

В.М.ЖИРМУНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ  
ТРУДЫ

В.М.ЖИРМУНСКИЙ

ТЕОРИЯ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ПОЭТИКА  
СТИЛИСТИКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД • 1977

образ Блока возникает психологически сниженный — как образ героя своего времени:

Тебе улыбнется презрительно Блок —  
Трагический тенор эпохи.

Впрочем, «снижение» это, может быть подсказанное Ахматовой давним разговором с Блоком в артистической («Анна Андреевна, мы не тенора»), присутствует в какой-то мере и в его демоническом облике в поэме «Девятьсот тринадцатый год». «Памятник началу века» и «трагический тенор эпохи» представляют для Ахматовой два диалектически взаимосвязанных аспекта образа Блока как «человека-эпохи».

Мне хотелось бы к этому списку достоверных посвящений условно присоединить еще два, которые современники связывали с именем Блока без фактических доказательств — на основании биографических домыслов. В «Четках» они напечатаны подряд, первое написано в 1912 г. в Царском Селе, второе — в Слепневе в июле 1913 г. Прочитируем начальную строфу первого, где имя адресата, может быть, подсказывается последней строчкой:

Безвольно пощады просят  
Глаза. Что мне делать с ними,  
Когда при мне произносят  
Короткое, звонкое имя?

Второе содержит воспоминание о прошлом:

Покорно мне воображенью  
В изображеньи серых глаз,  
В моем тверском уединеньи  
Я горько вспоминаю вас.

Прекрасных рук счастливый пленник,  
На левом берегу Невы,  
Мой знаменитый современник,  
Случилось, как хотели вы,

Вы, приказавший мне: довольно,  
Поди, убей свою любовь!

И если я умру, то кто же  
Мои стихи напишет вам,  
Кто стать звенящими поможет  
Еще не сказанным словам?

Последние два стиха близко напоминают дарственную надпись к «Четкам». Современники говорили, что у Л. А. Дельмаса, воспетой Блоком в образе Кармен, были прекрасные руки. Отметим, что в экземпляре «Четок», принадлежавшем Блоку, эти стихотворения никакими пометками не выделены.

Впрочем, упоминая о «разговорах» в кругу современников, мы никоим образом не хотели бы возвращаться к оставленной в начале этой статьи биографической теме.

1970 г.

### III

#### К ВОПРОСУ ОБ ЭПИТЕТЕ

Среди художественных приемов, описанных традиционной стилистикой, эпитет издавна занимает почетное место. Теория эпитета интересовала большинство исследователей вопросов поэтики, например А. Н. Веселовского, А. А. Потебню и его учеников; из немецких теоретиков — Э. Эльстера, Р. Мейера и многих других. Специальные исследования по вопросу об эпитете у Гоголя, Тургенева, Лермонтова, Блока и других художников довольно многочисленны и вошли уже давно в педагогическую практику нашей школы, поскольку она учитывает современные достижения в области «формального анализа» поэтических произведений.<sup>1</sup> Между тем конкретный анализ поэтических текстов — и не только в школьной практике — всегда обнаруживает, что самое понятие «эпитет» является в высшей степени зыбким и неустойчивым. В научную стилистику, построенную на лингвистическом основании, оно может войти только после предварительной критики установившегося словоупотребления.

В широком значении эпитет понимают как определение, как один из приемов поэтического стиля. Это имеет в виду, например, А. Шалыгин, автор популярной «Теории словесности», взгляды которого могут иллюстрировать обычное употребление этого термина: «Одним из весьма действительных средств, усиливающих картинность и эмоциональность речи, является эпитет. Так называется слово или несколько слов, приданных к обычному названию предмета для того, чтобы усилить его выразительность, подчеркнуть в предмете один из его признаков — тот, который в данном случае важно выдвинуть на первый план, как бы рекомендовать особому вниманию читателя».<sup>2</sup> С этой точки зрения Веселовский может говорить об истории эпитета как об «истории поэтического стиля в сокращенном издании», «и не только стиля, но и поэтического сознания»,<sup>3</sup> так как эпитет выделяет в определенном понятии «существенный» признак, а выбор «существенного» признака среди «несущественных» в свою очередь характеризует поэтическое сознание эпохи и писателя. Эпитет в широком смысле имеют в виду и такие работы, как известный словарь

