., 2010. Ч. 2. С. 58—92.

как «при[н'э]с», т. е. вместо «о» после мягких — «э», иногда буду воспроизводить, а иногда не буду.

«Лицо свое скрывает день...» — это «Вечернее размышление о Божием величестве при случае Великого северного сияния». Читайте, как Писание:

Лицо<sup>26</sup> свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы черна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна<sup>27</sup>.

Но где ж, натура, твой закон?  
С полночных стран встает заря!  
Не солнце ль ставит там свой трон?  
Не льдисты ль мещут огонь моря?  
Се хладный пламень нас покрыл!  
Се в ночь на землю день вступил!

О вы, которых быстрый зрак  
Пронзает в книгу вечных прав,  
Которым малый вещи знак  
Являет естества устав,  
Вам путь известен всех планет, —  
Скажите, что нас так мятет?

«Мятет» — в данном случае: «смущает». Вот описание северного сияния. Сколько стоп — столько ударений. Каждая строка четыре полноценных ударения. Но тут встает такой вопрос: а ведь такой стих, реализующий все ударения, он страшно однообразен. Он зануда-стих. Его невыносимо переносить. Когда-то в 20-х годах один пародист, подписавшийся инициалами, поэтому оставшийся в безвестности, так пародировал стихи поэтов «Кузницы»<sup>28</sup>, пародировал их однообразие (и однообразие лексическое, и однообразие ритмическое):

Народ велик, могуч, суров.  
Всегда везде идет вперед.  
Для всех времен, для всех веков  
Добро и мир кует народ.

<sup>26</sup> У Ломоносова «лице», но Панов читает «лицо».

<sup>27</sup> Панов опускает при чтении многие строфы оды.

<sup>28</sup> «Кузница» — литературная группа, основанная в 1920 году поэтами, вышедшими из Пролеткульта. В нее входили В. Д. Александровский, М. П. Герасимов, В. В. Казин, В. Т. Кириллов, С. А. Обрадович, Н. Г. Полетаев, Г. А. Санников и др.



издании он его из осторожности снял<sup>32</sup>. В первом издании он рассуждает о том, что такое художественное произведение, и говорит о том, что художественное произведение — всегда организация. «В Житии святых — сюжетные построения есть строго симметричный круг, совершенно легко обозреваемый и явный для всех. А у Анатоля Франса — сложная парабола, и он показывает нам только ее незначительную часть». Вот очень хорошо сказано. Сюжетные построения стали гораздо более утаиваемыми, требующими гораздо более активной мысли читателя, но при этом построения по-прежнему кнотр остается. Вот я хочу заняться доказательством этого. Так, хорошая записка, пишите еще.

Значит, это ораторский стих. Тынянов замечательно открыл эту особенность, которая на самом деле является важнейшим признаком стиха Ломоносова.

Но где ж, натура, твой закон?  
Открылась **бездна** звезд полна;  
**Звездам** числа нет, **бездне** дна.

Здесь все четыре ударения будут повышено-ударными. Но у Ломоносова могут быть разные построения вот таких выделяемых слов. Может быть выделяемое слово на протяжении всей строфы — первое или во всяком случае близкое к началу.

Тогда во **все** пределы света  
Как **молния** достигнул слух,  
Что **царствует** Елисавета,  
**Петров** в себе имея дух.  
**Тогда** нестройные соседы  
**Отчаялись** своей победы  
И в **мысли** отступали вспять.  
**Монархия**, кто россов знает  
И **ревность** их к тебе внимает,  
**Помыслит** ли противу стать?<sup>33</sup>

Первое слово всегда ораторски-риторически выделено. В других случаях дается разнообразие: это риторически выделяемое слово гуляет по стиху — то в начале, то в середине, то в конце.

Да движутся светила **стройно**  
В **предписанных** себе кругах,  
И реки да текут **спокойно**  
В **тебе** послушных берегах;

<sup>32</sup> Речь о кн.: Орлов А. С. Древняя русская литература XI–XVI веков. М.-Л., 1937. 2-е изд.: 1939.

<sup>33</sup> Из «Оды на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года» М. В. Ломоносова.

Вражда и злость да **истребятся**,  
И огонь и меч да **удалятся**<sup>34</sup>  
От **стран твоих**, и всякий вред;  
Весна да **рассмеется** нежно,  
И земледелец **безмятежно**  
**Сторичный** плод да соберет<sup>35</sup>.

То в начале, то в конце. Получается изумительная динамика. Вот «Народ вперед идет» здесь полностью отсутствует, здесь создается ораторское движение стиха.

