



Ю·Н·ТЫНЯНОВ ПОЭТИКА

ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

КИНО

Poetika, istorija literatury i kina.

Tynyanov, Yuri N.
"W"



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1977

этическая, огнестрельная, т.к. здешние жители

Герои Достоевского часто пародируют друг друга, подобно тому как пародирует Дон-Кихота Санхо-Панса в своих разговорах с ним (В. Шкловский). Но у Достоевского выражения героев замыкаются в авторские кавычки и становятся переносными пародийными штампами. Так, фраза Фомы: «Я знаю Русь и Русь меня знает» употреблена уже вне контекста в «Зимних заметках о летних впечатлениях»; так, фраза инвалида в «Зимних заметках» о Руссо: «*L'homme de la nature et de la vérité*» * перенесена вне связи с Руссо в «Записки из подполья».

Но иногда Достоевский просто переносит целые выражения из «Переписки»; так, слова Фомы по поводу «приличий в выражениях»: «Только в глупой светской башке могла зародиться потребность таких бессмысленных приличий» [3, 66] — дословно повторяют фразу из «3-го письма по поводу «Мертвых душ»» [VIII, 296]: «... только в глупой светской башке могла образоваться такая глупая мысль». Выражение, подчеркнутое [курсивом], точно так же подчеркнуто, кстати, в рецензии Белинского на «Переписку».

9

Тот факт, что пародийность «Села Степанчикова» не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставил сам Пушкин об этом свидетельства⁴⁰. А сколько таких необнаруженных пародий?⁴¹ Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось. Но и пародия, главный элемент которой в стилистических частностях, будучи оторвана от своего второго плана (который может быть просто забыт), естественно утрачивает пародийность. Это в значительной мере решает вопрос о пародиях как комическом жанре. Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается. Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедия будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия.

* Человек природы и истины (франц.).



ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Среди многозначных терминов, входящих в состав определения литературного произведения, особое внимание привлекает понятие *установки*.

Что такое установка в каком-либо литературном произведении, жанре, направлении?

Уже нельзя более говорить о произведении как о «совокупности» известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии, таком же взаимодействии и соотнесенности, как ритм и семантика в стихе. Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе¹. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен. Б. Эйхенбаум)². Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преображением всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты.

Совершенно также ясно, что *отдельного* произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

Это влечет за собою перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным.

Так изменяется понятие «высокого» и «низкого» из эпохи в эпоху, так пушкинская проза, бывшая в своей системе литературы «трудной» (Шевырев)³, служит теперь примером «легкой»; так Лермонтов, бывший для современников примером эклектического поэта (Б. Эйхенбаум)⁴, позже, ко времени Огарева, стано-

вится примером резко оригинального поэта⁵; так произведения, перенесенные из своей национальной системы в чужую, приобретают совершенно иную функцию.

Литературная система соотносится с ближайшим внелитературным рядом — речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин *установка**. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду**.

Отсюда огромная важность речевой установки в литературе.

1

Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи. Что самым важным пунктом здесь было то или иное конструктивное использование как фонических элементов стиха, так и семантических, что в том или ином отношении к их функциональной связи заключался ответ о направлениях поэзии, было ясно для враждующих сторон. Именно тогда, при недавней метрической революции, при свежести стихового начала, яснее всего обнаруживалась специфичность слова в стихе.

Самая жестокая борьба шла в лирике, виде, яснее всего пред-

* Из термина «установка» необходимо вытравить цепевой оттенок. Понятие функций исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает «творческое намерение»; то, что не укладывается в него, объясняется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие «случайности» по отношению к «творческому намерению» оказывается вовсе не случайностью в системе литературы⁶.

** Учение о литературной соотнесенности (функциях конструктивной, литературной и речевой) было изложено мною подробно в курсе истории русской поэзии, читанном мною на Высших государственных курсах Института истории искусств в 1924 и 1925 гг. Как в статье о литературной эволюции, так и здесь, в частном примере речевой функции (установки), оно изложено концептивно. В. В. Виноградов в одной из своих статей заявил, что «речевая функция» — это «ненаучно»⁷. Есть учёные, которые привыкли «говорить от имени науки, как будто они, или некто подразумеваемый, у неё по особым поручениям, иногда вступаться за её честь, как будто она им тетка, или сестра, или другая близкая особа слабого пола», а также и «уверять себя и других, что общечеловечность, кафоличность у нас в кармане» (А. А. Потебня. Мысль и язык. Харьков, 1913, стр. 212, и «Из записок по русской грамматике», ч. III. Харьков, 1899, стр. 6). Между тем в другой своей статье В. В. Виноградов пишет: «Вопрос об «установке» на соотношение с известными из «быта» типами монолога, о «знаках» этой соотнесенности, о приемах и видах ее и об отражениях ее в семантике литературно-художественной речи естественно здесь может быть лишь указан» и т. д. (Временник ГИИИ, III, Л., 1927, стр. 15). Чем это «научнее» «речевой функции», от которой ничем, кроме отсутствия самого термина, не отличается, мало понятно. 1928.

ставляющим сущность поэтического слова, как бы предоставленном игре всех его сил.

Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по-разному решавших вопрос о поэтическом слове.

В § 1 своей Риторики 1748 г. Ломоносов пишет: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению. (...) Слово двояко изображено быть может — прозою или поэмою. (...) Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляются имны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи»⁸. Отметим здесь корректив, который Ломоносов внес в первое издание своей риторики («Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия», 1744): там предложенную материю следовало «пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее удостоверить»⁹. «Преклонить» второй редакции не есть «удостоверить» первой. Здесь убедительности красноречия противопоставлена его «влиятельность»: не убедить в справедливости и не «пристойными словами изображать», а «красно говорить» и «преклонить слушателя». В том, что такое различие для риторики существенно, убеждает известная, вероятно, Ломоносову характеристика двух родов витийства, которую дает Лонгин: «(...) высшее не убеждает слушателей, но приводит в исступление; удивляющее до изумления подлинно всегда берет верх над убеждающим и приятным»¹⁰. Таким образом, не случайно Ломоносов обострил вопрос во втором издании: убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влияющее. При этом Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением¹¹, намечавшуюся в самом определении задач поэзии; в конце главы «об изобретении доводов» Ломоносов предупреждает: «При правилах сея главы приложенные примеры изображены больше по-логически для яснейшего понятия. Но у авторов, в красноречии искусствых, полагаются доводы с пристойными украшениями, и совсем иной вид имеют» (§ 93). И как бы в противовес понятию витийства, у Тредиаковского сближенного с «премудростью»¹², Ломоносов говорит в главе «О возбуждении, утолении и изображении страсти»: «О предложенных в сей главе правилах для возбуждения, утоления и изображения страсти может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения, то есть от мест риторических, как учения, в прочих главах предложенные. Правда, что оне имеют свое основание на философском учении о правах, однако причины, возбуждающие страсти, должно распространять из помянутых мест риторических (...)» (§ 128).

Все это отразилось на витийственной организации поэтического жанра с установкой на внепоэтический речевой ряд — витийство, на организации оды.

Элементы поэтического слова оказывались в оде использованными, конструированными под углом ораторского действия.

Здесь это «ораторское действие» и может и должно быть рассматриваемо прежде всего как своеобразный принцип конструкции, доминанта, позволявшая вскрыть в поэтическом слове новые стороны и вместе являвшаяся установкой по отношению к ближайшим внелитературным рядам.

2

Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетоисложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова ботатство каждой стиховой группы, строфы отвлекает от схематического костяка «логического» построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основные руслы: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды — и так укрепилось в борьбе противоположных течений название «сухой оды», другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов — и так укрепилось название «бессмысленной оды».

Начало наибольшего действия в каждый данный миг побеждало в лирике Ломоносова, и вот почему: чем сильнее осознавалось витийственное назначение стиха, чем более стих осознавался как произносимый, тем большее значение получал сукцессивный, задерживающий момент¹³, ценность каждой строфы, каждой стиховой группы самих по себе; при ораторски-эмоциональном плане, в котором мыслилось воздействие слова, взамен логического, силлогистического костяка вырастало другое основание развертывания слова: напряжение и разрешение в прерывистом течении, в максимальном напряжении и максимальной разрядке. Вместе с тем — при условиях наибольшего действия каждого данного стиха — ода разрасталась количественно: число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но и, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий. Количество строф в одах Ломоносова равно от 12 до 32, причем средним является 23—24¹⁴. У Петрова, развившего до крайности «декаданс» свойства ломоносовского стиля, это число достигает уже 50.

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства.

Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтаксико-интонационного строя*.

Главную роль здесь играло распределение синтаксических целей между четырехстрочной малой строфой, входящей в состав большой строфы, и двумя трехстрочными абзацами. Здесь вырисовывались два организующих момента: момент паузальный и момент интонационный.

Вопроса о распределении синтаксических целых касается Ломоносов в Риторике (§§ 43, 44), в характеристике периодов. Ломоносов различает три рода периодов: *круглые* и *умеренные*, *зыблющиеся* и *отрывные*; круглые и умеренные — такие, в которых «члены, также подлежащие и сказуемые величиною не много разнятся»; зыблющиеся — «ежели в периодах части, то есть члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны»; отрывные — когда «речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие через отъятие союзов». (Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает стиховых примеров, считая их, по-видимому, как бы нейтральной базой, на которой должен выделиться интонационный рисунок) ¹⁶.

Примером круглых и умеренных периодов может служить такая строфа:

Я слышу Нимф поющих гласы,
Носящих сладкия плоды,
Там в гумнах чистят тучны класы
Шумят огромныя скирды.

Среди охотничей тревоги
Лесами раздаются роги,
В покое представляя брань.
Сию богине несравненной
В избыток принесут осенний
Земля, вода, лес, воздух дань [VIII, 793].

Пример зыблющегося

Как лютый мраз она прогнавши,
Замерзлым жизнь дает водам,
Туманы, буря, снег поправши,
Являет ясны дни странам,
Вселению паки воскрешает,
Натуру нам возобновляет,
Поля цветами красит вновь:
 Так ныне милость и любовь
 И светлый Дщери взор Петровой
 Нас жизнью оживляет новой [VIII, 96]

* Первоначальный, наиболее канонический вид строфы: аАаА + bbB + +ccB (а, b, с — женск.; А, В — мужск.). Этот вид варьировался и изменялся уже Ломоносовым и Сумароковым¹⁵.

Пример отрывного:

Уже врата отверзло лето,
Натура ставит общий пир,
Земля и сердце в нас нагрето,
Колеблет ветьви тих зефир,
Объемлет мягкий луг крилами,
Крутится чистый ток полями,
Брега питает тучный ил,
Листы и цвет покрылись медом,
Ведет своим довольство следом
Поспешно красный вождь светил [VIII, 103].

Таким образом, круглый и умеренный строй представляет собою распределение трех синтаксических целых по трем разделам строфы — малой строфе и двум абзацам: 4+3+3. Идеально «круглым» строем будет полный синтаксический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах.

Второй строй — зыблющийся — представляет нераспределенность синтаксических целых по трем разделам. Здесь — наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку, строку раздела малой строфы (или первого абзаца), в строку, после которой следует внутристрофический *enjambement*; это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. При этом от величины синтаксического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его; в первом случае, в случае распределения на трехстрочный абзац, перед нами ломаная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания — это когда интонационное разрешение всей строфы содержится в одной последней строке (или части её).

Наконец, третий, отрывной строй — распределение синтаксических целых по стиховым рядам, строкам. Это строй, наиболее оттеняющий паузы.

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения синтаксических целых в строфе и как ставил в зависимость построение оды от интонационной линии, видно из следующих слов: «Порядок и обращение периодов в течении слова суть главное дело и состоят в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смещения долгих с короткими, зыблюющихся с отрывными, чтобы переменено своею были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струне почти ни в чем не отменяющейся звон, слуху неприятно» (§ 177).

При этом особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию. Ср. ти-

личный «умеренный» ход интонации в оде «На тезоименитство е. и. в. вел. кн. Петра Федоровича», начало которой представляет процитированную выше строфиу с отрывными периодами.