А. Зеленецкого<sup>4</sup> и большинство специальных исследований о стиле русских писателей. Например, Б. Лукьяновский, исходя из аналогичного определения, приводит ряд примеров тургеневских эпитетов, «подчеркивающих различные свойства и признаки явлений»: «теплый свет», «восторженная улыбка», «румяные лучи», «золотисто-темная аллея», «лунный, до жестокости яркий свет», «боязливое и безнадежное ожидание», «жидкий, ранний ветерок» и многие другие.<sup>5</sup>

Рядом с этим более широким словоупотреблением стоит другое, более узкое, причем нередко оба определения встречаются у того же самого автора. Так, по мнению А. Шалыгина, взгляды которого мы уже приводили выше, эпитет не сообщает о предмете нового и не требуется для точности выражения.<sup>6</sup> По мнению Б. В. Томашевского, эпитет «не вводит нового признака, не заключающегося в слове определяемом», и повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове. В этом основное отличие эпитета как поэтического определения от логического, «сужающего объем термина» (деревянный дом, трехэтажный дом, казенный дом — логические определения).<sup>7</sup> А. Горнфельд, противопоставляя эпитет другим видам грамматических определений, пользуется установленным в логике различием между аналитическими и синтетическими суждениями; эпитет — определение аналитическое, которое повторяет признак, уже заключающийся в определяемом понятии, добытый из его анализа.<sup>8</sup> Примерами таких эпитетов являются у Шалыгина — *белый снег*, *холодный снег*, у Томашевского — *широкая степь*, *синее море*, у Горнфельда — *ясная лазурь*, *глинистое копы* и др.

Несомненно, во втором значении термин «эпитет» охватывает гораздо более узкий круг явлений, чем в первом; среди поэтических определений выделяется особая группа со специфическими признаками, за пределами которой остаются не только логические определения в точном смысле слова (например, *платяной шкаф* в противоположность *бельевому*).

Приведенные из статьи Лукьяновского тургеневские эпитеты, например «теплый свет», «золотисто-темная аллея» и др., с этой новой точки зрения уже не относятся к числу эпитетов: определение вносит здесь новый признак, не заключающийся в определяемом понятии, сужает его значение (свет может быть не только теплым, но холодным, аллея — не только золотисто-темными, но зелеными, серебристыми и т. д.). В любом отрывке из тургеневского описания природы использованы поэтические определения, которые вводят новый признак, не заключающийся в определяемом предмете, и поэтому не подходят под понятие эпитета в более узком смысле. Например: «*Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко сияло ночное небо, лился дремотный свет луны; перед каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая пестрая тень*» («Три встречи»). Между тем для стиля тургеневской прозы поэтические определения такого

рода не менее существенны и характерны, чем эпитеты в узком смысле (степь *широкая*) для народной поэзии. Более того, поскольку эти определения сужают объем определяемого понятия, внося в него новый признак, граница между ними и так называемыми логическими определениями теряет прежнюю отчетливость.<sup>9</sup>

Такие определения, как «*прямые дорожки*» (в противоположность *кривым*), «*молодые яблони*» (в противоположность *старым*), включают логически необходимое ограничение понятий; но в составе поэтического произведения они служат не логической классификации и номинации, а включаются в систему характерных для Тургенева описательных приемов в соответствии с принципом подбора поэтических определений, обусловленных общим художественным стилем Тургенева. С этой точки зрения, *молодые яблони* и «*высокие липы*» так же существенны для тематической характеристики тургеневского пейзажа, как «теплый свет» и «золотисто-темная аллея», и исследователь тургеневского стиля одинаково обязан использовать и те и другие примеры, говоря об эпитетах в широком смысле слова.