Здесь маленькое отступление, потому что многие, может быть, придут в сумление. О соотношении стиха и декламации. У Сергея Игнатьевича Бернштейна есть замечательная статья «Стих и декламация»<sup>36</sup>. Он впервые этот вопрос осознал очень глубоко, понял его. Стих и декламация. Когда мы изучаем стих, мы обязаны оставаться в пределах стиха. И не имеем права вторгаться в пределы декламации. Стих — это то, что задано поэтом как неперемнное требование. И при всяком исполнении стиха — и вслух, и про себя — эти требования должны быть выполнены. А декламация — это то, что привносит артист, исполняющий стих, это то, что создает его авторская воля.

Когда «Слон и Моська», басню Крылова, читает Ильинский<sup>37</sup>, он там, вы помните, то и дело потягивает. Это его авторская манера, он перевоплощается в эту самую Моську. Но это что — требование Ивана Андреевича Крылова, чтобы, читая эту басню, тьякали? Это не заложено в стихе, это декламация. Но когда мы у Сумарокова читаем: лягушки просят, чтобы к ним послали царя: «о как нам **к вам**, нам **к вам**, о боги, не гласить»<sup>38</sup> — то здесь кваканье заложено в самом стихе. И тот, кто будет стараться как-то его спрятать, скрыть, он скрывает как раз то, что Сумароков не хотел скрывать. Вот это кваканье — не декламация, а сам стих. Значит, надо различать то, что в стихе, и то, что творчески прозревает артист как свое уже дополнение. Очень важно не вдаваться в пределы декламации, потому что декламация, когда изучается стих, — это произвол. Для артиста — это творчество, а при изучении научном — это произвол. Так вы скажете: то, что вы одни слова выкрикиваете, — это декламация, а не стих. Нет, это стих. Нельзя читать стих Ломоносова вот так монотонно, что он вызывает отвращение. Вообще, какой критерий: где стих, где декламация? Если вы пренебрежете стихом, то всегда получится плохо. Так как читать не по-ораторски, а ровно, говорным стихом, всегда получаем нечто эстетически неполноценное, а ораторские эти возвышения — это

<sup>34</sup> У Ломоносова: «истребится», «удалится».

<sup>35</sup> Цитата из той же оды.

<sup>36</sup> *Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Сб. 1, Л., 1927.

<sup>37</sup> *Ильинский Игорь Владимирович* (1901–1987) — советский актер.

<sup>38</sup> Правильно: «О как, о как нам к вам, к вам, Боги, не гласить» (из басни А. П. Сумарокова «Солнце и Лягушки»).

требования самого стиха. И Ломоносов помогает нам найти, какие слова выделяются. Ну, например, слова, которые соотносятся как антонимы:

Се в **ночь** на землю **день** вступил<sup>39</sup>.

Два антонима — ночь и день — они ораторски выделяются.

#### *Синтаксис*

У Ломоносова часто бывает прихотливый синтаксис. Отчасти это вынужденно, отчасти эстетически желанно. Ведь как относится к материалу языка Ломоносов? Вот он-то его и гнет в бараний рог. В русском языке полагается три ударения на 8-9 слогов, а Ломоносов дает 4 ударения, т. е. он умеет этот материал себе безропотно подчинять. А поэтому неизбежно у него получается синтаксис не совсем обычный. Если вы хотите использовать вот такое необычное размещение ударений, то надо на чем-то отыгаться. Хотя бы на том, что надо и синтаксис использовать более-менее свободно. Свободно располагать слова. Так что определяемое отскочит от определения, а определение — от определяемого. И тогда, чтобы для слушателя их связь опять восстановить, чтобы наметить мосты, приходится определяемое и определяющее синтаксически голосом выделить.

Не **льдисты** ль мещут огонь **моря**?

«Льдисты» и «моря» разделено. И так будет непонятно, если я голосом не выделю «льдисты» и «моря», не соединю их. Какой скрепой? Скрепой ораторского возгласия.

Пронизаны звуковыми повторами стихи Ломоносова, и эти звуковые повторы опять показывают, *что* надо выделить.

Взошла на горы черна тень

или

Звездам числа нет, бездне дна;

Се **хладный** пламень нас покрыл!

— здесь и антонимы («хладный» и «пламень» — так называемый оксюморон, соединение несоединимого), с другой стороны, это *ла* и *ла* повторяется. Значит, Ломоносов советует нам, какие выделить такты.

Как двигалась, как развивалась эта ритмометрическая система у Ломоносова? А так развивалась, что в вещах более поздних он уже спокойно допускает пиррихий. И очевидно, сопротивление было настолько велико, что Ломоносов пришел к выводу: некоторые ранние его вещи нужно переписать заново, чтобы не было вот такого сгибания языка в бараний рог, когда часто стих ведет за собой авторскую мысль. И многие ранние вещи он переписывал заново, допуская уже пиррихий. Но все время все-таки он был более-менее равнодушен к нему как к эстетической

<sup>39</sup> Из «Вечернего размышления о Божиим величестве».