Строфическое распределение синтактических целых в этой оде таково: отрывное, отрывно-зыблющееся, зыблющееся, зыблющееся-отрывное, круглое, кругло-зыблющееся, кругло-зыблющееся, круглое, кругло-отрывное, кругло-отрывное, кругло-отрывное, круглое, круглое, круглое. Начинаясь с отрывного, интонационный строй через вариации круглого и зыблющегося переходит в круглый; отсутствие сильного нагнетания, характеризующего зыблющиеся периоды, представленные здесь слабо и частично, полное преобладание круглого строя является пример «умеренной» оды.

Иную картину представляет ода Елизавете Петровне [VIII, 82—102], где дан переход от зыблющегося к круглому строю. При этом и синтактические целые, и их графические знаки были для Ломоносова совершенно определенными декламационными моментами. «Каждый период, — пишет он, — должно произносить *отдельно*¹⁷ от прочих, то есть, окончив оный, несколько остановиться; части его, разделенные двоеточиями и запятыми, отделять малою *переменою голоса* и едва чувствительною *остановкою* (...)» (§ 137 Риторики 1744 г.).

Отчетливо сознавал Ломоносов интонационное значение «вопрошений» и «восклицаний»: «В вопросениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оный [голос] возносить с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и в нежных фигурах должно говорить ровные и несколько пониже (...)» (§ 136).

Здесь — в соединении принципа смены вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций с принципом интонационного использования сложной строфы — и лежит декламационное своеобразие оды¹⁸. Как Ломоносов был самостоятелен в использовании вопросительной интонации, доказывает строфа его перевода из Ж.-Б. Руссо («Ode à la Fortune»):

Quoi! Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer *Sylla*?
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en *Attila*?
J'appeleraï Vertu guerrière
Une Vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe ses
mains?
Et je pourrai forcer ma bouche
A louer un Héros farouche,
Né pour le malheur des *Humains*?
Почтить ли токи те кровавы,
Что в Риме Сулла проливал?
Достойно ль в Александре славы,
Что в Атилле всяк злом признал?
За добродетель и геройство
Хвалить ли зверско неспокойство
И власть окровавленных рук?
И принужденными устами
Могу ли возносить хвалами
Начальника толпких мук?

[VIII, 662—663, 1100]

Ломоносов расположил здесь совершенно симметрично слова, на которые падает «вознесение и отрыв»: в малой строфе ими начинаются оба двустишия, в абзацах они стоят во 2-й строке каждого, что таким образом равномерно усиливает в абзацах интонационный рисунок, оставляя его, однако, совершенно симметричным.

Характерно, что Сумароков, также переведший эту оду, не только не оттенил интонационно эту строфу, но даже не выделил ее на вопросе¹⁹.

Необходимо отметить, кроме того, особую интонационную роль стихов-разделов, заканчивающих малую строфиу и абзацы (4-й, 7-й и 10-й стихи); эти стихи-разделы оказывались естественно выдвинутыми. Здесь — причина частого синтаксического обособления этих строк у Ломоносова, позднее у Петрова и впоследствии приспособления их у Державина для афоризмов и сентенций.

Ораторские функции лирики с необыкновенною силуою выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторики (1748) Ломоносова гласят:

«В российском языке, как кажется, частое повторение письменни *a* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и выщины, также и внезапного страха; учащение письмен *e*, *u*, *ö*, *ü* — к изображению нежности, ласкальства, плачевых или малых вещей; через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через *o*, *y*, *ÿ* — страшные и сильные вещи; гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных письмен твердые *k*, *n*, *t* и мягкие *b*, *g*, *d* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые *c*, *f*, *x*, *ç*, *ch*, *sh* и плавкое *r* имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж*, *з* и плавкие *в*, *л*, *м*, *н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмо *ъ* отончением согласных в средине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных твердых, мягких и плавких рождаются склады, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные <...>»

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (*l'harmonie imitative*)²⁰ и намечены два главных пути: «звукоподражания» и «сладкогласия» (ср. осознание разницы между обоими понятиями у Державина — «Об оде». Сочинения, т. VII, СПб, 1872, стр. 571).

Современники слышали в оде Ломоносова «громкость» и «звукоподражание»; современному изучению предстоит выяснить влияние их на отбор лексических и образных шаблонов.

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорея и ямба, с Тредиаковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, «сам собою имеет благородство для того, что <...> возносится снизу вверх» — «всякий героический стих, которым обыкновено благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою». Хорей, напротив, «с природы нежность и приятную сладость» имеет, также «сам собою», и «должен <...> составлять элегиаческий род стихотворения и другие подобные <...>»²¹.

Тредиаковский же полагал, что метр не имеет простой семантической функции: семантический строй зависит «токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение». Для Ломоносова характерно здесь «системное», функциональное отношение к каждому элементу искусства и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому как в теории трех штилей он закрепляет за функциями «высоких» и «низких» жанров определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишний раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове и играющий здесь роль конструктивного фактора, он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Мы не должны упускать из виду при изучении лирики Ломоносова декламационное, конкретное значение каждого элемента его стиля. Стихи Ломоносова вдвигаются в ряд явлений декламационных. Мы можем и должны каждый комментированный им пример мыслить произносительным. И Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил *жестовые иллюстрации* ораторского характера в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссена²², в данном случае прямо прилагаемы к «декламационному восстановлению» ломоносовской оды. «<...> Во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусственные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют, а когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают оную купно руками, очами, головою и плечами. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или клянутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая, увершают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною ж

рукой указывают; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показывают важность вещи; раскинув оныя на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость; голову опустивши, показывают печаль и унижение; ею тряхнувши, отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают» (§ 138 Риторики 1744 г.).

Таким образом, помимо грамматической интонации, играла важную роль и ораторская. Слово получало значение стимула для жеста. Стертое для нас «указание»²³:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румянный
В поля, в леса, во град, в моря

для Ломоносова было определенным жестом: «Протяженою рукой указать; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показать **важность вещи**» (пример Ломоносова).

Последний жест особенно интересен: кроме жестов «иллюстрирующих», «подражающих» в системе Ломоносова имелись жесты «метафорические», подчеркивающие значение не прямо, но через общую (или прымыкаемую) и данному слову и данному жесту окраску. Ода строилась по принципу «смешения страстей» и подобных интонационно-жестовых элементов.

И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самою важною в слове является «сила совображеня», «дарование с одною вещью, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные». «Сопряжение идей» более ораторски действенно, чем единичные «простые идеи»²⁴. Слово все дальше отходит от основного признака значения: «витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечайное или ненатуральное, однако самой предложенной теме приличное и тем самим важное и приятное <...>» (§ 11). Витиеватые речи рождаются от «перенесения вещей на неприличное место» (§ 77). Витийственная организация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими: «далековатые идеи», «будучи сопряжены <...> могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи» (Риторика 1748 г., § 27).

Итак, связь или столкновение слов «далеких» (по терминологии Ломоносова — «сопряжение далековатых идей»; идея — слово в его конструктивной функции, слово развертываемое) создает образ; обычные семантические ассоциации слова уничтожаются, вместо них — семантический *слом*²⁵. Трон осознается как «отвра-

щение» или «извращение» — выражение Ломоносова, превосходно подчеркивающее ломаную семантическую линию поэтического слова²⁶. Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов (*ξεῖγρα*):

С ишеницей, где покой насеяи [VIII, 29]

От Вас мои нагреты груди

И Ваши все подданны люди [VIII, 35].

Остывшей труп и стыд смердит [VIII, 49].

Эпитет Ломоносова перенесен на слово часто от соседнего лексического ряда: «палящий звук»; ср. целый стих: «Победы знак, палящий звук» (следует отметить звуковое соответствие па-з-к, па-з-к); «подданна мысль»; ср. целый стих: «Подданна хочет мысль моя» (в последнем примере характерна синтаксическая инверсия).

Сказуемые подбираются подчеркнутые, передержанные, не соответствующие основному признаку подлежащего; всякое действие гиперболично:

В пучине след его горит [VIII, 391].

Что бьет за странный шум в мой слух?* [VIII, 21].

Так Ломоносов использует образы библейские, близкие по принципу построения:

Руками реки восплескали²⁷.

Здесь — не случайное «влияние», в подбор близкого материала. Реализация образа совершается при этом дальнейшим развертыванием одной из сопряженных «идей»; чем сильнее словесная реализация, тем глубже семантический слом, тем более в темный план уходит ясность предметно-семантического ряда:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой [VIII, 16].

Там холмы и древа взывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет [VIII, 137—138].

На протяжении трех последних строк совершается словесная реализация: взвывает — громким гласом; возвышают — до самых звезд, причем в результате семантическая бледность подлежащих («терминов идей») холмы и древа.

При той важной роли, которую играет в оде ее звуковая сторона, «сопряжение идей» должно было опереться на нее **.

* Обратить внимание на звуковую метафору, поддерживаемую метром.

** Ср. позднее La Harpe: «Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles le sont dans une oide moins que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu»²⁸.

Для Ломоносова характерна семасиологизация частей слова; см. Грамматику, § 106: «Началом (речения.—Ю. Т.) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-нибудь речение в российском языке тем же порядком согласных, например: *у — жа — сный, чу — дный, дря — хлый, то — пчу*, ибо от согласных *сн*, *дн*, *хл*, *пч* начинаются речения *снѣгъ, дно, хлѣбъ, пчела*» [VII, 428].

Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе²⁹.

Слов тождественных:

Отца отечества отец! [VIII, 51].

Отрада пойдет вслед *отраде*
 $\langle \dots \rangle$

И плески плескам весть дадут [VIII, 107].

Что *вихри в вихри* ударялись,
И *тучи с тучами* спирались,
И *устремлялся гром на гром* [VIII, 141].

Герою молвил тут *Герой* [VIII, 23].
 и т. д.

Слов, родственных по основе:

Долы скрыты далиной [VIII, 10].

К хвале Твоих доброд прехвальных [VIII, 41].

Твой для славы лишь бы слыло [VIII, 51].

Превысить хочет вышнюю Власть [VIII, 38].

Успело твой отпор попрать [VIII, 49].

Это выражается, далее, в том, что слово у Ломоносова окружается родственными звуковой средой; здесь играет роль и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что «идея» может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (напр.: *мир — Рим*)³⁰.

За нами пушки, весь припас,
Прислав что сам Стокгольм про нас [VIII, 49].

Какую здесь достали честь,
Добычи честь друзьям дарите [VIII, 49].

Во днях младых сильна держава,
Вамужка до звезд прославит ту [VIII, 51].

Нередки переходы таких сгущенных в звуковом отношении строк в звуковые метафоры³¹.

Горят сердца их к бою жарко;
Гремит Стокгольм трубами ярко [VIII, 46].

Стигийских вод шумят брега,
Гребут по ним побитых души [VIII, 49].

Кумиров мерсских мрак прогнал [VIII, 39].

Смущает мрак и страх дорогу [VIII, 25].

Полков лишь наших слышен плеcк [VIII, 40].

За холмы, где паляща хлябъ [VIII, 19].

Горы выше облаков
Гордяя главы вздымают [VIII, 9].

Грозных туч не опасаюсь,
Гордость что владык разят [VIII, 12].

От устъя быстрых струй Дунайских,
До самых усских мест Ахайских [VIII, 40].

Этим особым уклоном в семасиологизацию звуков объясняется, вероятно, и то обстоятельство, что рифмы Ломоносова являются не звуковыми подобиями конечных слов, а звуковыми подобиями конечных слов, причем решает здесь, по-видимому, семантическая яркость тех или иных звуковых групп, а не подобие конечных слов: 1) голубями — голосами, 2) берега — беда, 3) рабы — рвы, 4) струях — степях, 5) вступи — вси, 6) рвы — ковры, 7) пора — творца, 8) звездами — поздрями.

Расположение звуковых повторов совпадает иногда у Ломоносова с ритмическими членениями, подчеркивая деление ритмических рядов на периоды и противополагая друг другу эти ритмические периоды:

Победы знак, /палящий звук [VIII, 43].

Российский род/и Плод Петров [VIII, 108].

Тростник подслав, /Травой покрылся [VIII, 44].

Вас тепши мир, /нас Марс трудил,
Солдат ваш спал, /наш в брани был [VIII, 50].