Итак, граница между эпитетами в широком и узком значении не уясняется выделением особой группы логических определений. Различие между этими двумя категориями может быть установлено более отчетливо на конкретных примерах. В сочетаниях *белый снег*, *синее море*, *ясная лазурь* мы имеем классические примеры определений аналитических, не вносящих ничего нового в определяемое слово. В сочетаниях *бурый снег*, *розоватое море*, *зеленое море*, также принадлежащих к разряду поэтических определений, вводится новый признак, обогащающий определяемый предмет. При этом в первом случае мы имеем дело с определением укоренившимся, канонизованным литературной традицией, во втором случае — с сочетанием новым, индивидуальным. С этим связано и другое, более глубокое различие: в первой группе определение обозначает типический и как бы постоянный признак определяемого понятия, во второй — признак окказиональный, улавливающий один из частных аспектов явления. Конечно, *белизна* снега или морская *синеза* также могут быть индивидуальными и случайными признаками, соответствующими определенному аспекту; но когда поэт пользуется эпитетом в другом смысле, говорит о *белом* снеге, он не мыслит *белый* снег в противоположность *бурому* или *синее* море в противоположность *розоватому*, для него *белый* цвет — типичный признак снега вообще, снега идеального (общего понятия снег), *синий* цвет — типичный признак моря вообще (понятие море). Напротив, *бурый* снег или *розоватое* море всегда обозначают частные признаки, присущие предмету в данном месте и времени, в определенном аспекте, с некоторой индивидуальной точки зрения.

При анализе пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»<sup>10</sup> мне приходилось уже приводить пример употребления эпитета в узком смысле, т. е. поэтического определения,

обозначающего типический, идеальный признак определяемого понятия. К такого рода эпитетам относятся: «улицы шумные», «многолюдный храм», «юноши безумные», «дуб уединенный» и т. д. Поэт не хочет сказать, что мысли о смерти приходят ему в голову только на шумных улицах (а не на каких-либо иных), только в многолюдном храме (а не в пустынном) и т. д., он не ограничивает и не индивидуализует определяемое понятие, а выделяет типический признак явления в его идее. С этой точки зрения, А. А. Потебня справедливо усматривает в такого рода эпитетах поэтический троп, а именно синекдоху (переход значения от частного к общему): «признак видовой (свойственный предмету не постоянно, а временно)... не только не запрещает, а, напротив, побуждает под видом разума род, под временным — постоянное».<sup>11</sup> Употребление таких эпитетов, действительно, является характерной особенностью метонимического стиля (синекдоха, как известно, частный случай метонимии).

Не случайно термин «эпитет» имеет в современной стилистике два значения — более узкое и более широкое. Эта двойственность отражает изменение словоупотребления, связанное с эволюцией поэтического стиля на границе XVIII и XIX вв. Первоначально слово «эпитет» употреблялось только в смысле поэтического определения, не вносящего нового признака в определяемое понятие («... non significandia gratia, sed ad ornandam... orationem»<sup>12</sup>); отсюда — обычный термин, которым старинные теоретики пользуются для обозначения соответствующего тропа, — «epitheton ornans» («украшающий эпитет») в противоположность «epitheton necessarium», термину, ныне вышедшему из употребления, но правильно обозначающему существенный признак этого поэтического приема. Поэтому старинные теоретики нередко рассматривают эпитет как частный вид плеоназма<sup>13</sup> или амплификации.<sup>14</sup> Примеры, приводимые Ломоносовым в его «Риторике», все относятся к традиционным в европейской поэзии того времени сочетаниям, причем поэтическое определение обозначает типический (идеальный) признак определяемого понятия (ср.: *долгий* путь, *быстрый* бег, *кудрявая* роцца, *румяная* и *благовонная* роза, *смерд-ный* труп, *горькая* желчь, *пьящая* зноем Абиссиния, *прекрасный* Авессалом, *Борей*, *полночный* житель, и др.).<sup>15</sup>

В поэтической практике французского классицизма XVII—XVIII вв. поэтическое определение обычно было эпитетом в старинном, узком значении слова: в поэзии классического стиля существовал известный круг традиционных, канонизованных определений, условно выделяющих типический, идеальный признак предмета. К таким прочным парным сочетаниям относятся, например, *riant bocage*, *forêt obscure*, *rochers déserts*, *fleuve rapide*, *onde fraîche (pure)*, *flots mugissants*, *rameaux touffus*, *grotte solitaire (humide)*, *prés délicieux*, *rapide éclair*, *bouche vermeille (riante)*, *désirs secrets* и т. д. Аналогичные примеры встречаются в большом числе у английских поэтов XVIII в.; это так называе-

