
РЕЦЕНЗИИ

Рецензия / Review

DOI: 10.31857/S160578800019461-3

Панов М. В. Поэтический язык Серебряного века. Символизм. Футуризм. Курс лекций / Расшифровка, подготовка текста, предисловие и примечания Л. Б. Парубченко. СПб.: Нестор-История, 2019. 424 с., ил.

[Review:] *Panov M. V. The poetic language of the Silver Age. Symbolism. Futurism. Course of lectures. Transcription, text preparation, preface and notes by L. B. Parubchenko. St. Petersburg, Nestor-History Publ., 2019. 424 p., ill. [in Russ.]*

В 2020 году исполнилось 100 лет со дня рождения Михаила Викторовича Панова — крупнейшего ученого современности, автора трудов по русской фонетике, орфографии, морфологии, синтаксису, словообразованию, социолингвистике, стилистике, по истории русского поэтического языка¹. В 2019 году, в преддверии памятной даты, был опубликован курс лекций М.В. Панова о языке поэзии Серебряного века. Как сказано в Предисловии к книге, этот курс из 10 лекций (каждая по 4 академических часа) был прочитан Пановым в Московском государственном открытом педагогическом университете² в 1996/97 учебном году. И благодаря усердию записавшего лекции на магнитофон студента А.Э. Цумарева (ныне сотрудника ИРЯ РАН) и неустойчивости доктора филологических наук Л.Б. Парубченко, занявшейся расшифровкой и подготовкой текста к публикации, удалось осуществить издание этих уникальных лекций М.В. Панова³.

¹ О М.В. Панове см., например: *Крысин Л.П.* Михаил Викторович Панов // Отечественные лингвисты XX века / Отв. ред. В.В. Потапов. М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. С. 383–393; *Касаткин Л.Л.* Панов М.В. // Русский язык: Энциклопедия / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН; Под общ. ред. А.М. Молдована. 3-е изд., перераб. и доп. М.: АСТ-ПРЕСС ШКОЛА, 2020. С. 472–474. См. также материалы Международной научной конференции “Жизнь языка: К 100-летию со дня рождения М.В. Панова”, прошедшей в ИРЯ РАН 19–21 ноября 2021 года [Электронный ресурс: <https://www.ruslang.ru/conference/konferenciya-zhizn-yazyka>].

² Позднее — Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова.

³ По свидетельству А.Э. Цумарева, лекции в книге представлены в хронологическом порядке (как они читались со 2 октября 1996 г. по 16 апреля 1997 г.).

Напомним, что рецензируемой книге предшествовала другая — курс лекций “Язык русской поэзии XVIII–XX вв.”⁴, прочитанный Пановым в МГУ им. М.В. Ломоносова в 1970–80-х годах. Важно, однако, сказать, что курсы не дублируют друг друга: “...сама манера Панова-лектора, — по словам Л.Б. Парубченко, — исключает текстуальное совпадение, даже если герой лекции один и тот же поэт: Михаил Викторович приносил листки с напечатанными стихами, а текст лекции творил здесь и сейчас” [с. 4]. Кроме того, из поэтов, представленных в новом курсе — а это 21 имя, — только 6 были рассмотрены в предыдущем.

В рецензии трудно разобрать в деталях и оценить каждую лекцию, поэтому мы сосредоточимся на том, какой видел М.В. Панов основную идею курса и какое воплощение она получила в рамках принятой им схемы поурисного анализа творчества поэтов разных направлений. Схема эта, единая в своей целостности, включает три яруса: звуковой (фонетический и ритмо-метрический), словесный и образный. “Что для меня важно? — замечал Панов. — Показать внутреннее единство творчества — как слово, звук и образ внутренне связаны” [с. 191].

Идея, объединяющая весь лекционный курс, складывается из слов, высказываний Панова о поэзии — ее историчности, независимости, самодвижении с переходами от этапа к этапу и лежащих в основе этого законов, о духовном начале

⁴ *Панов М.В.* Язык русской поэзии XVIII–XX веков: Курс лекций / Сост., подгот. текста и прим. Т.Ф. Нешумовой; предисл. М.Л. Каленчук. М.: Издательский Дом ЯСК, 2017.

и эстетике поэзии. Эти слова звучат, варьируются в лекциях, посвященных разным поэтам: Ф. Сологубу, В. Брюсову, Вл. Соловьеву, А. Блоку, В. Маяковскому и др. Приведем отдельные выдержки из лекций, начиная с первой — о поэзии Федора Сологуба. В ней выражена мысль о глубинной независимости поэзии и возможности постичь ее через понимание того, как устроен художественный текст: “Поэзия может обслуживать всё что угодно: политику, социологию, религию, философию, рекламу, но не обязана это делать. Поэзия остается именно потому, что она независима ни от каких практических посторонних целей. Всё может делать, но если [это] поэзия, то у нее только одна обязанность — оставаться поэзией. Если так, то надо понять ее в самой себе. А это означает обратиться к тому, как устроено художественное произведение” [с. 7–8].