Эти звуковые повторы вполне соответствуют декламационно-произносительной установке ломоносовской оды; здесь Ломоносов широко использовал теорию XVII и XVIII веков об эмоциональной значимости звуков.

В результате ода Ломоносова представляется грандиозной словесной разработкой «термина», словесной конструкцией, подчиненной ораторским заданиям.

Поэтическая речь резко отделена от обычной, даже по фонетическому составу; Ломоносов стремится установить для поэзии

идеальную фонетическую норму: «произнесение в штиле» должно склоняться «к точному выговору букв»³², чего не требуется от практической, разговорной речи. При этом особое значение получал вопрос о поэтическом языке, воздействующем уже по одному своему лексическому составу.

Существя вне своего прямого значения, в плане «сопряжения идей» слово должно было давать лишь известную настройку, действовать не само по себе, а своей лексической окраской. Функцию лексической окраски выполняла лексическая принадлежность слова. Ломоносов осознает языковые явления как явления литературные³³, результатом чего является отбор церковнославянской лексики («О пользе книг церковных»). Новостью здесь являлось не господствовавшее и до него разделение на три штиля³⁴, а самый отбор слов по их лексической принадлежности, оцененной как лексическая окраска: «По важности освещенного места церкви божией и для древности чувствуем в себе к славянскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит»³⁵. Церковнославянское слово здесь важно потому, что окрашено лексическим строем, в котором находится. С точки зрения литературной не столь важно, подлинный ли данное слово церковнославянизм или нет,— важно, как оно окрашено в данном направлении. Недаром Пушкин называл церковнославянизмы (resp. архаизмы) библейзмами³⁶. Церковная лексическая окраска является таким же средством возвышения и отторжения от разговорной речи, как в синтактическом отношении — инверсии, в фонетическом — нормативная поэтическая фонетика*.

Задания выразительной речи не совпадают с понятием «совершенства»: не благозвучие, а воздействующая система звуков; не приятность эстетического факта, а динамика его; не «совершенная равность», но «красота с пороками»³⁷.

Особую конструктивную роль получают в оде «пороки»**: основная установка оправдывает их как средство разнообразия,

* Любопытно, как впоследствии отстаивает права «книжного языка» архангел Шишков. Шишков защищает фонетическую норму как принадлежность высокого стиля: «Важному и красноречивому слогу приличен такой же и выговор слов <...> В комедиях, как таких сочинениях, которые близки к разговорному языку, можно его («простонародное произношение». — Ю. Т.) терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора <...>» (Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, ч. III. СПб., 1824, стр. 31—33). Слова и группы разного значения оцениваются им как дублеты одного и того же слова (или группы), принадлежащие разным лексическим рядам. Выписывая ломоносовский стих: «На гору как орел всходя он возносился» (с целью доказать на примере, что в штиле следует читать *а* как *h*), он замечает: «Из сего мы видим, что высокий слог отличается от простого не только выбором слов, но даже ударением и произношением оных» (там же, стр. 40; на *hóru* — *há* гору).

** Ср. Буало: «Dans un noble projet on tombe noblement» (Лонгин) [В высоких замыслах паденье благородно (франц.)]. Ср. также главы: «Si l'on doit préférer la mediocre parfait au sublime qui a quelques défauts» (chap.

так же как «падения» оправдываются как средство ослабления, предлог к отдыху*.

С достаточной силой, впрочем, эта конструктивная роль «попроков» была осознана значительно позднее архангелами, шишковцами³⁹.

Ода Ломоносова может быть названа ораторской не потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в его оде.

3

Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе. Сумароков выступает противником «громкости» и «сопряжения далековатых идей». В статье «О российском духовном красноречии» Сумароков выступает против витийственного начала: «Многие духовные риторы, не имущие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свои сочинения; но умствуют без основания, воображая не ясно и уповая на обычайную черни похвалу, соплеменную ею всему тому, чего она не понимает, дергают во кривые к Парнасу пути, и вместо Негаса обуздывают дикого коня, а иногда и осла, втащатся, едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку <...>» **.

Началу ораторской «пылкости» противопоставляется «остроумие». «Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые, и не имея проницания, единою бесплодью блестят, и подобных себе скудоумных человеков мнимою свою хитростью ослепляют. <...> Полководец только и стихотворец без пылкости разума обойтися не могут. <...> Но сколько при остроумии полководцу и стихотворцу пылкость полезна, толико она и вредна без остроумия» ***.

Достоинством поэтического слова объявляется его «сккупость», «краткость» и «точность»: «Многоречие свойственно человеческо-му скрупулю. Все те речи и письма, в которых больше слов,

XXVII); «Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser» (chap. XXX). — «Traité du sublime ou du merveilleux dans discours. Traduit du grec Longin»³⁸.

* Ср. позднее Мерзляков в статье о Державине: «Приметно некоторое утомление поэта <...> Вдохновения бывают и должны быть кратковременными: сии усилия превозмогают слабую природу человеческую.— Поэт совершил свое откровение и должен казаться утомленным» («Амфион», 1815, июль, стр. 114. Чтение пятое в «Беседах любителей словесности» в Москве).

** А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, часть VI. М., 1787, стр. 279.

*** «О разности между пылким и острым разумом». Там же, стр. 298.

нежели мыслей, показывают человека тупого. Быстрота разума слов берет по размеру мыслей и не имеет в словах ни излишества, ни недостатка. Сие толкование сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается» *.

«... Пропади такое великолепие, в котором пет яспости» **.

Значение конструктивного принципа при этом естественно переходит в другую область: «Щастливы те, — иронизирует Сумароков, — (...) которые о красоте мыслей не пекутся или паче достигнуть ее суетную надежду имеют. Они без сожаления рифме, пресечению и стопе мысли свои на жертву приносят» ***.

Сумароков борется против метафоризма оды.

«Блаженство сел, градов ограда. Градов ограда — сказать не можно. Можно молвить: селения ограда, а не: ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден» ****. И для Ломоносова, и для Сумарокова такие группы, как «градов ограда», «доля далина», были определенным приемом словесной разработки образа.

Для Сумарокова неприемлема ломоносовская реализация метафоры, получающаяся из дальнейшего развития единичной метафоры и враждебная предметной конкретности, являющейся для него результатом сопряжения слов по ближайшим ассоциативным связям; по поводу стихов Ломоносова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою,

где местоименный субститут «тобою» уже позволяет развиваться самостоятельному метафорическому ряду и знаменует собою отрыв от «термина» «тишина», Сумароков замечает: «Что корабли дерзают в море за тишину и что тишина им предшествует, об этом мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнует тогда, когда хочет (...)» *****.

Здесь Сумароков подчеркивает и свое несогласие в трактовке «термина», он против аллегорического использования его, против ломоносовского символического словаупотребления. Ср. также его примечание к стихам Ломоносова:

Но краще в свете не находит,
... и тебя⁴⁰,

где «тебя» — также оторвавшийся местоименный субститут «термина» «тишина», в самостоятельном метафорическом ряду: «Что

* «Письмо об остроумном слове». Там же, стр. 349.

** «К несмысленным рифмоторцам». Там же, ч. IX, стр. 277.

*** «К типографским наборщикам». Там же, ч. VI, стр. 312.

**** «Критика на оду». Там же, ч. X, стр. 77.

***** Там же, стр. 78.

солнце смотрит на бисер, злато и порфиру, это правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, это против понятия нашего» *.

«Сопряжению далековатых идей» противополагается требование сопряжения близких слов, слов, соединяемых по ближайшим предметным и лексическим рядам: «На бисер, злато и порфиру. С бисером и златом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать: на бисер, сребро и злато, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именования согласнее между себя были» **.

Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык. Он отмечает у Ломоносова «неправильные ударения», метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. «Звукоподражанию» (под которым следует разуметь для той эпохи не только звукоподражание в прямом смысле, но и обширный отдел звуковых метафор) он противопоставляет требование «сладкоречия», эвфонии: «г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть убожество рифм, затруднение от неразности литер, выговоры, нечистоту стопосложения, темноту склада,рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу (...)» ***. Отправляясь от требований сладкоречия, он, таким образом, протестует против системы неточных рифм Ломоносова и его затрудняющей инструментовки:

И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу.

Стървет, Тпри, Рствгии».

Все же он готов пожертвовать и сладкоречием в пользу семантической ясности: «... лучше суровое произношение, нежели странное слово составление» ****.

Насколько осознали себя до конца противоположные течения, явствует из любопытного признания Сумарокова: «г. Ломоносов, читая стихи свои, слышал то, что его ямбы иногда дактилями обезображиваемы были, как и грубостию слияния негласных литер; но или не мог или не хотел дати себе труда, для нежности слога. А притом знал он и то, что таковое малотрудное сложение многими незнающими, по причине грубости онаго, высокостью почитается, и что многие легкотекущий склад мой нежным назы-

* Там же, стр. 79.

** Там же.

*** «О стопосложении». Там же, стр. 51.

**** Там же, стр. 74.

вали; но нежность онью почитали мягкосердою слабостию, придавая ему качество некоей громкости, а мне нежности <...> *.

Об этом же свидетельствуют и пародические «Вздорные оды» Сумарокова⁴¹, где подчеркнуты главные приемы словесной разработки ломоносовского типа: повторение, синтаксическая группировка слов одной основы, причем подчеркивается звуковой принцип объединения, сопряжение далеких идей, звуковой принцип их соединения и «недоброгласие».

В этих пародиях уже даны формулы, ставшие ходячими:

И столько хитро воспеваю,
Что песни не пойму и сам.

Остави прежний низкий стих!
Он был *естествен*, *прост* и *плавен*,
Но хладен, сух, бессилен, тих!
Гремите, Музы, сладко, красно,
Великолепно, велегласно! ⁴²

Любопытно, что в пародиях Сумароков выдвигает столь редкий у него самого отрывной строфический строй («Вздорные оды» II, III, IV).

Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од.

Над своими «Торжественными одами» (1774) Сумароков ставит эпиграф:

Не громкость и не нежность
Прославят нашу песнь;
Илишество всегда есть в стихотворстве плеснь;
Имей способности, искусство и прилежности!

Так отрицается высокая — «громкая» — витийственная ода и на место ее ставится ода «средняя»: ода Сумарокова как бы намеренно противоположна ломоносовской по числу строф (от 4 до 12⁴³; средняя, по-видимому нормативная, цифра — 10), по интонационному строю строф, сдержанному и бедному. Тогда как для Ломоносова круглый, умеренный строй является канвой для интонационных колебаний, для Сумарокова он является нормой. Число отступлений ничтожно, и они сознаются именно как отступления.

К концу литературной деятельности Сумароков подвел итоги разногласий, сопоставив «некоторые строфы двух авторов»⁴⁴ — свои и Ломоносова; принципом сопоставления была типичность строф — сопоставлены строфы не по темам, а по приемам⁴⁵.

Но вид оды был именно жанровым оправданием ораторской установки поэтического слова; все попытки сгладить его внутри

оды могли быть только компромиссными. Вид оды был созидааем высшим видом лирики; это поддерживалось теорией трех штилей с ее определением ценности литературных видов и соответствующих лексических строев. Это сознание было настолько велико, что понятие оды стало как бы синонимом понятия лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии.

4

Это сознание ценности жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти созидались *младшими*. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление.

Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал созидааться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией — установкой.

История оды не входит в задачи этой статьи. Отметчу только, что последующие этапы были борьбой начала Сумарокова с ломоносовским и иногда — попытками эклектического их совмещения*.

Новый путь Державина был уничтожением оды как резко замкнутого, канонического жанра, заменою «торжественной оды» и вместе сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом⁴⁶.

Производя революцию в области оды, внеся в лексику высокого стиля элементы среднего (и даже низкого), ориентировав ее на прозу сатирических журналов и в композиционном и в стилистическом отношении, разив образ до пределов лирической фабулы, Державин не «снизил» оды. И характерно, что, не признавая «родов» (жанров) в лирике, желая писать о лирике «по авторам», Державин пишет «Рассуждение о лирической поэзии или об оде».