мая stock diction, характерная для А. Попа и его школы, т. е. готовые фразеологические клише, освященные литературной традицией, например: *floating clouds*, *lucid stream*, *flowery vale*, *umbrageous grots*, *shady grove*, *dusky hill*, *purling rill*, *smiling fields* и т. п.<sup>16</sup> Они знакомы нам также из русской поэзии XVIII и начала XIX в.; ср. у Батюшкова: *кудрявые* рощи, *прозрачные* воды, *кристальные* ручьи, *луга веселые*, *зеленые*, *миштый* дуб, *дымная* лачуга, *острый* плуг, *светлый* месяц, *задумчивая* луна, *тень густая*, *мрак густой*, *дева юная (стыдливая)*, *уста алые (влажные)*, *золотые* мечты, *горькие* слезы и т. д. Многие из эпитетов такого рода носят интернациональный характер. Более пристальное стилистическое исследование обнаружит их источники в поэзии латинской и французской и проследит их судьбу в новоевропейских литературах. Русская поэзия XVIII в. особенно богата такими стилистическими кальками, и выяснение источников поэтической фразеологии, в особенности в области традиционных эпитетов, является насущной задачей поэтики русского классицизма.

Романтическая реформа стиля во Франции и в Англии была направлена в значительной степени против традиционных украшающих эпитетов. Требование «mot propre» («точного названия предметов») и «couleur locale» («местного колорита») в школе Гюго и Сент-Бёва способствовало разрушению канонизованных парных сочетаний, в которых определение сделалось с течением времени пустым и условным общим местом; такие же результаты имела объявленная в литературных манифестах Вордсворта борьба против «условно-поэтического языка» («poetic diction») за простоту разговорной речи. Романтизм впервые принципиально оправдывает индивидуальную точку зрения и индивидуальное словоупотребление: вместо традиционного *синего* моря поэт увидел море *розоватым* или *зеленым*, вместо *белого* паруса в поэзии появился *рыжий* парус. Иными словами, общую идею предмета вытесняет индивидуальный аспект явления, обусловленный определенным местом и временем, и в то же время на смену объективного и идеального художественного стиля выступает индивидуальная манера, обусловленная точкой зрения или темпераментом поэта. Завершение этого пути — в художественной технике эпохи импрессионизма, окончательно разрушившей в искусстве статические и вневременные идеи предметов и отдавшей его во власть мгновенных, текучих и колеблющихся оттенков непосредственного восприятия. Стилистическим эквивалентом этой последней стадии является искание «редкого эпитета» («épithète rare»), завершающее эволюцию, которая открывается романтическим требованием «mot propre».

Таким образом, эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа исчезает в эпоху романтизма и заменяется индивидуальным, характеризующим поэтическим определением. Теория эпитета следует за этой эволюцией, хотя недостаточно отчет-

ливо сознает ее направление. Новое расширенное употребление термина «эпитет» в значении поэтического определения вообще соответствует художественной манере, установившейся в XIX в. Тем не менее в учебниках теории словесности по традиции приводится и старое, более узкое определение, относящееся к украшающему эпитету, несмотря на то что это определение находится в полном противоречии с современной художественной техникой, стремящейся к новым и индивидуальным определениям, и даже с примерами, приводимыми самим автором из писателей XIX—XX вв. На основании этих замечаний можно внести в вопрос об эпитете некоторую терминологическую ясность, бесполезную и для специальных исторических работ по этому вопросу.

Эпитетом следовало бы называть в соответствии со старым, вполне точным значением этого слова только украшающий эпитет, т. е. особый поэтический троп, описанный древними и встречающийся особенно часто в эпоху классицизма, — прием, который нуждается в специальном обозначении. В остальных случаях мы можем говорить о поэтических определениях. Пользуясь этой терминологией, можно, например, сказать: в XVIII в. охотно употребляли метонимию, перифразы, эпитеты; в XIX в. эпитет выходит из употребления, вытесняемый индивидуальными определениями: с точки зрения господствующих вкусов, поэтические определения должны быть новыми, оригинальными, индивидуальными. Вполне законно также применение термина «эпитет» в отношении к народной песне или героическому эпосу (античному, германскому, славянскому): действительно, так называемый постоянный эпитет гомеровского эпоса или русской былины есть украшающий эпитет, традиционно выделяющий типовой, идеальный признак предмета, не внося ничего нового в содержание определяемого понятия.<sup>17</sup>