Эта мысль получает развитие в следующих лекциях, обогащаясь представлением о сущности поэзии, ее непрерывном саморазвитии: “...не текущий интерес политики, экономики, не религиозные пристрастия, не философские воззрения создают великую русскую поэзию. А что? Само внутреннее движение поэзии, ее внутреннее достоинство, ее поэтическая ценность. А в таком случае поэзия есть саморазвивающееся духовное начало, которое именно ценно как духовное начало, и поэтому одна ступень в развитии поэзии порождает другую ступень” [с. 109] (из лекции о Соловьеве). См. чуть раньше: “...поэзия вызывается своими внутренними законами, она самодвижение, она предъявляет талантливому поэту: пиши так-то и так-то. Такая-то ступень в развитии поэзии, такой-то виток диалектический движущейся спирали” [с. 63] (из лекции о Брюсове) — и позже: “...социологический взгляд <...> не дает возможности понять историю поэзии. А как ее можно понять? А надо понять, что одна система порождает другую, одно духовное начало порождает другое духовное начало. И вот уже у Блока замечаем движение к следующему этапу, к следующей ступени в развитии поэтического творчества в России, к акмеизму” [с. 191] (из лекции о Блоке), “...поэзия имеет в самой себе внутренний огонь движения. Она самовозгорается, и, когда исчерпаны резервы, она гаснет, но возгорается другой огонь, другое течение, и так идет бесконечная передача эстафеты огня. В одном течении уже видны начала другого стиля, другого этапа поэзии. Так, в символизме уже рождается футуризм” [с. 246] (из лекции об Андрее Белом). Обратим внимание на последнюю фразу — ею подчеркивается неслучайность соединения в курсе именно этих,

близких Панову, направлений в поэзии начала XX века.

Лингвистическое осмысление творчества символистов и футуристов представлено М.В. Пановым с разной степенью полноты. В одних лекциях — о поэтах, особую значимость которых лектору важно было донести до слушателей, это сделано весьма подробно. В других — анализ материала изложен, по разным причинам, кратко, но без упрощений; такую форму изложения Панов определяет сочетанием “краткие пробеги”.

Лекции, посвященные русскому символизму, дают портреты 13 поэтов: к старшим символистам отнесены Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, И. Коневской, А. Добролюбов, к младшим — А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, к предсимволистам — Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Вл. Соловьев⁵.

Эту часть лекций, как и курс в целом, можно читать выборочно, практически с любого места (благодаря тому, в частности, что лектор повторяет все основные тезисы курса). Однако заинтересованному читателю важно ознакомиться с уже упоминавшейся первой лекцией, посвященной Ф. Сологубу.

В этой лекции М.В. Панов убеждает слушателей в том, что русский символизм отличается от французского, что он по своей природе самобытен: «Во Франции символисты появились в поэзии в середине XIX века, а у нас в конце XIX века, в 90-е годы. Поэтому говорят: “Наши подражали французам”. Но это совершенно не так. Движение символистов русской поэзии было глубоко своеобразно и возникло из органического развития русской поэзии. Вот уже у Фета: Фет творил в течение почти всего XIX века, но в 80-е годы в его творчестве появились явные мотивы, которые очень близки к символистам. Так органически из русской поэзии стали развиваться мотивы символизма» [с. 8–9].

Обращаясь к самому термину “символизм”, лектор не стремится дать его точное, строго научное определение. Он раскрывает содержание термина, двигаясь маленькими шагами от понятия “символ”, привлекая и объясняя в доступной форме смежные понятия тропеического характера. Позволим себе привести длинную цитату: «Что же такое символизм? Это поэзия, которая,

⁵ О сложной проблеме деления символистов на группы см., к примеру, раздел III “Символизм” в книге: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. М.: “Наследие”, 2000.

очевидно, высоко ценит символ. А что такое символ? А символ — это видоизмененная метафора. Но в таком случае что же такое метафора? А метафора — это видоизмененное сравнение. Вот здесь придется объяснить, что такое сравнение. Объяснять нечего: это построение “как — так”. Два объекта сравниваются. Один принадлежит тексту, он вытекает из текста, он впаян в текст, а другой привносится в текст. Для чего? Для образного претворения того, что сравнивается» — и далее, с использованием приема эксперимента: «Вот сравнение в высшей степени трафаретное, всем известное, <...> наиболее устойчивое, живучее, сравнение “как — так”: как красивы звезды, так красивы ее глаза. Что будет, если мы оставим то, что сравнивается, а то, с чем сравнивается, убедем, по принципу “попробуй догадайся”? “Сияют ее глаза”. Значит, я убрал то, с чем сравнивается. А можно наоборот: уберу сравниваемое, а оставлю сравнитель: “Сияют ее звезды”. Вот это метафора. Если есть А — то, что сравнивается, и Б — с чем сравнивается, то остается только Б. Это метафора. А если метафору сделать многозначной, получится символ. Значит, символ — это многозначная метафора (здесь и далее подчеркнуто нами. — Л.Ш.). Вот мы с вами подошли к тому орудью, которым работает символизм» [с. 9]. Вслед за этим на примере строк Ф. Сологуба Панов показывает, что каждый символ имеет множество толкований, которые “исчерпать нельзя”. В качестве образца взято стихотворение Сологуба “Ангел благого молчанья”⁶. В нем объект рассмотрения представлен в виде цепочки отдельных толкований, в том числе противоречивых: как образ вдохновения (вариация образа Музы), образ внутренней сосредоточенности, как посвящение любимой женщине, отказ от повседневности, затворничество и т.д. Можно сказать, что это увиденный поэтом образ того, кто исполнен таинственности и загадочности.