Словесная разработка образа перестала быть действительной, потому что в ней не ощущалось более темное поле несовпадения словесного образа с предметным; семантический слом, полу-

* Признаком принадлежности к тому или иному направлению может служить интонационное использование строфы. Тогда как общее число (и внутренняя роль) [строф] зыблющегося и отрывного строя очень велико у Ломоносова, Петрова, Державина, оно крайне слабо выражено у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста; у последней группы круглый и умеренный строй — несомненно, норма, у первой — только *канва*.

* «О стопосложении». Там же, стр. 52.

чающийся при «сопряжении далеких идей», перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным *.

При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожало оды как высокого вида, а поддерживало ее ценность.

Гоголь писал о Державине: «Слог у него так *крупен*, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомически ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного *соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми*, на что бы никто не отважился кроме Державина»⁴⁸.

«Близость слов неравно высоких» у Державина смущает ранес Мерзлякова.

Общепризнана живописность, предметная конкретность образа у Державина. Но более близкий к Державину Мерзляков повторяет ему обвинения, предъявленные Ломоносову Сумароковым: «Мне кажется (...) не придают ничего великолепной картине Державина стихи такие, как «башни рукою за облак бросает»: это слишком игриво для бурного ветра; также град упадает, когда коснулась буря; град в сем смысле может разрушиться, а не упасть (...) и т. д.**

Совершенно правильно Мерзляков определяет функцию его «предметных» образов: «Можем ли мы услаждаться игрою слов, смотреть на холм и дебри, как слух (у Державина: «славы гром».—Ю. Т.) прокатится, и тут же пройдет, и тут же промчится; и тут же прозвучит из дола в дол, с холма на холм, смотреть при этом ужасном мече, при сиянии све-

* Нельзя, однако, не отметить громадного влияния самых *принципов* словесной разработки Ломоносова на стиль Державина:

Затихла тише тишина.

Грохочет эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Первый пример переносит нас к Тютчеву, развившему и изменившему этот прием:

Утихло вокруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней.

Поразительный пример словесной разработки у Державина:

Твой то правде нужно было,
Чтоб *смерть* *бездну* преходило
Мое *бессмертие* бытие;
Чтоб дух мой в *смерть* облачился.
И чтоб чрез *смерть* я возвратился,
Отец! — в *бессмертие* твоё.

Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов — слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение протекания слова, динамику его и может быть сопоставлено со словесными конструкциями Хлебникова⁴⁷.

** «Амфион», 1815, июль, стр. 100.

тил, обтекающих вселенную, при этой стезе звезд по небесам, столь велепни их препоясавшей лучезарною, огненною поло-сою! — Мысль не успевает за Державиным» *.

«Стихотворное изображение! Но (...) (здесь.—Ю. Т.) заключаются две картины, которые, будучи обе мастерские, не могут (...) следовать одна за другую (...) Каждый (образ.—Ю. Т.) очень хороши, но все вместе мешают друг другу» **.

И это совершенно соответствует положению поэтики самого Державина: «(...) что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак, по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в беспрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление»⁴⁹.

Вопрос об интонационном строении державинской оды слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь; не подлежит сомнению, однако, что интонационные приемы Ломоносова развиты и обострены им, и не только в канонической, десятистрочной строфе. Разнообразя одилическую строфу, он вносит и в другие виды строфы строфическую практику ломоносовского канона (напр., зыблющийся строй в восьмистрочную строфиу типа аАaA+bBbB); в связи с интонационным выделением седьмого и последнего стихов канонической строфиы стоит у Державина их использование для афоризмов и сентенций. Вместе с тем он разнообразит в интонационном отношении строфиу; так, напр., частым видом у него является строфа аAaA+b, где за обычно четырехстрочную строфию, законченной метрически (но обычно не законченной синтаксически), следует нерифмующий стих ***:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшившись рукою,
Являющий лицо небес
Прекрасный вижу я источник.

(«Ключ»)

Здесь достигнут двойной интонационный эффект: 1) строфический *enjambement* в незаконченной синтаксически 4-й строке, 2) необыкновенно сильное выделение последней.

По отношению к звуковой организации стиха Державин разрабатывает теоретически (и практически) «звукоподражание». Идеалом Державина является «звукоподражательное стихотворение».

* Там же, стр. 98—99.

** Там же, стр. 107.

*** Здесь, в выделении последнего стиха, несомненно, у Державина влияние античной стropheики (которую он переносит в ряде случаев и в чистом виде).

И хотя понятие звукоподражания подчинено у Державина общему требованию «сладкогласия», он предпочитает «великолепие и громкий слог» Ломоносова.

Державин отчетливо сознавал разницу между интонационно организованным стихом и мелодическим стихом. Ода, построенная на интонации, далека от «песни», построенной на мелодии.

Любопытно, что Державин колеблется в тематическом разграничении обоих жанров, и отличительными признаками жанров являются для него разные сюжетно-семантические строи, с одной стороны, разное отношение к интонационному и мелодическому моменту, с другой. «В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не неможно указать и между ними некоторых оттенок, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к окличным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим [...]». Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением оного более напечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими [...]. Песня имеет один напев, или мелодию, в рассуждении единобразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и вновь возрождаться в памяти своим голосом; а ода, по неравным своим строфам и разносильным выражениям, в рассуждении разных своих предметов, разною гармонией препровождаться должна и не легко затверживаться в памяти»⁵⁰.

Державин противополагает системе неточных рифм оды точные рифмы «песни»; «пятнам» оды — стилистическую непогрешимость «песни»; «славенскому языку» оды — «ясность и искусственную простоту песни». Этот песенный род Державин иллюстрирует «пасторальной песнью»⁵¹.

Иллюстрация Державина противоречит его же указаниям относительно метрического характера «песни»; жанр еще только нащупывается, но в примере подчеркнуто мелодическое начало вида, который соперничает с одой, а в указаниях относительно «одной страсти», одного эмоционального тона, который должен проникать все стихотворение в отличие от одического «смешения страстей» и которым оказывается «минор», а также и в теме приведенного Державиным примера — уже нащупывается тематическая узость элегии.

Эти начала, сказываясь в переходных жанрах «романса», «песни», должны были рядом с потомками монументальной элегии создать ее новый романский вид.

Обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских (интонационно организованных) было характерным признаком. Началу произносимого слова и словесного образа противополагается подчиняющее музыкальное начало; естественно при этом слово обостренное, сложное по звучанию и семантике, должно было замениться словом слаженным, упрощенным («искусственная простота»). Соответственно с этим система интонационная, явная и основная для оды, сполна подчиняется стиховой мелодии («отраженной» — по терминологии Б. Эйхенбаума)⁵², перестает существовать как организующий фактор. Державин это учитывает, запрещая для «песни» enjambements, как слишком сильные интонационные ходы, ослабляющие мелодию: «Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды; а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы»⁵³.

Ломоносовское начало временно исчерпало себя в Державине. При этом решающее значение получили небольшие формы, ставшие особенно ощутимыми при исчерпанности грандиозных. Эти «мелочи» возникают из внелитературных рядов — из эпистолярной формы (связанной с культурой салонов): письма начинают пересыпаться «катренами»; культивировка буриме и шарад (еще ближе связанная с культурой салонов) отражает интерес уже не к словесным массам, а к отдельным словам. Слова «сопрягаются» по ближайшим предметным и лексическим рядам. В связи с этим ассоциативные связи слов по соседству получают второстепенное значение; внимание привлекают отдельные слова. Таков детальный анализ лексической окраски двух слов: «пичужечка» и «парень», данный Карамзиным в письме к Дмитриеву⁵⁴.

Карамзин любит подчеркивать интонационно отдельные слова, внося разговорную паузу перед главными членами предложения и обозначая ее многоточием, что должно рисовать как бы колебание в выборе слова или временное забвение его. То же он вносит и в стих; таким образом, в стих вносятся разговорная пауза, выделяющая слово.

Для эпистолярного стиля эпохи характерна игра словами, культивировка каламбура, также указывающая на роль отдельного слова. Вместе с тем Жуковский использует сначала в письмах, затем в стихах слово, обособившееся от больших словесных масс, выделяя его графически, курсивом в персонифицированный аллегорический символ: «воспоминание», «вчера», «завтра», «там». Элегия с ее напевными функциями бледнеющего слова и подчиненных напеву интонаций проходит еще стадию семантической чистки — стадия Жуковского в стихотворной переписке его с Батюшковым и Вяземским (1814)⁵⁵. Рядом с элегией возвышается легкое послание, которое уже по самому существу является оправданием внесения в стих разговорных интонаций. Ода

становится настолько опальной, что тематически близкие произведения намеренно называются то «песней», то «посланием». Карамзин пишет Дмитриеву о его «не-оде», названной *песнью*; Жуковский пишет «послание» императору Александру I (1814). Произносительная сторона поэзии в связи со спадом ораторской установки и вообще качественно тускнеет. Романс, популярная словесно-музыкальная форма*, быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии. При этом декламация подчинена другим принципам. Уже один из старших карамзинистов М. Н. Муравьев писал: «Афинский народ имел столь пежный слух, что одно слово, худо произнесенное действователем, привлекало негодование его. Можно узнать по чтению, понимает ли чтец то, что он читает. Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особливый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения; но надобно, чтобы голос всегда вместе со смыслом оканчивался. Чтоб не одним языком читано было, но и мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос приятно для слуха и согласно с разумом переменился. (...) Не разделять тех (слов.—Ю. Т.), которые соединены одним смыслом)**.

Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений «бессмысленную» декламацию Аксакова, приведшую в восторг Державина ***, чтобы стала ясна разность двух установок.

Течение, в котором развились элегия, дидактическое и дружеское послание, мелкие формы рондо, шарад и т. д., принято называть «сентиментализмом», причем в название это вкладывается неизменно тематическая сторона течения и ее эмоциональная окраска. Между тем упускается здесь из виду, что эволюция тем была фактором не самостоятельным, а подчиненным.

Менялась вся установка поэтического слова — это вело к определенному тематическому строю, те или иные темы оказывались наиболее или наименее функционально соответствующими этому тематическому строю и закреплялись за данной установкой или отпадали.

Державин, прекрасно уяснивший себе всю разницу и разность двух противоположных установок, отказывался дать ясное различие

* Ср. письмо Карамзина к Дмитриеву 1791 г.: «На что тебе «Сильфида»? Если не ошибаюсь, то мы таким образом *певали* ее в Петербурге:

Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!» и т. д.

Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 24⁵⁶.

** М. Н. Муравьев. О декламации. Сочинения, т. II. СПб., 1847, стр. 262.

*** С. Т. Аксаков. Знакомство с Державиным. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1913, стр. 503.

чие их по темам: «Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что и та и другая имеют право на присвоение себе обобщенного названия <...>»⁵⁷.

Подобно тому как позже у Батюшкова эротические темы возникают не из мировоззрительных причин, а из работы его над поэтическим языком (см. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), так и темы «сентиментализма» возникают как наилучший материал для новой установки поэтического слова: для «личной» (разговорной и напевной) интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с общеречевыми, а далее и внелитературными рядами (салон), что и являлось заданием литературы при омертвленности одической, ораторской установки, соотнесенной с торжественным произнесением и ведущей далее к внелитературным рядам официальных торжеств⁵⁸. Сентиментализм у нас все еще приравнен к «слезливости» по результативным, вторичным явлениям. Это столь же несправедливо, как если бы приравнять течение «символизма» к «мистике».

Ср. характерное предисловие Карамзина ко второй книжке «Аонид» (1797): «<...> я осмелюсь только заметить два главные порока наших юных муз: излишнюю высокопарность, гром слов не у места и часто *пригорюную слезливость*. (Я не говорю уже о неисправности рифм, хотя для совершенства стихов требуется, чтобы и рифмы были правильны.) Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что подлинно занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя его гоняться за чуждыми, *отдаленными*, несвойственными ему идеями; если он описывает не те *предметы*, которые к нему близки и собственною силу влекут к себе его воображение <...> то в произведениях его не будет никогда живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое <...> Молодому пятому Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, пежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде. <...> Не надобно также беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантовыми — сей способ трогать очень не надежен — надобно описать разительно причину их; означить горесть не только общими чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя — но особенными, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать,

личность уверяют нас в истине описаний — и часто обманывают, но такой обман есть торжество искусства»⁵⁹.