В остальном следует отметить, что в работах типа «эпитет у такого-то» обычно ставится целый комплекс вопросов, в большинстве случаев относящихся к самым различным главам лингвистической стилистики и лишь случайным образом связанных с проблемой поэтических определений. Например, когда говорят об эпитетах красочных, эмоциональных и т. п., имеют в виду вопрос о словесных темах. С этой тематической точки зрения, однако, совершенно безразличным является вопрос о грамматико-синтаксической форме данной темы: *белый снег*, *белизна снега*, *снег белее* одинаково попадут в категорию красочных тем, а *нежный*, *нега*, *нежить* — в категорию тем эмоциональных. С другой стороны, при стилистическом анализе может быть поставлен вопрос о характерных для данного писателя грамматико-синтаксических категориях (употребление существительных, прилагательных, глаголов).

С этой точки зрения, при характеристике стиля Тургенева с обычным для него нагромождением прилагательных — определение необходимо отвлечься от семантической функции этих опре-

делений: украшающие эпитеты, индивидуальные поэтические определения и даже определения логические образуют одну ритмико-синтаксическую категорию, характерную для лирической прозы Тургенева.<sup>18</sup> Некоторые теоретики считают нужным говорить об особой группе метафорических эпитетов (примеры Б. В. Томашевского: *свинцовые мысли*, *жемчужные зубы*). Явление метафоризма относится к поэтической семантике; метафоры могут иметь различную грамматико-синтаксическую структуру: рядом с метафорическими определениями — прилагательными (*жемчужные зубы*) могут употребляться метафорические существительные (*жемчужины зубов*), глагольные метафоры (*метель трубит*), метафоры, распространенные на всю сказуемую группу (*метель сыплет жемчугами*) и т. д. При этом нет никакой необходимости выделять именно метафорические прилагательные в особую группу эпитетов.

Таким образом, остается только один вопрос принципиального значения, для которого мы прибегаем термину «эпитет»: пользуется ли данный поэт украшающими эпитетами, т. е. традиционными поэтическими определениями, употребляемыми в особом переносном значении типического, идеального признака определяемого понятия, или он допускает только индивидуальные, характеризующие определения в соответствии с обычным прозаическим словоупотреблением. В таком смысле вопрос об эпитете относится к учению о тропах, т. е. к поэтической семантике.

1931 г.

с. 266). Книга излагает на примерах правила рыцарской любви и служения даме. Ревность признается чувством, недостойным куртуазного рыцаря.

<sup>34</sup> Бонди С. *Драматургия Пушкина и русская драматургия*. — В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*. М.—Л., 1941, с. 430—432.

<sup>35</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 4*, с. 461.

### Послесловие

<sup>1</sup> Шелудько Д. Об источниках драмы Блока «Роза и Крест». — *Slavia*, 1930, год. IX, ч. 1, с. 103—138.

<sup>2</sup> Там же, с. 119.

<sup>3</sup> Там же, с. 111.

<sup>4</sup> Там же, с. 113.

<sup>5</sup> Там же, с. 122.

<sup>6</sup> *Вопнеау С. L'univers poétique d'Alexandre Bloc*. Paris, 1946, p. 439.

<sup>7</sup> См. автобиографическую справку Блока для «Русской литературы XX века», под ред. проф. С. А. Венгерова: *Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7*. М.—Л., 1963, с. 15.

<sup>8</sup> Среди своих «уважаемых профессоров» Блок перечисляет в той же справке А. И. Соболевского (русский язык), И. А. Шляпкина (древняя русская литература), С. Ф. Платонова (русская история), А. И. Введенского (философия) и Ф. Ф. Зелинского (классическая филология).

<sup>9</sup> Шелудько Д. Об источниках драмы Блока «Роза и Крест», с. 121.

<sup>10</sup> Там же, с. 121—122.

<sup>11</sup> Там же, с. 138.

<sup>12</sup> Там же, с. 121.

<sup>13</sup> Там же, с. 128 (подчеркнуто Блоком).

<sup>14</sup> *Вопнеау С. L'univers poétique d'Alexandre Bloc*, p. 142.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 144.

### АННА АХМАТОВА И АЛЕКСАНДР БЛОК

Печатается по тексту первой публикации: *Жирмунский В. Анна Ахматова и Александр Блок*. — *Рус. лит.*, 1970, № 3.