ценности, он допустил пиррихий, не желая перенапрягать отношения с материалом поэзии, с языком. Но у него не было излюбленных пиррихийских ходов. Если у всех поэтов после Ломоносова появились излюбленные типы введения пиррихий, а вот у Ломоносова более-менее равномерно распределяются все пиррихийские фигуры. Он пришел к выводу, что пиррихий можно допускать, но для него это не стало желанным средством построения стиха. Сами эти возгласия ораторские стали не столь резкими. Почему? Вошли в его стих описания, пейзажная живопись появилась, которая не требует таких возгласий. Вошло рассуждение, которое не требует таких возгласий. Ну, например (описывается дворец Елизаветы):

Там мир в полях и над водами,  
Там вихрей нет, ни шумных бурь;  
Меж бисерными облаками  
Сияет злато и лазурь<sup>40</sup>.

Смотрите: «меж бисерными облаками» — смотрите, какое царство пиррихий, и какая живописность появилась, которой раньше у Ломоносова не было. Попробуйте завопите на каком-нибудь из этих слов. «Меж **бисерными** облаками». Это будет совершенно противоестественно.

Кристаллы горы окружают,  
Струи прохладны обтекают  
Усыпанный цветами луг.  
Плоды, кармином испещренны,  
И ветви, медом орошенны,  
Весну являют с летом вдруг.  
Восторг все чувства восхищает!  
**Какая** сладость льется в кровь?  
В приятном жаре сердце тает!  
Не **там** ли царствует любовь?

Началась ораторская речь — появились опять эти возгласия. И так, динамика вот такая: эти контрасты резкие постепенно смягчаются. Смягчаются, но остаются контрастами. (Осталось заключение, которое я сделаю в следующий раз.)

<sup>40</sup> «Ода на день брачного сочетания Их Императорских Высочеств Государя Великого Князя Петра Феодоровича и Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 года».

## МИХАИЛ ЛОМОНОСОВ. Продолжение

...По Шкловскому, наследие идет в литературе от деда к внуку. Такое место у него есть. Но у него еще — в статье о Розанове — есть от дяди к племяннику. Это еще лучше...<sup>41</sup>

[Обрыв записи]

Я говорил о звуковом ярусе в одах Ломоносова.

Опять-таки скажу: я говорил только о ямбе. А рифма, строфика — все это остается где-то на обочине, вне поля зрения.

Как же построен ямб у Ломоносова? Явно стремление использовать все контрасты, которые дает ямб, т. е. избежать пиррихия. Под пиррихией понимаю такой случай, когда стопа «безударный слог плюс ударный» заменяется стопой «безударный слог плюс безударный». Здесь надо сказать об еще одном контрасте, о котором я до сих пор молчал. Есть еще ведь контраст с материалом, и этот контраст тоже может повторяться. В русском языке ударение любит падать на один из трех слогов: если посчитать количество слогов и потом количество ударений, то обнаружится, что из каждых трех слогов один ударный. А здесь Ломоносов пренебрегает этим требованием материала. Т. е. налицо резкий контраст с материалом. А это вообще важно очень для искусства. Искусство может быть построено на следовании материалу, на воспроизведении материала, на любви к материалу в его естественной сущности, тогда возникают, скажем, анапесты Некрасова, которые близки к какому материалу? — К разговорной речи обычной. Или к народной бытовой песне. Это тоже материал для книжной поэзии. А у Ломоносова совсем другое стремление. На всем протяжении оды реализуется не отношение «один ударный слог к двум безударным», а «один ударный слог к одному безударному». Т. е. ямб резко, энергично, в каком-то сильном волевом натиске преобразуется. И вот этот контраст, он тоже из стиха в стих повторяется. Потом Ломоносов, так сказать, смягчился. Он стал допускать пиррихии. Но нет такого впечатления, что он пиррихий полюбил, что для него это стало ярким и своеобразным в каждом случае, по-своему избранным средством динамизации

---

<sup>41</sup> «Наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» (Шкловский В. Б. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг., 1921).

стиха, придания ему различных оттенков. Он его допустил, поскольку материал оказал слишком большое сопротивление поэту. Так сказать, поневоле допустил, но эстетически не стал пиррихий какой-то активной силой в его стихе. Это первое.