Эта-то «личность» тона, новая установка литературы в эпоху Карамзина, отбирала темы и толкала на них, причем «минор» и «слезливость» были результативными, а не начальными признаками течения.

Но ода, как направление, а не как жанр, не пропадает. Обретенная на потаенную, подземную жизнь, опальная, она вслыхивает в бунте архаистов, сначала старших (Шишков), затем младших (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер)⁶⁰. Целью основания «Беседы любителей русского слова» было «попечение о ясном произношении, о чистом выговоре (...) о всех изменениях голоса, делающих всякое отличное выражение более приятным и более разумительным, отчего как язык, так и стихотворство, или вообще словесность много приобретают»⁶¹. Шишков выступает с теоретическим обоснованием поэзии как «звукоподражания»; тогда как семантические изучения арзамасцев обычно касаются ассоциаций, связанных с отдельным словом, корнесловие Шишкова оправдывает неожиданное сближение слов через подобные фонические элементы слова*. Характерной фигурой на пороге двух эпох является Гнедич, объединяющий звание поэта со званием декламатора, признанный оценщик стихов, переводящий их при этом в декламационный план.

Борьба за оду отмечает средину двадцатых годов — поворотный момент в развитии лирики, когда были исчерпаны послание и элегия; сюда относятся опыты и выступления Грибоедова и Кюхельбекера.

Ода оказывается и в другом боковом течении лирики — в лирике Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии (ср. совмещение Ломоносова и итальянских влияний у Раича) и всплеск литературной формы дилетантского фрагмента (Тютчева)⁶².

Таким образом, борьба за жанр является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его установку **. Борьба эта сложна; самые большие достижения получаются иногда в результате использования опыта враждебных школ, но самая борьба эта в основе есть борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и внелитературными рядами.

* Нельзя, однако, не отметить, что Шишков своим корнесловием как нельзя лучше соответствует новому течению с его обостренным интересом к семантическим единицам, к семантике отдельных слов, а не к большим семантическим группам («сопряжение идей»).

** Ср. в наше время аналогичную борьбу жанров: новой «сатирической оды» Маяковского с новой «элегией» (романского типа) Есенина. В борьбе этих двух жанров оказывается та же борьба за установку поэтического слова. 1928⁶³.



ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ПРОБЛЕМА СТИХОВОЙ СЕМАНТИКИ»

Изучение стиха сделало в последнее время большие шаги; ему предстоит развиться в близком будущем в целую область, хотя завоевана она сравнительно недавно.

Но в стороне от этих изучений стояло до сих пор изучение поэтической семантики (науки о значениях слов и словесных групп, их развитии и изменениях — в поэзии).

Последним значащим явлением в этой области была теория образа, представленная главным образом Потебней. Несовершенства этой теории теперь более или менее явны¹. Если образом в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава «Евгения Онегина», — то возникает вопрос: в чем же специфичность поэтического образа?²

Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной конструкции. Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — в идее, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка — X — оставляла широкое поле для иксовых³ метафизических спекуляций. В сущности, этим втихомолку отмечается динамизм поэзии: если образ ведет к X, — важно не протекание образа (и не самий образ), а этот одновременный (символический) X. X. этот — вне образа; стало быть, в этом X могут сойтись многие (как угодно) образы.

За выход из конструкции Потебня платится тем, что у него смешиваются в одно явления разных конструкций — разговорной речи и стиха⁴ — и, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют.

Потебнианство погибло в этом противоречии. После него изучение смысла поэтического слова попло опустью. Тем же пороком — игнорированием конструктивного, строевого момента в языке — было другое направление, одно из идущих ныне опустью: изучение смысла поэтического слова с точки зрения индивидуального языкового сознания поэта⁵. Прослеживать психологические ассоциации, сцепление словесных групп у того или иного поэта⁶ и выдавать это за изучение поэтической семантики — можно, очевидно, только подменив поэзию поэтом и полагая, что существует некоторое твердое, односоставное индивидуальное языковое сознание того или другого поэта, не зависимое от конструкции, в которой оно движется. Но языковое сознание может

*

ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Впервые — П-III, стр. 102–128. С незначительными изменениями и добавлением одного подстрочного примечания (с пометой «1928» — см. стр. 252 част. изд.) вошло в АиН, где датировано: 1922. Печатается по тексту АиН.

Первая публикация снабжена примечанием: «Статья представляет собой часть заново проредактированной работы автора „Ода и элегия“, 1922 г.» (стр. 102). Доклад под этим названием был прочитан Тыняновым 26 ноября 1922 г. на публичном заседании по поводу второй годовщины фольклора истории словесных искусств ГИИИ (ЗМ, стр. 220; ГИИИ-1927, стр. 46) ^a. В архиве Тынянова сохранились фрагменты работы, озаглавленной «Ода и элегия». Из литературных отношений Пушкина и Кюхельбекером (беловой текст, перечеркнут; на обороте листов — черновики статьи «Ленский») ^b. Фрагменты излагают биографию и характеризуют литературную репутацию Кюхельбекера примерно так, как это сделано в опубликованных работах Тынянова. В другом документе — программе научных заседаний «Орга на год» (вероятно, 1921 или 1922) рядом с «Одой и элегией» (под соседним номером) намечена другая работа об оде: «3) Декламационные элементы русской оды XVIII века. 4) Ода и элегия» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 58). Замысел работы об оде как декламационном жанре отделен здесь от замысла «Оды и элегии», но при публикации в П-III автор специально указал на их связь. Располагая лишь отрывками «Оды и элегии», можно тем не менее с уверенностью утверждать, что известная тыняновская концепция русской поэзии XVIII — первой половины XIX в. складывалась с университетских листов, с занятых в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова (см. прим. к статье «„Аргивиане“», позаданная трагедия Кюхельбекера). Возможно, обобщающая формула предложенной Тыняновым схемы — противопоставление оды и элегии — подсказана знаменитой статьей Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...». Следует отметить, что основное внимание он уделял именно «оде», т. е. поэтическому направлению, которое уже в начале XIX в. становилось архаичным. Исследовательские интересы Тынянова во всей их широте отражены в плане под названием «Архаические течения в русской лирике XIX века», который объединял замыслы «Оды...» и его центрального историко-литературного труда «Архансты и Пушкин» (см. ПиЕС, стр. 382–383). Однако намеченное в плане осуществлялось в виде отдельных статей (пункт 1 затронут в ПСЯ, пункты 10, 11, 13 остались нереализованными). «Ода...» и «Архансты и Пушкин» концептуально связаны: первая статья намечает предысторию той литературной борьбы 1810–1820-х годов, которой посвящена вторая.

^a Приводим строфу из «Оды», написанной Тыняновым к этому юбилею:

Что вижу я? Исток вод Синских,
Что ветарь Державиным воснет?
Но се — студенты, се Жирмунский,
Тобой водимый факультет!
И где колонны, где Синоды?
И где Невы игравы воды?
Не вы стремите к высотам?
Не воды льются там, не реки:
Чувствительные люди
Питают жар к искусствам там!

^b 1921–1922 (АК); см. прим. к «О композиции „Евгения Онегина“».

«Контекст» «Оды...» не ограничивается этой связью — работа возникла на пересечении нескольких линий научного творчества Тынянова и его современников. Как видно из процитированного выше документа, в формулировке ее темы первоначально подчеркивался декламационный аспект; и Б. М. Эйхенбаум, перечисляя в 1925 г. основные работы представителей формальной школы за 1922–1924 гг., называет неопубликованную тогда статью Тынянова «Ода как декламационный жанр» (см. в его кн.: Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927, стр. 146). В этом сказывается интерес к так называемой «слуховой филологии». Возникнув в трудах Э. Сиверса и его учеников, идея изучения произносимого, звучащего стихового слова активно и критически осваивалась в русской науке, начиная с пионерских работ Эйхенбаума, первые доклады которого по проблемам Ohrenphilologie состоялись в 1918 г. Эйхенбаум был склонен противопоставлять школу Сиверса (а с другой стороны, работы Б. В. Томашевского — см. указ. соч., стр. 137) стиховедению, связанному с русским символизмом, — см. сопровождающий полемикой его список литературы по теории стиха: П-1919, стр. 167. Основными достижениями того отставления русской поэтики, которое шло от «слуховой филологии», стали работы С. И. Бернштейна (его фундаментальное исследование «Голос Блока» появилось в печати спустя полвека после написания — см.: Блоковский сборник. II. Тарту, 1972, стр. 454–525. Публикация А. Ивич и др.; Тынянов знал эту работу — см. ПСЯ, стр. 175, прим. 14) и «Мелодика русского лирического стиха» Эйхенбаума (Пб., 1922; см. ЭП; в его кн. 1923 г. «Анна Ахматова» также уделяется большое внимание произнесению, «установке на интонацию» и т. д.). Под их руководством в Институте живого слова (1918–1923), затем в ГИИИ велись исследования по стиховому произнесению, ораторской речи и теории декламации. В органе ГИИИ появилось и подробное изложение теории Сиверса на русском языке: Н. Коварский. Мелодика стиха. — П-IV. Э. Сиверс, Ф. Саран (как и О. Вальцель) были почетными членами Словесного отдела ГИИИ.

Тынянов читал в Институте живого слова курс «История русской оды» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129) и, по свидетельству Бернштейна, выступал с докладом (П-1, стр. 48). Бернштейн не указал тему (и дату) выступления; по всей вероятности, доклад касался вопросов, поднятых в ПСЯ, или был специально посвящен оде. В письме к В. Б. Шкловскому от 23 октября 1923 г. Тынянов сообщал: [...] наконец еще один сборник по теории звучащего стиха (статьи Эйхенбаума, Томашевского, Бернштейна, моя) (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723). И здесь, по-видимому, имеется в виду статья об оде (о ПСЯ в этом письме говорится особо); упоминаемая работа Эйхенбаума — возможно, «О камерной декламации», беловой автограф ее (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 30), датированный апрелем 1923 г., имеет посвящение Тынянову. Известно также, что до 1 января 1926 г. под названием «Русская ода как декламационный жанр» работа была подготовлена в ГИИИ к печати в виде выпуска серии «Вопросы художественной речи» (П-1, стр. 158; серия не состоялась).

«Слуховая филология» оказала влияние и за пределами стиховедения. Как отмечал В. В. Вишнеградов, стимул к изучению передачи устной речи в художественной прозе (сказ) был получен, в частности, от «слуховой филологии» (П-1, стр. 25).

В России ряд положений «слуховой филологии» подвергся критике — в работах Бернштейна, Тынянова, Якобсона, Томашевского; в своей «Мелодике...» Эйхенбаум подробно обосновывает существенный отход от методов Сиверса (ср. полемику с Эйхенбаумом: Жирмунский, стр. 112–145). Тынянов, отметив научное значение акустического подхода, показал в ПСЯ, что он «не исчерпывает элементов художественного произведения, с одной стороны, и дает большее и лишнее — с другой» (стр. 43, ср. о критике Тыняновым акустического подхода: С. И. Бернштейн. Стих и декламация. — «Русская речь», I, Л., 1927, стр. 12). Аналогичным образом оценивал «слуховую филологию» Б. В. Томашевский в статье «Проблема стихотворного портмана» (см. в его кн.: О стихе, 1929, стр. 31; отзыв Тынянова о статье То-

машевского см. в его рецензии на альманах «Литературная мысль», II, стр. 141 (част. изд.). Именно в ответ на недостаточность и излишество акустического подхода Тынянов выдвинул свою концепцию эквивалента (текста, стиха, метра) как знака, сообщающего принцип стиховой системы, при том что сама система не получает реализации (в частности, фонической). Произнесение интеррессовало Тынянова не как собственно декламация и не как мелодика в смысле Эйхенбаума, а как определенная жанровая установка, направление поэтического слова, его функция в системе литературы, причем, по формулировке ПСЯ (стр. 38–39), «периоды, когда подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха» (в начале 1920-х годов был зафиксирован спад литературно-общественного интереса к декламации после широкого увлечения ею в предыдущее десятилетие). Именно в этом аспекте написана «Ода...». С другой стороны, Бернштейн, занимавшийся экспериментальным изучением стиха и декламации, установил существование двух тенденций порождения стихотворной речи — декламативной и недекламативной (абстракция от звучания). Эти положения Бернштейна и Тынянова указали подход к акустике стиха в теоретическом и историческом аспектах и стали главными итогами обсуждения произносительно-слухового метода в русской поэтике.