<sup>1</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 186—191.

<sup>2</sup> Архив Анны Ахматовой хранится частично в Ленинграде — в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 1073), частично в Москве — в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ф. 13). Поскольку оба фонда находятся в настоящее время в стадии архивной обработки и каталогизации, материалы их цитируются без ссылки на номера хранения и страницы. Автор приносит благодарность руководству обоих архивов, предоставившему ему возможность ознакомиться с существенными для полноты статьи рукописными источниками.

<sup>3</sup> Блок А. *Записные книжки. 1901—1920*. М., 1965, с. 236.

<sup>4</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 186—187.

<sup>5</sup> Блок А. *Записные книжки. 1901—1920*, с. 234.

<sup>6</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 187.

<sup>7</sup> Там же, с. 188.

<sup>8</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 7*. М.—Л., 1963, с. 75—76.

<sup>9</sup> Там же, с. 83.

<sup>10</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 186—187.

<sup>11</sup> Там же, с. 187.

<sup>12</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 3*. М.—Л., 1960, с. 550.

<sup>13</sup> Блок А. *Записные книжки. 1901—1920*, с. 200 (подчеркнуто Блоком).

<sup>14</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 1*. М.—Л., 1963, с. 436—437.

<sup>15</sup> *Новый мир*, 1945, № 11, с. 161.

<sup>16</sup> Подчеркнуто Ахматовой.

<sup>17</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 8*, с. 458—459 (подчеркнуто Блоком).

<sup>18</sup> См.: Ахматова А. *Бег времени*. М.—Л., 1965, с. 166—167.

<sup>19</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 6*. М.—Л., 1962, с. 174—184.

<sup>20</sup> Недоброво Н. В. *Анна Ахматова*. — *Рус. мысль*, 1915, кн. 7, с. 63 (2-я пагинация). «Подробнее об этом см.: *Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой*. Л., 1973, с. 42—43, — *Ред.*».

<sup>21</sup> Подчеркнуто Ахматовой.

<sup>22</sup> *Жирмунский В. Два направления современной лирики*. — В кн.: *Жирмунский В. Вопросы теории литературы*. Л., 1928, с. 182—189.

<sup>23</sup> Ахматова А. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1976, с. 305 (Библиотека поэта. Большая серия) (последняя по времени публикация; подготовлена к печати В. Жирмунским).

<sup>24</sup> Блок А. *Записные книжки. 1901—1920*, с. 387, 579.

<sup>25</sup> См.: Ахматова А. *Стихотворения и поэмы*, с. 326, 327.

<sup>26</sup> *Впервые в «Русской мысли»*, 1914, № 5. Окончательный текст — 16 января 1914 г. (см.: Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 3*, с. 529).

<sup>27</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 5*. М.—Л., 1962, с. 359 (подчеркнуто Блоком).

<sup>28</sup> Там же, с. 323.

<sup>29</sup> Там же, т. 6, с. 12, 20.

<sup>30</sup> Там же, т. 3, с. 474.

<sup>31</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 190.

<sup>32</sup> *Мгебров А. А. Жизнь в театре*, т. 2. М.—Л., 1932, с. 186.

<sup>33</sup> *Князев Вс. Стихи*. СПб., 1914.

<sup>34</sup> Ср. окончательную редакцию в кн.: Ахматова А. *Бег времени*, с. 328.

<sup>35</sup> *Звезда*, 1967, № 12, с. 190.

<sup>36</sup> Там же, с. 188.

<sup>37</sup> Стихотворение было опубликовано в сборнике «*Anno Domini*» (Пб., 1921; Изд. 2-е — Пб., 1923) и перепечатано в собрании ранней лирики «*Из шести книг*» (Л., 1940).

<sup>38</sup> См.: Ахматова А. *Стихотворения*. М., 1958.

<sup>39</sup> Блок А. *Собр. соч. в 8-ми т., т. 6*, с. 160—168.

### К ВОПРОСУ ОБ ЭПИТЕТЕ

Печатается по тексту первой публикации в кн.: *Памяти П. Н. Сакулина*. Сб. статей. М., 1931.

<sup>1</sup> См., например: *Рыбникова М. Книга о языке*. Изд. 2-е. М., 1925, с. 141—196.