Второе, можно сказать, то, что этот ямб является метром. Он господствует. Все, кто писал о Ломоносове, говорили, что он поэт, впервые давший прекрасные образцы ямбического стиха. О том, что это в то же время тактовик, просто никто не писал, и догадаться об этом очень трудно. Вы помните, что в каждом стихе есть метр и [ритм]<sup>42</sup>. Есть метр. Это такая система организации, которая очевидна, господствует, на первом плане, осознается не только интуитивно, но и рационалистически, и есть другая система: ритм, нечто противонаправленное. Но если ямб — кнотр контраста — господствует, то противонаправленной силой должен быть кнотр тождества, т. е. в данном случае, тактовик. Так вот, он совершенно не на виду, он затерт, он, можно сказать (простите такое бытовое выражение), затюкан совершенно. Он не дает о себе знать. Казалось бы, если четыре ударения в строке, то это означает четыре такта. Но такт имеет другие признаки. Он в среднем должен быть равен трем слогам, а здесь он какой-то укороченный, значит, не совсем естественный такт. А, кроме того, вот эти ораторские возвышения голоса заставляют нас совсем здесь отказаться от подсчета тактов. Ведь такты тогда образуют тактовик, когда они именно равны друг другу. Тактовый стих — это кнотр тождества, повторяются именно тождественные отношения тождественных единиц. У Некрасова именно так всегда: не только анапест, но и стих с равными ударениями, поэтому он и напевный.

Меж высоких хлебов затерялся  
Небогатое наше село.  
Горе горькое по свету шлялося  
И на нас невзначай набрело<sup>43</sup>.

Такты уравниваются, поэтому их можно считать соизмеримыми единицами, а когда один такт взлетает вверх на выкрике, а другие такты идут нормальные по силе голоса, их просто трудно сопоставлять. Следовательно, что же делает кнотр тождества, тактовый стих? Тактовый стих основан на том, что такты соизмеримы и в каждом стихе, в каждой строке повторяется одинаковое количество этих тактов. А здесь тактовый стих как бы отказывается от своей сущности, ритм настолько еще подавлен метром, что он отказывается от своей сущности: вместо того, чтобы провозглашать тождественность единиц, что же здесь получается? Один такт выделяется сильно, получается не равенство тактов, когда

Меж высоких хлебов затерялся  
Небогатое наше село.  
Горе горькое по свету шлялося  
И на нас невзначай набрело.

<sup>42</sup> Панов оговаривается: «пиррихий» вместо «ритм».

<sup>43</sup> Некрасов, «Похороны».

А здесь получается: один такт взлетел, мы его громко выделили, остальные на низком уровне, и какой-то такт в меньшей степени, но тоже выделен. Получаются четыре такта, но они несопоставимы, потому что они, будучи кнотром тождества, надели маску кнотра контраста. Видите, они контрастны, они настолько несамостоятельны... я бы сказал так, используя что ли персонификацию, кнотр тождества настолько еще не осознал себя силой стиха, что он даже не понял, что должен быть тождеством. Он все-таки подыгрывает системе стиха, где всюду контраст. Кнотр тождества выступает в таких контрастных формах, когда один такт не столько повторяет другой, сколько с ним контрастирует. Все это мне очень важно, потому что я перехожу к следующей части.

### *Словесный ярус*

Со словесным ярусом у нас дело сложное. Вообще, если мы по ярису звуковому пришли к выводу, что поэтика Ломоносова основана на предельно резких контрастах, то какие же могут быть предельно яркие контрасты в словесном ярусе? Диалектизмы противостоят нейтральной лексике, диалекты — это вещь широко известная, контраст не самый сильный. Заимствованные слова из других каких-то языков (они бывают книжные) — тоже не очень сильный контраст. Самый сильный контраст — когда сталкиваются в одном тексте слова разных языков. И настолько сильный контраст, что обычно это приводит к комическому эффекту. Это так называемые макаронические стихи. Между прочим, по этимологии название «макаронические» связано как раз с макаронами<sup>44</sup>. Первое стихотворение было то ли в XIII, то ли в XIV веке написано о макаронах на итальянском языке, где были перемешаны итальянские и латинские слова, и вот отсюда пошло название макаронические стихи. Какие мы знаем макаронические стихи, где слова русские служат фоном, а в них, в среду русских слов, вставлены слова иностранные? «Сенсации госпожи Курдюковой» [И. П.] Мятлева. Конечно, это такая чистая юмористика. «Американские русские» Маяковского, очень смешное стихотворение. Шутки Соболевского (но на то они и шутки, чтобы люди смеялись), где русские слова звучат как итальянские, а итальянские как русские. Знаменитый «Манифест барона <фон> Врангеля» Демьяна Бедного:

Ихь фанге ан. Я нашаинаю.  
 Эс ист для всех советских мест,  
 Для русский люд из краю в краю  
 Баронский унзер манифест.  
 <...>  
 Мит клейнем, глюпеньким умишком  
 Всех зо генаннтен простофиль  
 Иметь за власть?! Пфуй, это слишком!  
 Ихь шпрехе: пфуй, дас ист цу филь!  
 <...>

<sup>44</sup> Итал. *poesia maccheronica*, от *maccheroni* — макароны.