Другой круг идей, который следует упомянуть в связи с «Одой...» и который в некоторых отношениях пересекался с произносительно-слуховой филологией, хотя возник совершенно независимо от нее и на иных основаниях, был намечен Оюзом, заново поставившим вопрос о соотношении поэтического и практического языков. «Дифференцирование понятия практического языка по разным его функциям» (Л. Якубинский) и «разграничение методов поэтического и эмоционального языка» (Р. Якобсон) привело к изучению «именно ораторской речи, как наиболее близкой из области практической, но отличающейся по функциям», к вопросу о «возрождении рядом с поэтикой риторики» (Б. Эйхенбаум. Литература, стр. 147–148). В этом, как и во многом другом, поэтика 20-х годов предвосхитила направление некоторых современных исследований. Ср. в рец. Якубинского на кн. В. М. Жирмунского «О композиции лирических стихотворений»: «Книжный угол», 1922, № 8, стр. 57–58; с другой стороны, в контексте полемики с формалистами: Жирмунский, стр. 161; иначе: Г. Шлег. Внутренняя форма слова. М., 1927; В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., 1930, раздел «Риторика и поэтика». Ср. также: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 80–82.

В 1924 г. в № 1 (5) «Лефа» появилось несколько опоязовских работ о языке и ораторских приемах Ленина: Шкловского, Эйхенбаума, Якубинского, Тынянова («Словарь Ленина-полемиста»), Казанского, Томашевского (о необходимости возрождения риторики и ее соотношении с поэтикой см. особенно статьи двух последних авторов). У Эйхенбаума и Тынянова интерес к современной ораторской практике стоял в связи с осмыслением некоторых явлений поэзии футуризма как возрождения оды (см. «Анна Ахматова» — ЭП, стр. 83; неоднократные обращения к XVIII в. в «Промежутке» — жапра, расцвет которого в русской литературе происходил в эпоху, когда по традиции, восходящей к античным истокам европейской филологии, риторика была полноправной дисциплиной). В «Оде...» Тынянов обратился к сопоставлению «Риторики» Ломоносова и его поэтической практики. В то же время на конкретном материале было показано, как в историческом развитии поэтического языка действуют две взаимообуславливающие тенденции — удаление от практического языка и приближение к нему, формирующие и соответствующие литературно-критические и нормативно-стилистические концепции.

Характеризуя семантику оды, Тынянов освещает и те вопросы, которые были поставлены им в ПСЯ. Если в книге они рассматриваются в плане общих закономерностей семантики и ритмики стиха, то в «Оде...»

в плане исследования конкретного жанра, его функционирования в процессе литературной эволюции (покоторые переклички отмечены ниже).

В этом последнем отношении «Ода...» предстает иллюстрацией к тем обобщениям, которые были сформулированы в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции», в особенности к одному из них — относительно «речевой функции» литературы. В свою очередь обобщения (как и в ПСЯ) в определенной мере базировались на материале XVIII в. В «Оде...» (в этом ее существенное отличие от «Архаистов и Пушкина») и двух названных теоретических статьях Тынянов использует один терминологический аппарат (разработка его осталась, в конце 20-х годов незавершенной — с основными понятиями «доминанта», «установка», «функция» (см. прим. 2 к данной статье и прим. 17 к статье «О литературной эволюции»). Очевидно, редактирование, которому Тынянов подверг текст «Оды и элегии», заключалось, в частности, во вводных методологических и терминологических замечаниях, близко следующих за статьей «О литературной эволюции».

«Ода...» — единственная статья Тынянова, целиком посвященная поэзии XVIII в., — имеет самостоятельное значение для этой области истории русской литературы. Здесь она должна быть сопоставлена с современными ей и более поздними выдающимися работами Г. А. Гуковского. В 1923—1924 гг. Гуковский, как и Тынянов (отношения между ними, судя по упоминаниям в переписке Тынянова, не были дружескими), преподавал в ГИИ — читал курс по XVIII в. на Высших курсах искусствоведения (Н. Н. Берков. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. I. Л., 1964, стр. 187—188). Тогда же была написана его книга, вышедшая только в 1927 г. («Русская поэзия XVIII века». Л., 1927, стр. 7)⁹. Первая ее глава — «Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова» ирально соотносится с «Одой...» Тынянова (см. ниже в прим.), в меньшей мере это касается главы «Первые годы поэзии Державина».

Из переписки со Шкловским видно, что Тынялов планировал вернуться к литературе XVIII в. В связи с занятиями Матвеем Комаровым у Шкловского возник замысел совместной с Тыняновым книги по XVIII в. В сентябре — октябре 1928 г. Тынянов писал ему: «Насчет XVIII века. Знаешь что? Начнем. Ты — прозу (и журналы), я поэзию? С перемычками: „поэтической“ и „ораторской“ прозы и „прозаической“ поэзии» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

Намечаемая совместная работа, как и более широкий замысел истории русской литературы, обсуждавшийся в переписке 1929 г., не была осуществлена. Как видно из писем, Тынянов был очень заинтересован «Матвеем Комаровым» Шкловского. Однако он остался в стороне от подобных попыток соединения опоязовских идей и социологической методы. Тынянов 30-х годов эволюционировал иначе — в направлении традиционных историко-литературных и биографических изысканий.

Приводим большую часть наброска из архива Тынянова (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 60). Зачеркнутое даем в прямых скобках.

«[Русская] ода [XVIII века] как декламационный жанр

В искусстве нет решенных вопросов и нет достигнутых результатов. Каждый результат в нем упраздняет самого себя [и диалектически вызывает противное явление]. Революции в искусстве ничего не закрепляют, они только изменяют искусство. На протяжении 30 последних лет пережито несколько литературных революций: символизм, футуризм. Революции эти результатов не закрепили, они изменили литературу. Новый, более мед-

⁹ Сведения о докладах Гуковского см.: ГИИ-1927, стр. 50, 57. Ср.: Gr. Gukovskij. Von Lomonosov bis Deržavin.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. II, 1925.

денный период развития, как и новая „простота“, развивается на фоне старых.

Борьба футуризма и его ответвлений с символизмом, жестокая и беспощадная, не имеет себе примеров в более ровной и более медленной истории поэзии XIX века. Она переносит нас в XVIII век, к его грандиозной и жестокой борьбе за формы. Вместе с тем она отвлекла внимание от другой ветви лирики^г, которая противопоставила себя символизму и, не зная, как себя назвать, называлась было акмеизмом и последователи которой никак себя не называют. [Я называл несколько кардинальных течений; есть течения уединенные, в которых, может быть, будущая лирика развития.] На материале современности легче всего убедиться в множественности путей литературы; в их сложном соотношении, в отсутствии одной прямой линии развития искусства. Литературная борьба нашего времени неслучайна; она ведется за основные вопросы искусства. В этом отношении она напоминает некоторые эпизоды предшествовавшей литературы; и здесь и там решающую роль играет вопрос о конструктивном принципе поэзии, о том, как оформляется (и деформируется) слово. Слово — в своем составе сложное единство; в каждой конструкции оно оборачивается своей конструктивной стороной, причем остальные стороны осознаются как подчиненные, а иногда и бледнеют; этой деформацией живя поэзия; когда исчезает ее сознание, стирается искусство — и вызываются к жизни противоположные явления, которые именно своюю противоположностью снова обивают форму как деформацию группы одних факторов со сторонами группы других, несущей конструктивную роль [...]»

⁴ В статье «О литературной эволюции», где концепция функций литературного ряда изложена наиболее подробно, эта соотнесенность носит название синфункции. Ср. также в предисловии к сб. «Русская проза» (М., 1926).

² Б. Христиансен. Философия искусства. Пер. Г. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. СПб., 1911, стр. 204 и след. Б. М. Эйхенбаум ссылался на Христиансена, вводя термин «доминанта» в кн. «Мелодика русского лирического стиха» (ЭП, стр. 332) и в «Анне Ахматовой» (там же, стр. 106). Ср. также использование термина в итоговой части ретроспективной статьи Эйхенбаума «Теория формального метода» («Литература», стр. 148), в «Проблеме стихотворного ритма» Томашевского («О стихе», стр. 27). У Тынянова понятие «доминанта» связано с понятием «функция» (ср. пункт 9 «О литературной эволюции», где они употребляются так же, как в «Оде...»). Ср. другие случаи обращения к Христиансену у Тынянова (ПиЕС, стр. 382), у Шкловского (П-1919, стр. 120), Жирмунский, стр. 221.

В 1935 г. Р. О. Якобсон писал о термине «доминанта»: «Это было одно из наиболее фундаментальных, наиболее разработанных и наиболее продуктивных понятий в теории русского формализма» (*R. Jakobson. Domínanante*. — В его кн.: *Questions de poétique*. Р., 1973, р. 45). В Пражском лингвистическом кружке оно осмыслилось не только в плане структуры произведения, жанра, но и в плане общей теории искусства (указ. работа Якобсона; ср.: J. Mukařovský. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální faktory* (1936) — В его кн.: *Studie z estetiky*. [Praha], 1971. В 20-х годах это понятие стало важным инструментом анализа и в книге М. М. Бахтина о Достоевском. Ср. замечания о зарождении понятия доминанты в критике и науке начала века: А. П. Чудаков. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя). — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1973.

³ Имеется в виду рецензия Шевырева на IX и X тт. посмертных «Сочинений Александра Пушкина». — «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 259—

264. Миение Шевырева о несходстве прозы Пушкина и его современников стало, по словам Тычицова, общим для историков литературы (ПиЕС, стр. 158–159). Тычинов выдвинул собственную гипотезу о генезисе пушкинской прозы (см. там же, стр. 159–163).

⁴ Б. Эхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 14—17, где анализируются оценки Шевырева, Вяземского, Кюхельбекера. Тема «Кюхельбекер и Лермонтов» интересовала Тынянова и специально — см. статью «Кюхельбекер о Лермонтове»: «Литературный современник», 1941, № 7—8.

⁵ Об этом Огарев писал П. В. Авиенкову 9 февраля 1854 г., сравнивая Лермонтова с Тютчевым.— П. В. Авиенков и его друзья. СПб., 1892, стр. 642.

⁶ См. прим. 17 к статье «О литературной эволюции».

⁷ В статье «Язык Зощенко (Заметки о лексике)» — в кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, стр. 53, 56—58. Ср. те же утверждения в кн.: В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., 1930, стр. 26—28.

⁸ 2-я и 3-я фразы цитаты — из § 8 Риторики 1748 г. («Краткое руководство к красноречию». VII, 91, 96—97). Из предполагавшихся трех частей «Руководства» — Риторики, Оратории и Поэзии — Ломоносов закончил только первую и, хотя не создал специального «о стихотворстве учения», разработал «учение о красноречии вообще, поколику опо до прозы и до стихов касается». Тынянов исходит из того, что поэзия Ломоносова реализует принципы его риторики. Той же точки зрения придерживался Г. А. Гуковский («Русская поэзия XVIII века», стр. 16).

⁹ § 1 (VII, 23). Этот труд Ломоносова — первый вариант гипотезы при жизни автора оставался в рукописи и был впервые опубликован в III т. «Сочинений М. В. Ломоносова» (СПб., 1895) М. И. Сухомлинским.

«Сочинения М. В. Ломоносова». Т. I. СПб., 1826, стр. 3. Трактат, традиционно приписывавшийся ритору Ильину (III в. н. э.) и канонизированный Буало, изучался Ломоносовым (он читал его в переводе Буало — см. VII, 791). Этому источнику Тычиныов придавал большое значение в связи с эстетикой высокого в русской поэзии 1810—1820-х годов, в частности у Кюхельбекера. См.: В. К. Кюхельбекер. Илрика и поэмы, т. I. Л. 1939, стр. X; ПиЕС — по именному указателю, особ. стр. 240; ПСЯ, стр. 108—110. Новейшая изд. трактата псевдо-Лонгина: О возвешенном. Пер., ст. и прим. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966 (там же библиография). Ср.: N. Hertz. Lecture de Longin. — «Poética», 15. 1973.