<sup>2</sup> *Шалыгин А. Теория словесности и хрестоматия*. Изд. 5-е. Пг., 1916, с. 37 и сл.

<sup>3</sup> *Веселовский А. Н. Историческая поэтика*. Л., 1940, с. 73.

<sup>4</sup> *Зеленецкий А. Эпитеты литературной русской речи*, ч. 1. М., 1913.

<sup>5</sup> *Лукьяновский Б. Эпитет у Тургенева*. — В кн.: *Творчество Тургенева*. М., 1920, с. 142.

<sup>6</sup> *Шалыгин А. Теория словесности и хрестоматия*, с. 37.

<sup>7</sup> *Томашевский Б. В. Теория литературы*. Изд. 3-е. М.—Л., 1927, с. 34.

<sup>8</sup> *Горнфельд А. Эпитет*. — В кн.: *Вопросы теории и психологии творчества*, т. 1. Изд. 2-е. Харьков, 1911, с. 340.

<sup>9</sup> Ср. в том же отрывке: «Прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу... высокие липы окружали ее ровной каймой... Молодые яблонки кое-где возвышались над поляной...».

<sup>10</sup> См.: Жирмунский В. Задачи поэтики (наст. кн., с. 26).

<sup>11</sup> Потехня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 211.

<sup>12</sup> Quintiliani M. F. Institutio oratoria, lib. VIII, cap. 6.

<sup>13</sup> См.: Gerber G. Die Sprache als Kunst, Bd 1. Berlin, 1885, S. 437 ff., 449 ff.; Bd 2, S. 251 ff.

<sup>14</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 130 и сл.

<sup>15</sup> Там же, с. 431—432.

<sup>16</sup> См. последование: Quayle Th. Poetic diction. A study of eighteenth century verse. London, 1924, p. 25 (chap. 3, «The stock diction»).

<sup>17</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 74.

<sup>18</sup> См.: Жирмунский В. Задачи поэтики (наст. кн., с. 51—52).

## О НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМАХ ЯМБИЧЕСКОГО СТИХА

Печатается по тексту первой публикации в кн.: Теория стиха. Л., 1968.

<sup>1</sup> Unbegaun В. О. Russian versification. Oxford, 1956. — Ср. рецензию Б. Томашевского: Вопр. языкознания, 1957, № 3, с. 127—134.

<sup>2</sup> Unbegaun В. О. Russian versification, p. IX (preface).

<sup>3</sup> Ibid., S. 41. — На труды Пауса и Глюка, оставшиеся в рукописи, впервые обратил внимание акад. В. Н. Перетц, который придал им несомненно преувеличенное значение (см.: Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 3. СПб., 1902 (ч. 1, с. 71—343, ч. 2, с. 3—147 — публикация текстов)). С тех пор П. Н. Берков сообщил о двух других малоизвестных шотландцах, шведе Спарвендфельде (1704) и немце Ганке (1722), которые также пытались переводить эквиметрически на русский язык немецкие силлабо-тонические стихи (см.: Берков П. Н. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века. — В кн.: XVIII век. М.—Л., 1935, с. 61—81).

<sup>4</sup> Ср. образцы в книге Унбегауна (р. 22, 25, 28, 49).

<sup>5</sup> Вопр. языкознания, 1957, № 3, с. 127.

<sup>6</sup> Unbegaun В. О. Russian versification, p. XII—XIII.

<sup>7</sup> Slavica, 1923—1924, t. 2, p. 452—460.

<sup>8</sup> При обсуждении моего доклада «Язык и стих» в Институте литературных исследований Польской Академии наук в октябре 1959 г. Р. Якобсон сообщил, что в настоящее время он отказался от своей прежней формулы. «Критерием поэтической функции он считает „отбор“ и „сочетание“» (см.: Jakobson R. Linguistics and Poetics. — In: Style in Language. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge Mass., 1960, p. 358). Следует добавить, что книга о чешском стихе была первым опытом установления связи стихосложения с фонологическим строем языка.

<sup>9</sup> Томашевский В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 29—32.

<sup>10</sup> Томашевский В. О стихе. Л., 1929, с. 106. — Более полные таблицы, охватывающие все виды ямба у русских поэтов XVIII и XIX вв., см. в кн.: Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

<sup>11</sup> Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского. — Вопр. языкознания, 1963, № 4, с. 64.