Опять, конечно, юмористика. Но в XVIII веке была одна возможность сочетать стихи двух языков так, чтобы это не звучало смешно. Вообще, русские люди в XVIII веке, в первой половине во всяком случае, были двуязычны. Лудольф, приехавший в Россию и многому удивлявшийся, написал в своей грамматике: «Русские пишут по-славянски, а говорят по-русски»<sup>45</sup>. На самом деле, был церковнославянский язык, по происхождению старославянский, и на нем не только (он не совсем понял, что к чему, Лудольф, как это часто бывает у путешественников) писали, но иногда и разговаривали. Какое-нибудь «Приветство торжественное», конечно, на церковнославянском языке произносилось. Проповеди устные — они тоже на славянском языке в церкви произносились. Так что славянский язык был языком культуры. Культуры книжной, церковной, религиозной, поскольку светская культура в начале XVIII века вообще была на втором плане. А говорили по-русски, русский был бытовой язык. Это были именно два разных языка. И в это время уже многие утрачивали умение различать эти два языка. Вот, например, Сумароков написал комедию, там один схоласт-педант в бытовых условиях говорил по-славянски. Он говорил так: «Подаждь ми перо, и абие положу знамение преславного моего имени, его же не всяк язык изрещи может». Этот герой назывался Тресотиниус<sup>46</sup>. Понятно, что это имя «не всяк язык изрещи может». И критик ехидно заметил, что автор не владеет славянским языком и здесь он сделал пять ошибок, написав «подаждь ми перо», когда нужно сказать было по-славянски «даждь ми трость»<sup>47</sup>. Как видите, другая лексика: «перо» не было в славянском языке, а была «трость» в смысле именно «перо». Тут очень странно. Оказывается, другого вида глагол надо было использовать: не «подаждь ми перо» (это осознавалось как ошибка), а «даждь ми перо». «И абие положу знамение» — нет, союз не тот: «да абие положу знамение преславного моего имени», а не «имени» — в комедии неправильно просклонял — «его же не всяк язык изрещи может». Я это почему говорю? Я хочу подчеркнуть, что это были, действительно, разные языки и каждому надо было отдельно учиться. По-разному употреблялись глагольные формы, союзы, по-разному употреблялась лексика. Но так как надо было создавать светскую культуру, надо было из этих двух стихий (одна — разговорная речь, чуждая культуре, а другая — книжнокультурная стихия, но не светская, а церковная) создать нечто целостное. И вот разными путями (здесь вы вспоминаете теорию трех стилей Ломоносова) шло создание единого целостного русского языка, который годится и для бытовых нужд, и для культурных. Я в стороне оставляю теорию трех стилей языка, а просто обращаюсь к тексту од.

<sup>45</sup> *Генрих Вильгельм Лудольф* (1655–1712) — немецкий филолог, автор первой грамматики русского языка (1696).

<sup>46</sup> Неточность. Речь идет о комедии А. П. Сумарокова «Тресотиниус», в которой цитируемые слова говорит персонаж по имени Ксаксоксимепиус.

<sup>47</sup> Речь идет о критике комедии Сумарокова, высказанной В. К. Третьяковым в его «Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю».

У Ломоносова в оде сочетаются слова русские, т. е. бытовые, и высокие, славянские слова. Тут я и должен сказать, что эта сторона для нас, в общем, потеряна. К счастью для русского языка, но к огорчению всех, кто хочет почувствовать полную силу од Ломоносова: опыт Ломоносова удался. И славянские слова прижились в русской речи, они перестали осознаваться как резкие вкрапления, как необыкновенная какая-то стихия, введенная в бытовую речь. Мы теперь совершенно минуем эти славянские слова, потому что они более-менее для нас привычны. Стихи последователей Ломоносова приучили к тому, что может быть не только *город*, но и *град*, не только *плечи*, но и *рамена*. Эти слова не кажутся нам введенными из другого языка. Поэтому вот этот контраст для нас либо смягчен, либо пропал. Вообще, это, конечно, жаль, это как-то уменьшило поэтическое впечатление от од Ломоносова, но произведения искусства имеют такое странное свойство: в произведении искусства часть равна целому. Вот археологи открывают какой-то обломок античной статуи: и головы нет, и рук нет, а только торс, и все-таки все восхищаются и говорят: «Какое это чудо!» Часть, оказывается, может быть прекрасной, несмотря на утраты чего-то. Все-таки полностью оцениваем произведение искусства. Ну, считайте и здесь, что утрачена вот эта сторона — резкие контрасты — мы их не воспринимаем как очень резкие, потому что для вас это не слова славянского языка и русского, а слова того же самого русского языка, но одни высокие, а другие низкие.