¹¹ О трактате Ломоносова как грамматике идей и риторических общих мест см.: В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, стр. 116—120.

¹² В «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витии-
стве» (1744). О полемике в этом трактате с Риторикой Ломоносова см.:
Г. А. Гуковский. Тредиаковский как теоретик литературы.— В сб.:
XVIII век, 6. М.—Л., 1964, стр. 66.

¹³ В ПСЯ (стр. 68—76, 169—170 и др.) Тынянов подробно рассматривает «суккессивность речевого материала в стихе» как специфическую, эстетически информативную затрудненность поэтического слова. При этом в качестве противоположного свойства практической речи мыслилась ее симультанность. Ср. у Ю. М. Лотмана («Анализ поэтического текста»). Л., 1972, стр. 38—39): «Речь — цепь сигналов, односторонних во временной последовательности, — соотносится с существующей вне времени системой языка. [...] Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту [...]. Здесь отношение «односторонняя временная последовательность практической речи — пространственно-подобная конструкция художественной речи» соответствует тыняновскому противопоставлению «симультанность практической речи — суккессивность стиховой».

⁴ Вместо слова „литературы“ было „символизма“.

¹⁴ Наименее количество строф в одах Ломоносова — 14 (хореический перевод из Фенслена, 1738), наибольшее — 44 (на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург, 1742).

¹⁵ Об одической строфе см.: К. Ф. Тарановский. Из истории русского стиха XVIII в.— В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.—Л., 1966; Ю. В. Стенник. Одическая строфа Ломоносова.— В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 2 (22). Львов, 1973.

¹⁶ Из трех следующих ниже цитат две последние приведены в качестве примеров зыблющегося и отрывистого периодов самим Ломоносовым в Риторике 1748 г., §§ 43—44 (VII, 123—125). Для наглядности Тынянов располагает строки иначе, чем у Ломоносова, отделяя периоды друг от друга внутри строфы.

¹⁷ Как указал П. Н. Берков, в VII т. академического издания Ломоносова (стр. 78) — ошибочное чтение этого слова: «отдельно» (см. сб.: Академику В. В. Виноградову к его 60-летию. М., 1956, стр. 79).

¹⁸ Здесь Тынянов расходится с Эйхенбаумом, который считал, что в оде вопросы и восклицания «не развиваются в цельную систему интонации», интонация «как бы аккомпанирует капюшу логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления» (ЭП, стр. 348, 331). Близкое к Тынянову мнение выразил В. М. Жирмунский: полемизируя с Эйхенбаумом в рецензии на его книгу, он указал на ломоносовскую «Оду, выбранную из Иова», которая, как и цитируемый Тыняновым перевод оды Ж. Б. Руссо, построена на вопросительных конструкциях (Жирмунский, стр. 127).

¹⁹ Переводы Ломоносова и Сумарокова были опубликованы в журнале «Полеант» («Увеселение»), 1760, январь. Об этом поэтическом состязании см.: Г. А. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы.— II—IV, стр. 129—130; его же. Русская поэзия XVIII века, стр. 41.

²⁰ В русской поэзии XX в. проблема мотивированной связи между фоникой и семантикой языка (и стиха) решалась по-разному. Некоторые поэты высказывали утверждения, в принципе близкие к ломоносовским. С другой стороны, в «слове как таковом», взятом вне значения, предлагалось видеть отличие поэтического языка от практического (заумь футуристов и осмысление такого рода явлений молодой филологией, напр., в статье Шкловского «О поэзии и заумном языке» в I вып. «Сборников по теории поэтического языка», 1916; вопрос обсуждался также в связи с работами М. Граммона и К. Нирона — см. реферат Вл. Шкловского, там же; ср.: В. Шкловский. Из филологических очевидностей современной науки о стихе.— «Гермес». 1919, стр. 67—68). Реактивно против концепций «звуковой символики» выступали Р. О. Якобсон (с полемикой против М. Граммона — «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским». Берлин, 1923, стр. 68) и Б. М. Эйхенбаум (именно — против А. Белого, см. в его кн.: Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 201—208; ЭП, стр. 473), а также Л. С. Выготский (в его кн.: Психология искусства. М., 1968, стр. 90—94; см. комм. Вяч. Вс. Иванова — стр. 513—514, там же литература вопроса). Эйхенбаум, однако, учитывал конкретное историко-литературное значение тех или иных попыток обоснования «звуковой символики» (см.: ЭП, стр. 480 — о Фете и Бальмонте; ср.: Жирмунский, стр. 146). Тынянов, который в ПСЯ разработал собственную концепцию взаимодействия семантических и фонических факторов стиха, отразившуюся и в «Оде...» (см. ниже), в данном случае ограничивается демонстрацией текста Риторики и указанием на функциональную связь соответствующих положений Ломоносова с ораторской установкой его поэзии. То же относится и к ломоносовской «метрической символике», к которой Тынянов переходит непосредственно далее в статье.

²¹ Иная точка зрения — в позднейшей работе Якобсона «Лингвистика и поэтика» (см.: Style in Language. Cambridge, 1964, p. 372—373).

²² Изложение взглядов Ломоносова, данное Тредиаковским в предисловии «Для известия» в кн. «Три оды парадрастические псалом 143...» (СИБ., 1744; перепеч. в кн.: Тредиаковский. Избранные произведения. М.—Л., 1963, стр. 421), в которой были помещены переложения Ломоносова, Сумарокова (ямбические) и Тредиаковского (хореическое). Ср. о ямбе и об «изображении аффектов» в стихах других размеров в «Письме о правилах русского стихотворства» Ломоносова (VII, 15). Анализ разногласий Ломоносова и Тредиаковского дан в известных работах Б. В. Томашевского, С. М. Бонди, Г. А. Гуковского, Л. И. Тимофеева и др. Вопрос, поставленный создателями новой русской поэзии, не получил окончательного решения до сих пор. Тынянов в «Архаистах и Пушкине» показал, что споры 1810—1820-х годов вокруг таких метрических и строфических форм, как гекзаметр и октава, переплетались со спорами о жанрах и шире — о функциях поэтического слова. Позднее «метрическая символика», по-видимому, приняла более «личностный» характер, основываясь преимущественно на художественном авторитете поэта. В настоящее время также имеют место научные и внеучебные попытки связать тот или иной метр с определенным кругом тем, интонаций, семантических структур и т. д. «Связь эта столь же условна, как и все конвенциональные отношения обозначаемого и обозначающего, однако, поскольку все условные связи в искусстве имеют тенденцию функционировать как иконические, возникает устойчивое стремление семантизировать размеры, приписывать им определенные значения» (Ю. М. Лотман. Указ. соч., стр. 57). Б. В. Томашевский считал, что «каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» («Стихи и язык». М.—Л., 1959, стр. 39). Из попыток вскрыть семантику стихотворного размера наибольший научный резонанс вызвала известная работа К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (в кн.: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, 1963). Ср.: П. А. Руднев. Метрический репертуар А. Блоука.— Блоувский сборник. И. Тарту, 1972, стр. 257—258; К. Д. Вильевский. Русский стих XVIII — первой половины XIX века. Проблемы истории и теории. Автореф. докт. дисс. М., 1975, стр. 26—31.

²³ Сочинения Квиптилиана и П. Коссена были в числе источников Ломоносова при работе над Риторикой. См. материал, собранный акад. М. И. Сухомлиновым в комментариях к III т. старого академического издания Ломоносова. См. также: Е. С. Кульбко, Е. Б. Бешенковский. Судьба библиотеки и архива М. В. Ломоносова. Л., 1975, стр. 38, 136, 200.

²⁴ «Указание» — термин Риторики («Когда на предлагаемую вещь указуем между тем: се, вот») — см. § 101 Риторики 1744 г. и § 218 Риторики 1748 г., где Ломоносов и приводит эту цитату из оды на день восшествия на престол Елизаветы Петровны (1746).

²⁵ «Идеи суть простые или сложенные. Простые состоят из одного представления, сложенные из двух или многих, между собою соединенных [...]» (Риторика 1748 г., § 4—VII, 100).

²⁶ Ср.: «[...] получается как бы заумный язык, но не в смысле небывалых слов, а в смысле небывалых сочетаний значений» (Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века, стр. 17). «Темнота» поэтического языка Ломоносова (а также содержание Риторики) трактуется рядом ученых как признак принадлежности к искусству барокко (Д. Чижевский и др.).

²⁷ Термин «отвращение» содержится в § 82 Риторики 1744 г. (в другом значении — в § 100, где идет речь о риторических фигурах), в § 83 используется термин «метафора». В Риторике 1748 г. Ломоносов говорит только о метафоре. О термине «извращение» см. прим. 1 на стр. 418.

²⁸ Источная цитата из оды на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург (VIII, 93). Источник этой излюбленной ломоносовской метафоры — псалом 97,8 («реки восплачут рукою вкупе, горы возрадуются»), см.: И. И. Солосин. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова.— Изв. ОРЯС, т. XVIII, кн. 2. СПб., 1913, стр. 252, ср. 249, 273.

²⁸ *J. F. La Harpe*, Lycée..., T. 6, Paris, 1798, p. 96.

²⁹ Семантические явления, возникающие в стиле при повторе тождественных и однокоренных слов, подробно рассмотрены в НСЯ, стр. 151—154. Ср. о приеме «повторения (наклонения)» у Сумарокова, Хераскова, Ржевского в указ. кн. Гуковского, стр. 167—168.

³⁸ См. § 18 и 75 Риторики 1744 г. и § 10 и 135 Риторики 1748 г. Эти положения Риторики интересно сопоставить с идеей Ф. де Соссюра об анаграмматических построениях в древней поэзии. В недавней работе Вяч. Вс. Иванова, где рассмотрены два анаграммических стихотворения Мандельштама (*Russian Literature*, № 3, 1972, р. 81–87), обсуждается, в частности, поставленный Соссюром вопрос о сознательном или бессознательном применении поэтами подобных конструкций. В этом плане следует, видимо, учитывать и соответствующие сугубо рационализированные и опирающиеся на традицию рекомендации риторик типа ломоносовской (ср. в прим. к § 18 Риторики 1744 г. в III т. академического издания Ломоносова (стр. 49, особая пагинация) выдержку из латинских лекций по риторике, читавшихся слушателям Славяно-греко-латинской академии). Для Тынянова анаограмма — частный случай, покрываемый той концепцией взаимодействия семантики и фоники в условиях стиха, которая была им разработана в ПСЯ и во многом предопределила подход позднейшей филологии к анализу поэтического текста.

³¹ О звуковых метафорах ср.: ПСЯ, стр. 149—151.

³² «Российская грамматика», § 104 (VII, 427, ср. 623). Ср. Риторика 1744 г., § 137 (VII, 78).

³³ Прослеживая судьбы одилического (архаистического) направления в русской поэзии, Тынянов отметил, что в XIX в. произошло — вопреки Шишкову — разделение лингвистических и литературных аспектов восходящей к Ломоносову жанрово-стилистической теории. Так, Катенин, «отказавшись от вопроса о генетическом значении церковнославянского языка [...] подчеркнул его функциональное значение» (ПиЕС, стр. 49); в отзывах на Ломоносова и Державина «Пушкин различает принципы языка и самую литературную культуру» (там же, стр. 69—70).

³⁴ См.: В. Н. Вомперский. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стиляй. М., 1970; А. В. Исаченко. Ломоносов и теория стиляй.—«Československá rusistika», 1968, № 3; А. П. Кадлубовский. Об источниках ломоносовского учения о трех стилях.—Почесть. Сб. статей по славяноведению, посв. проф. М. С. Дринову. Харьков, 1908.

³³ «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (VII, 591). О значении лексической окраски слова и церковнославянизмах Ломоносова см.: ПСЯ, стр. 87—94. Отмечено, что рост числа библейизмов в одах Ломоносова начался в 1742 г. (Л. В. Пумпянский. Очерки по литературе первой половины XVIII в.— В кн.: XVIII век, 1. Л., 1935, стр. 102—110). П. Н. Берков связывал это с подъемом церковной проповеди, поощрявшейся правительством в начале царствования Елизаветы (П. Н. Берков. Ломоносов и проблема русского литературного языка.— Изв. АН СССР. Отд. общественных наук, 1937, № 1).