<sup>12</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 469—471. Ср.: Гиппиус В. В. Чернышевский — стиховед (в кн.: Гиппиус В. От Пушкина до Блока. Л.—М., 1966, с. 283—286).

<sup>13</sup> По подсчетам Г. Шенгели, одно ударение в прозе приходится на 2,7 слога; согласно В. Чудовскому — на 2,86. Колебания цифр вызваны, как всегда, различной оценкой ударности односложных служебных и

подслужебных слов (см.: Жирмунский В. Введение в метрику. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха, Л., 1975, с. 598, примеч. 20 и с. 91—103).

<sup>14</sup> У некоторых поэтов новейшего времени (Пастернака, Цветаевой и др.) такие пропуски появляются как прием преодоления акцентно-мелодического однообразия трехсложных размеров. Ср. у Пастернака («Девятьсот пятый год»): «Эта ночь — Наше детство И молодость учителей...», «Телеграфных сетей, открывающихся с чердака» и др.

<sup>15</sup> Minor J. Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg, 1902, S. 79.

<sup>16</sup> Ibid., S. 121—123.

<sup>17</sup> Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817, с. 28, примеч. — Этим обстоятельством Востоков объясняет «введение в немецкую поэзию древних размеров» — объяснение очень проницательное, поскольку гекзаметры и логоэды Клопштока, о которых здесь идет речь, в сущности являлись формами национально-немецкого чисто тонического стиха под античной «маской».

<sup>18</sup> Сравнительная сила ударений как основа ритмического разнообразия немецкого стиха нуждается в более пристальном изучении. Ф. Сарап различает девять различных ступеней ударности, которые отмечает цифрами (Saraп F. Deutsche Verslehre. München, 1907). Однако он обходится в своих исследованиях без понятия метра. Ср.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 142—143.

<sup>19</sup> Подробнее см.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 73—75, 171—172.

<sup>20</sup> Opitz M. Buch von der deutschen Poeterey. Halle, 1955, S. 36 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, N 1).

<sup>21</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 18.

<sup>22</sup> Там же, с. 14.

<sup>23</sup> Там же, с. 15.

<sup>24</sup> Первые опубликовано в кн.: Сочинения и переводы как стихами, так и прозой Василия Треднаковского. СПб., 1752, с. 156—178.

<sup>25</sup> Впервые в кн.: Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, т. 10. М., 1787, с. 55.

<sup>26</sup> Востоков А. Опыт о русском стихосложении, с. 55—56.

<sup>27</sup> См.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 27—29.

<sup>28</sup> Там же, с. 29.

<sup>29</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1959, № 21 и 22.

<sup>30</sup> Ломоносов М. В. Соч. т. 1. Под ред. М. И. Сухомлинова. СПб., 1891, № VII и VIII.

<sup>31</sup> Ср.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7, с. 19—79. 89—378.

<sup>32</sup> Ср.: там же, т. 8, с. 16—30.

<sup>33</sup> Ломоносов М. В. Слово о явлениях воздушных от электрической силы происходящих. Изъяснения, надлежащие к слову (1753). — В кн.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1950, с. 72.

<sup>34</sup> Ломоносов М. В. Соч., т. 1, с. 246.

<sup>35</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 909—910.

<sup>36</sup> Там же, № 141 и 149.

<sup>37</sup> Томашевский В. О стихе, с. 106 и 108, примеч. 1. — В. Томашевский в 1950-е годы специально рассматривал различия между ранней и последующей структурой ямбов Ломоносова (см.: Томашевский В. Стихотворение и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, с. 356—360).

<sup>38</sup> Белый А. Символизм. М., 1910, с. 286.

<sup>39</sup> Попытку более точной хронологической дифференциации содержит кн.: Тарановский К. Руски дводелни ритмови, с. 70—72 и табл. 2, № 1—12. Однако автор также не указывает различия ранних и поздних редакций. Поэтому ода 1741 г. (посвященная Иоанну Антоновичу) обнаруживает в его таблице гораздо более архаическую манеру, чем ода 1739 («На взятие Хотина») и 1742—1743 гг.

<sup>40</sup> Ср.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 76—78.