Что же вводится этим контрастом? Вообще славянизмы и русизмы во многих поэтических произведениях и у последователей Ломоносова сочетались. Как осмысляется этот контраст у Ломоносова? Слова славянские — это слова высокого парения духа, это слова, связанные с духовностью, слова церковные, даже если их секуляризовать, превратить в обычные светские слова, все равно это слова абстракций, отвлечений. Это абстрактные слова, это слова духовные. А русские слова — это конкретные слова, это слова реалий. И вот это разграничение является основным. Поэтому, конечно, славянские слова — это праздничные слова, хотя бы потому, что церковную службу слушают обычно в праздники. А русские — это будничные слова. Одни торжественные, а другие лишены торжественности. Но ведущим является вот это разграничение: одно абстрактное, а другое конкретное. Дух и его воплощение материальное — они вот так резко разграничены.

Когда мы читаем поэтики XVIII века, нас поражает категоричность. Требования обычно такие: если надо назвать вот эту самую часть человеческого лица, то нельзя сказать *глаз*, а надо сказать *око*. Сейчас у нас выбор есть: хочешь, скажи *око*, хочешь, скажи *глаз*. А тогда поэтов упрекали. Зачем *положен глаз*, когда надо *положить око*. *Положить*, т. е. *использовать*. И сами поэтики так писали. Вот перевод, точнее, вольная компиляция на тему «Искусства поэзии» Буало у [Тредиаковского]<sup>48</sup>. Про оду он пишет: «Не *голос* читается там, но сладостнейший *глас*». Получается категоричность. Не *голос* — это недопустимо. «Читают *око* все,

<sup>48</sup> Панов оговаривается: «у Сумарокова» вместо «Тредиаковского».

хоть говорят все *глаз*». Говорят — в быту. «Не *лоб* там, но *чело*, не *щеки*, но *ланти*. / Не *губы* и не *рот* — *уста* там багряниты»<sup>49</sup>.

Василий Кириллович Тредиаковский, разбирая оду Ломоносова (именно одну строчку — «взгляни в концы твоей державы»), писал Михаилу Васильевичу Ломоносову: «Помнит ли почтенный автор, что он оду сочинял, т. е. самый высокий род стихотворения? Ну, положим, что он в твердой был памяти. Но для чего же не старался он о выборе слов? Ода не терпит обыкновенных речений. Она совсем от тех удаляется и приемлет в себя токмо высокие и великолепные. Посему чего бы ради ему не положить *возри* вместо *вгляни*? *Твоей державы*. А надобно *твоя державы*, и *твоей державы* неправо и досадно слуху»<sup>50</sup>. Нельзя употреблять такие слова! Ода их не вмещает. А вот прошло более полвека, и Мерзляков, замечательный критик начала уже XIX века, но сохранивший верность классицизму, о Ломоносове пишет так (современники еще не имели такого пиетета к Ломоносову, вот они запросто толковали о том, что Ломоносов ошибся): а Мерзляков жил уже в ту эпоху, когда классицизм был на излете, и он во многом критически подходит к одам Ломоносова. Но что вы думаете, он критикует то, что не отвечает новому течению, скажем, романтизму? Нет, он по-прежнему говорит о том, что Ломоносов, хоть и великий поэт, но часто ошибался.

Молчите, пламенные звуки,  
И колебать престаньте свет!  
Здесь в мире расширять науки  
Изволила Елисавет<sup>51</sup>.

Мерзляков пишет: «Критик заметит слова *колебать*, вместо *потрясать* и *изволила* как слово, к обыкновенному обращению относящееся»<sup>52</sup>. Не годится!

«Тогда божественны науки  
Чрез горы, реки и моря  
В Россию простирали руки,  
К сему монарху говоря:  
“Мы с крайним тщанием готовы  
Подать в российском роде новы  
Чистейшего ума плоды”».

<sup>49</sup> Цитаты из стихотворения Тредиаковского «Не знаю, кто певцов в стих вкинул сумасбродный...».

<sup>50</sup> Цитата из названного выше «Письма...» Тредиаковского. Тот же пример (с более короткой цитатой) приведен в статье: *Винокур Г. О.* Русский литературный язык в первой половине XVIII века // История русской литературы: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. 1941. С. 70.

<sup>51</sup> Здесь и ниже цитируется «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» Ломоносова.

<sup>52</sup> *Мерзляков А. Ф.* Разбор 8-й оды Ломоносова. «Царей и царств земных отрада» // Труды Общества Любителей Российской Словесности при Московском Университете. Ч. VII. 1817. С. 28—80. Разбор входил в распространенное в XIX веке школьное пособие: *Филонов А.* Русская хрестоматия, с примечаниями для высших классов средних учебных заведений. 1884. С. 219.