³⁶ В заметках на полях «Опытов» Батюшкова. Ср. о заимствованиях Ломоносова из Библии в заметках Пушкина «Песнь о полку Игореве найдена была...».

³⁷ О высоком. Творение Дионисия Ломчана. СПб., 1826, стр. 143—161. Переводчик И. Мартынов в примечаниях говорит о «погрешностях» Ломчанского и Державина (стр. 286).

³⁸ N. Boileau. Oeuvres complètes, t. IV. Paris, 1873, p. 16—18, 25—27.

³⁹ Ср. подборку высказываний о «пороках» в произведениях высокой поэзии — ПиЕС, стр. 92—94.

⁴⁰ Точки во втором стихе цитаты (см. VIII, 198) — в тексте Сумарокова на месте слова «Елизаветы»: имя императрицы не могло быть употреблено в критическом контексте.

Сумарокова освещен П. П. Шекарским
Академии наук, т. II. СПб., 1873,

стр. 653–656. Ломоносов восиренятствовал панпечататию пародий: при жизни Сумарокова была опубликована только одна — «Дифирамб Пегасу». Как указал Гуковский, эта «вздорная» ода направлена против Петрова (П-III, стр. 131–133). Это указание принято в редактированном Тыняновым сб. пародий «Минная поэзия» (1931), где помещены «вздорные» оды; там же другие пародии на одицескую поэзию (стр. 28–41). О соотношении поэтки Ломоносова и Петрова см. в указ. кн. Гуковского (стр. 45–47), там же — о других пародиях Сумарокова на Ломоносова (стр. 26 и 203). П. И. Берков и Т. А. Быкова предположили, что «вздорные» оды могут рассматриваться и как автографарии (см.: *А. П. Сумароков*. Избр. произведения. Л., 1957, стр. 32; XVIII век, 5. М.—Л., 1962, стр. 384). См. также: *П. И. Берков*. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.—Л., 1936; *Г. Н. Герасимова*. Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760–1763). — Уч. зап. Волгоградского пед. ин-та им. А. С. Серяфимовича, вып. 30. 1970. Тексты стихотворного пародиста 1750–1760-х годов см. в изд.: *Поэты XVIII века*, т. 2. Л., 1972.

⁴² Цитаты из «Оды вздорной II» и «Диофрамва Пегасу»

⁴³ Цифры неточны. Наименьшее количество строф в одах Сумарокова — 3, наибольшее — 27.

44 Так называлась брошюра
всех соч. в стихах и прозе, ч. IX).

⁴⁵ Данную Тыниновым картину борьбы Ломоносова и Сумарокова ср. с близкими характеристиками Гуковского (указ. кн., стр. 26–28). Позднее Гуковский с иной — историко-культурной — точки зрения объяснял споры Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского их ролью кодификаторов русского языка и литературы в процессе формирования новой национальной культуры в постпетровскую эпоху («XVIII век», 5, стр. 102).

⁴⁶ Согласно известному автобиографическому свидетельству Державина, он嘗試ал подражать Ломоносову, но затем «избрал [...] совсем осо-
бый путь». Гуковский рассматривал державинскую поэзию как итогового
для 1740–1770-х годов; как и Тынянов, он находит у Державина близости
к Ломоносову, но отмечал и влияние Сумарокова и его школы (указ. кн.
стр. 193–198–201).

⁴⁷ Цитаты из стихотворений Державина «Тоска души», «Водопад» Тютчева — «Вчера в мечтах обвроженных...», из оды Державина «Бог» Ср. в ПСЯ те же примеры и сопоставленное с ними «Заклятье смехом» Хлебникова (стр. 151—154).

⁴⁸ «Выбранные места из переписки с друзьями» («В чем же наконец существо русской поэзии [...]»).

⁴⁹ Г. Р. Державин. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб., 1872, стр. 537 («Рассуждение о лирической поэзии или об опе»).

Там же, стр. 609—610

Там же, стр. 610.

52 Отраженной Эйхенбаум называл мелодику, которая «механически порождается ритмом», будучи фиксировано связанный с некоторыми размерами (речь шла о «монотонии» трехстопных метров — ЭП, стр. 413). Поплемику с этой концепцией см.: Жирмунский, стр. 116—123; ср. И. Ковальский. Мелодика стиха.— П-IV, стр. 44. Тынянов искал объяснение явления отраженной мелодии в моторно-энергетических характеристиках мордов (ПСЯ, стр. 183), а в целом противополагал моторно-энергетический подход к стиху и ритму — акустическому. С. И. Бернштейн, критиковавший «слуховую филологию», возражал и против выдвижения Тыняновы моторно-прописательных факторов (П-V, стр. 186—187). Любопытно противопоставление артикуляционного момента акустическому в пользу большего значения в поэзии первого у М. М. Бахтина, у которого оно получает чисто философское (эстетическое) обоснование посредством катагории активности (субъекта-творца, «художественно-творящей формы»).

поэтического, в особенности лирического слова). См.: *M. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975, стр. 66–68.

⁵³ Указ. соч., стр. 609.

⁵⁴ От 22 июня 1793 г.—Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 39.

⁵⁵ Имеются в виду стихотворения Жуковского «Ареопагу», в котором он отвечает на замечания по поводу его послания «К императору Александру», сделанные в письме Батюшкова к А. Тurgеневу от декабря 1814 г., и два послания Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину. В одном из них («На этой почте все в стихах...») Жуковский разбирает другое свое послание к тем же адресатам — «Друзья, тот стихотворец — горе...», которое Тынянов считал источником «Смерти поэта» Лермонтова, — см. его студенческую работу, опубликованную З. А. Никитиной: «Вопросы литературы», 1964, № 10. К 1815 или 1816 г. относится послание Жуковского «К кн. Вяземскому», в котором он разбирает стихотворение адресата «Вечер на Волге». О стилистической критике у арзамасцев см.: Л. Гильзбург. О лирике. М.—Л., 1974, стр. 31—38. См. также: М. И. Гилльельсон. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974, стр. 53—54.

⁵⁶ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 24. «Сильфида» приписывается Карамзину. Об «не-одея» см. там же, стр. 73.

⁵⁷ Г. Р. Державин. Указ. соч., стр. 609.

58 Утверждение о подчинении положения темы в структуре произведения и о вторичности фактора смыслы тем в процессе литературной эволюции Тынянов высказывал неоднократно. В частности, в этом смысле он указывал в статье «Валерий Брюсов» на функциональную близость литературной эротики Батюнкова и Брюсова, со ссылкой на речь Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на языки» (ПСЯ, стр. 266). Ср. в статье «О Хлебникове»: «Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы» (там же, стр. 291). Именно с этой точки зрения Тынянов рассматривал творчество современных поэтов («Промежуток»). В применении к отдельному произведению вопрос о теме покрывался для него вопросом об общей семантической организации текста, по отношению к которой тема мыслилась либо в ряду инвентарных понятий (фабула вне сюжета, слово в словарном значении — вне контекста), либо как мотивировка конструкции «задним числом» (Ср. в этой связи о соотношении стиля и тематики шатуральной школы в интерпретации Белинского: *В. Виноградов. Этюды о стилях Гоголя*. Л., 1926, стр. 203—209). Это понимание было воспринято позднейшей поэтикой. Ср. опыт возвращения к категории темы, интерпретируемой как «первоэлемент» семантической структуры текста, в работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова под общим заглавием «К описанию смысла связного текста» (вып. I—IV. М., 1971—1974; вып. V написан Жолковским, 1974; о поименации темы у Эйхенбаума и Тынякова — вып. I, стр. 19—22).

⁵⁹ «Аониды, или Собрание разных стихотворений», кн. II. М., 1797, стр. V—XI. Фраза, помещенная Тыняновым в скобки, в тексте альманаха дана как подстрочное примечание к предыдущей фразе. Полагают, что, говорят о «недутом описании ужасных сцен натуры» и т. д. Карамзин имел в виду С. Боброва — его «Судьбу мира, или Всемирный потоп» (см. прим. Ю. М. Лотмана в кн.: *Н. Г. Карамзин*. Польск. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, стр. 397; *M. Г. Альтшуллер*. С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII — начала XIX в.—«XVIII век», 6. М.—Л., 1964, стр. 232). Замечания, в связи с которыми приведена цитата, сохраняют остроту, поскольку вызвавшие полемику Тынянова характеристики сентиментализма распространены и в настоящее время.

⁶⁰ Тынянов заканчивает статью конспектом концепции, развернутой в «Архаистах и Пупкинне». Ср. о державинской традиции у Юхельбекера и Грибоедова в книге Шкловского «Розанов» (1921, стр. 12—13); Эйхенбаум. Литература, стр. 144.

⁶¹ «Чтение в Бесседе любителей русского слова». Чтение I. СПб., 1811, стр. III, Ср. ПиЕС, стр. 33.

⁶² Ср. пункт 13 плана «Архаические течения в русской лирике XIX века»: «синтез батюшковско-шишковский: архаическая итальянская школа — Туманский, Раич, Тютчев, Озенобишин» (ПиЕС, стр. 383). См. также «Вопрос о Тютчеве» в наст. изд.

⁶³ Это подстрочное примечание было и в тексте первой публикации «Оды...». Толкование Маяковского, Есенина и поэзии 1920-х годов в целом посредством жанровых обозначений «ода» и «элегия» см. также в ст. «О литературной эволюции», в тезисах доклада (1933) Эйнштейна о Манделыштаме («День поэзии». Л., 1967, стр. 167). Ср. в письме Тынянова к Скляровскому от марта — апреля 1927 г.: «Если у оды срывается голос, побеждает элегия (Есенин)» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

В архиве Тынянова сохранился листок с тезисами выступления, тема которого обозначена автором словами: «Что было Есениным и что стало Есениным» (запись датируется приблизительно мартом 1927 г.). Эти тезисы намечают тему «новой» оды и элегии: «Его стихи — резкий и канонический жанр — аллегория сказочного героя со смертью героя etc. (Моск.)

В конце XVIII в. бывшая ода с элегией, так теперь бьется Маяковский с Есениным. Державин был разбит Жуковским.

Диапазон ораторской, возбуждающей лирики сменился камерным человеческим голосом. Литавры — гитарой. Но потом пришла очередь и элегий — их пародировали. Скоро, очень скоро для нас станут пародическими стихи Маяк[овского], как теперь пародиен насквозь Вяч. Иванов. — А потом придут пародии на есеничество, захлестывающее русскую поэзию. Я говорю: ес[ени]ство... Есенин был в данном случае и больше и выше ес[ени]ства. [...] Я — человек из поколения литавр, переходящего к человеческому голосу. Я борюсь против есеницизма. Но Есенин — важное предупреждение. Он — усталость, он — нейтральная база [...] Надо начинать сначала. Элегия борется с нашей одой, захлестывает ее. Но она не полголовечна» (АГ).

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ПРОБЛЕМА СТИХОВОЙ СЕМАНТИКИ»

Публикуется впервые. Печатается по рукописи (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 61).

Первый вариант предисловия к книге Тынянова, изданной под вавилонским нимом «Проблема стихотворного языка». Авторская дата: «Разлив, июль 1923 г.». Судя по типографским пометам, предисловие предназначалось для печати, но в последний момент было заменено другим.

Еще в 1919 г. в Доме искусств Тынянов читал годовой курс «язык и образ», связанный с проблематикой будущей книги (анкета от 27 июня 1924 г.—ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129). В заявлении о перерегистрации изд-ва «Опояз» от декабря 1921 г. в числе готовящихся изданий названа книга Тынянова «Семантика поэтического языка» (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 8, л. 29 об.). В публикуемом предисловии автор указывает дату завершения работы — зима 1923 г. Тогда же он сделал в ГИИИ доклад (разделенный на два заседания: 25 февраля и 4 марта) «Проблема стиховой семантики» (ЗМ, стр. 221). В это же время части работы были читаны в Опоязе. В заседании Разряда словесных искусств ГИИИ 6 апреля 1923 г. о книге говорилось как о намеченной к печатанию в числе первых выпусков серии, названной «Вопросы поэтики» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 67, л. 87), но 2 мая 1923 г. было решено прежде издать книги Б. В. Томашевского («Русское стихосложение») и Б. М. Эйхенбаума («Сквозь литературу»),