Здесь слушатели сами изволят заметить не стихотворческие слова: *говоря, с крайним тицанием*». Не о том, что мысль плоха, а о том, что слова не те.

Сия тебе единой слава,  
Монархиня, принадлежит.

Мерзляков, морщась, головой качает: «*принадлежит* — не стихотворно», нельзя.

Так вот, что здесь общее со звуковым ярусом? А общее вот что: если можно создать контраст, то необходимо создать контраст. Это прямое отражение того, что было в звуковом ярусе: нельзя пиррихий употреблять — нельзя контраст заменять отсутствием контраста. Если можно создать контраст (безударный слог — ударный), надо его создать, непременно. И здесь так же: если есть для данного понятия торжественное славянское слово, надо его использовать. «Миг» сказал («в один миг»<sup>53</sup>) — «слово миг есть подлое и, следовательно, не одическое». Вместо него высоким стилем говорится: «мгновение ока». И вот вы знаете, сейчас трудно [понять], какие муки испытывал поэт XVIII века, когда ему надо было сказать — ну вот сегодня 24-е: «это случилось 24 сентября». «24» — слово не стихотворческое, «сентября» — слово не стихотворческое, «такого-то года» — слово не стихотворческое. Задорный Сумароков как-то сказал, что вот такое-то число нельзя в оде изобразить, «ан можно», он говорит. Вот 6 часов утра — предположим — того же 24 сентября. «6 часов утра», конечно, вы не скажете в одах, но можно сказать:

В тот час, когда стрельцы поднялись  
Противу гения Петра<sup>54</sup>.

(Оказывается, они в 6 часов утра поднялись). Он ссылается на исторический факт, и получается уже стихотворчески высоко. Не «в 6 часов утра» — а «в тот час, когда стрельцы поднялись противу гения Петра». И сентябрь — в сентябре что-нибудь тоже такое торжественное случилось. Вот, надо сентябрь обозвать

<sup>53</sup> В поэме «Петр Великий».

<sup>54</sup> Так Панов пересочинил стихи Сумарокова, у которого в стихотворении «На стрельцов» читаем:

За пятую степень, быв жарко солнце в понте,  
Осьмнадцать перешло шагов на горизонте,  
В день тот, как некогда злодей злый грех творил  
И кровью царскою град Углич обагрил.  
И се стрельцы свое оружие подъяли...

С авторским комментарием: «Сии стихи сделаны для показания, что весьма удобно описать автору день и час, не называя днем и часом того времени, которое потребно, и что пииту и ритору надлежит искусным быти, когда он, напри<sup>м</sup>ер>, время возвышенным словом изобразить намерен. А как описал будто некто искуснейшим вымыслом девятый час, время, в которое стрельцы подняли на отечество оружие, я описания сего не читал и о нем не слыхивал; и удивительно мне, как это не дошло до глаз моих, по крайней мере ради любопытства. Здесь и начало девятого часа и мая пятое надешать число изображены. Хорошо это, но не чудно».

как-то иносказательно, в этом высоком стиле. И я не привожу пример Сумарокова, потому что он в тяжелые минуты сочинял этот стих, он до того получился неуклюжим, его надо разбирать, как там слова связаны. Но в общем он точную дату перевел в стихотворческую, все время кивая на разные исторические события, а точно не называя эту дату.

Стул — слово не стихотворческое. Как сказать: «Дайте мне стул»? Сумароков нашел выход: «Подайте мне седалище». В трагедии говорят. Ехидный Третьяковский сказал: «Зачем призывать седалище, когда свое есть?» Обиженный Сумароков, не понимая, что в таких случаях лучше ответить молчанием, написал целую статью, зачем его обидели и не позволили сказать: «подай мне седалище»<sup>55</sup>.

Значит, это был очень резкий контраст. Два языка сошлись в одном тексте. Слова двух языков. И они создавали резкий контраст. В первую очередь контраст абстрактного и конкретного, духовного и телесного.

Теперь, а кнотр тождества? Я вам говорил, что кнотр тождества — это сравнение. При сравнении, так или иначе, отождествляются два предмета. Один повторяется в другом. И это у всех поэтов бывает по-разному. XVIII век был веком эмблемы. Что такое эмблема? Это не символ, это эмблема. Эмблема — это особое и странное сравнение. Когда то, что сравнивается, отвлеченное понятие, а то, с чем сравнивается, это конкретный предмет. Когда вы идете мимо аптеки, и видите, как там на вывеске обвилась змея вокруг чаши, то это эмблема. Потому что яд змеи целебен, и змея может быть эмблемой исцеления. Вот абстрактные понятия: «исцеление», «исцелитель» — о враче. А конкретное, телесное существо, которое воплощает в себе исцеление, — это змея. Орел. Что такое орел? Вы скажете: «это такая птица, в зоопарке сидит жалобно, в несколько оборванном виде». Ну, верно. А здесь имеется в виду другой орел: орел, который — доблесть. И вместо того, чтобы сказать «русская армия доблестная», я могу сказать: «над армией орел летел» или даже «орлы летали», это означает: она доблестна.

Это кнотр тождества, поскольку это сравнение. Одно находит свое отождествление в другом. Но посмотрите, ведь и здесь кнотр тождества настолько еще не осознал свою роль, что он опять играет, так же, как тактовик в звуковом ярусе, на контрастах, так и здесь. Так же, как славянское и русское слово были противопоставлены как абстрактное и конкретное, материальное, так и здесь: эмблема построена, хотя она и кнотр тождества — отождествляются явления абстрактные и конкретные — но это такое тождество, которое все-таки очень подчинено, потеряло многое из своего кнотрового, так сказать, кнотро-тождественного достоинства. Оно создает сравнение, где части контрастны: одно абстрактно, а другое конкретно.

---

<sup>55</sup> Точная реплика из первой редакции трагедии Сумарокова «Хорев»: «Подай седалище». После критики Третьяковского Сумароков переделал это место и убрал реплику, а также написал статью «Ответ на критику» (1750) (впервые опубликовано: *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений. М., 1781. Т. 10).

XVIII век (я вам уже это сказал, но мысль была оборвана) был век эмблемы. Например, Петр I: единственная книга, которая была в Амстердаме напечатана на русском языке (Петр напечатал ряд книг в Амстердаме русскими литератами, но все они в соответствии со вкусом Петра I были по точным наукам, по военным наукам, по всяким там фортификациям и математикам), единственная книга, которая может претендовать на то, что она гуманитарная, это «Символы и эмблемата»<sup>56</sup>, это сборник объяснений, что обозначают широко распространенные эмблемы. Потом она бесконечное количество раз переиздавалась в течение всего XVIII века, сильно изменяясь<sup>57</sup>. Петр I устраивал празднества, ну скажем, «Торжество русского флота». Были представлены многие боги античные, а античные боги очень хорошо годятся для эмблемы. Ну вот, в частности, было в описании одного [празднества] сказано, что впереди шествовал Нептун, роль которого кто-то исполнял, «очень натуральный». Т. е. было распространено представление о том, какой должен быть Нептун. Посмотрели на Нептуна: «Похож! настоящий Нептун!» Это широко распространилось знание эмблем.

Вообще ведь эмблемы нужно знать. В этом смысле эмблема есть явление словарное. Ну вот, например, вы открываете какую-то книгу, никогда ничего об эмблемах не слышали, видите, какая-то довольно полная дама стоит на колесе в очень неудобной позе, колесо под ней вертится, она граммофонную трубу, или патефонную, с колен опустила и из нее всякие продукты сыплются. Вы в полном недоумении, бегаєте к соседу узнавать, какие дамы на колесиках ездят, кондитерские изделия развозят, а вам говорят: «А вот мы сейчас откроем книгу “Символы и эмблематы” и посмотрим». И там эта дама нарисована, и сказано, что это Фортуна, т. е. эмблема счастья. Это надо знать, это нужны словари, для того, чтобы в эмблемах разбираться. Так что и этим эмблема похожа на славянизмы, которые тоже ведь надо было словарно знать. Что такое рамена? Что такое стогны? Вот Пушкин спутал, что такое стогны. В словарик не посмотрел, он думал, что стогны — это площади, а стогны — на самом деле — улицы. Но так как мы слово стогны знаем только по Пушкину: «Стояли стогны озерами», и больше нигде<sup>58</sup> с этим словом не встречаемся, то мы тоже думаем, что стогны — это [площади]<sup>59</sup>. Вот как поэт может переменить значение слова. Спутает, не то значение слову придал, а контекст только один выжил со стогнами — это пушкинский контекст, вот мы и думаем, что стогны — это площади, а они — строго говоря — улицы.

<sup>56</sup> Сборник изображений символов и эмблем, составленный Яном Тесингом и Ильей Копиевским по указу Петра I и напечатанный в 1705 году в Амстердаме.

<sup>57</sup> Книга переиздавалась в 1719, 1788 и 1811 годах.

<sup>58</sup> Неточность: у Пушкина это слово встречается в стихотворении «Воспоминание»: «Когда для смертного умолкнет шумный день, / И на немые стогны града / Полупрозрачная наляжет ночи тень». На заблуждение Пушкина указал Л. В. Щерба. Характерна ошибка («Заметьте, что если “стогны” это площади, по которым ходят...») // *Успенский Л. В. Слово о словах* (1971).

<sup>59</sup> Панов оговаривается: «озеро» вместо «площади».