Приведенным примером Панов иллюстрирует “особое видение мира” символистов, сравнивая их с поэтами предыдущих поколений: «Если всех взять поэтов до символизма, то главное — объект изображения. У Некрасова — изображение страждущего народа, у Пушкина, как замечательно сказал Белинский, — изображение бесконечной ценности человеческой души. Всё склоняется к тому, что важно, что изображено, и только начиная с импрессионистов и символистов вдруг стало важно не только то, что изображается, а и взгляд поэта. Его воззрение, его отношение к миру оказывается не менее, а часто более важно.

В данном случае — “Ангел благого молчанья” — мы так и не смогли добиться, что же изображено. Предмет отошел на второй план. А что стало важно? Видение мира как таинственной сущности» [с. 12–13].

В первой лекции М.В. Панов последовательно проводит анализ языка Ф. Сологуба по ярусам, обозначая черты, характерные для поэзии символизма в целом и по-своему воплощенные в творчестве Сологуба.

На звуковом (ритмо-метрическом) уровне — это пеон, певучий, волнообразно-пластичный размер с четырехсложной стопой, практически открытый символистами. Сама ритмика пеона, как показывает Панов, многозначна, символична, имеет много толкований. Говоря о рифмах, он комментирует строки из стихотворения Сологуба “Разбудил меня рано твой голос, о Брама...”: “*Позолота* — конец одной строки, *сам* — начало другой, а рифма: *позолота сам — лотосом*. <...> Значит, рифма перетекающая” — и заключает: “Обычно поэты выделяют концы строк, поэт-символист сплавляет строки” [там же]. Переходя далее к звуковым повторам, лектор подчеркивает, что строятся они у Сологуба часто на зиянии гласных, когда “один гласный переливается в другой. То есть здесь тоже мир слияния и прерыва” [с. 21] — ср.: *К берегам несет волну, / Колыхаясь, забавляясь, / Ворожащая луну / Злая фея Аtimaис*. В целом же стихи этого поэта насыщены повторами звуков, как, например, стихотворение “Любовью легкою играя...” (*Лила, лила, лила, качала / Два тельно-алые стекла. / Белей лилей, алее лала / Бела была ты и ала*), таящими в себе множество толкований.

Обращаясь к словесному ярусу поэзии Сологуба, М.В. Панов определяет его основу как “*поэтические фигуры*, или *тропы*, или *поэтическая лексика*” [с. 24]. То есть бытовых слов — предметных, конкретно-вещественных (типа *валенки, котлета, щука, забор, мусор* — примеры Панова) у Сологуба почти нет — ср. его строки: *Предметы предметного мира <...> Душе утомленной моей — / Страшилище звона и блеска, / Застенок томительных дней*. Поэта привлекает слово, значение которого развеществлено, слово с мерцающим значением. В стихотворении может быть одно или несколько конкретных слов, но это слова, ставшие “редкостными”, значения которых расплывчаты. Так, в стихотворении Сологуба “Наивно верю временам...” Панов выделяет только три конкретных слова: *жемчуги, злато и вискон*. “Но ведь не случайно, — говорит он, — изменено ударение: не *в жэмчуги*, а *в жемчуги*. Слово стало

⁶ В книге так: молчанья.

редкостным, и значение расплывчато. *Злато*, а не *золото*. *Виссон* — это какая-то драгоценная материя, которую выделяли в разных древних обществах, но из вас вряд ли кто представляет, что такое виссон. Я тоже не представляю. Знаю, что это либо пурпурная, либо белая материя. Но не видел, а прочел об этом” [с. 25–26].

Сологуб любит слова старинные, архаичные, славянизмы. И если архаизм имеет, по природе своей, расплывчатое значение (он, как образно описал Панов, “утомлен длительной исторической жизнью”), то славянизм, “хотя имеет высокую, торжественную окраску, именно растворен в этом эмоциональном переживании, — он лексически тоже приглушен” [с. 26].

Словесный ярус, по Панову, пересекается с образным, но во втором случае рассматривается “общий образ”, образный мир, воплощенный в целом тексте. В стихотворении Сологуба “Мы поклонялись Владыкам...” виден, как говорит лектор, злой мир, мир страдания: *Мы поклонялись Владыкам / И в блеске дня, и в тьме божниц, / И перед каждым грозным ликом / Мы робко повергались ниц...* “Но поэт не укоряет этот мир, он не пытается избавиться от страдания, он рассматривает страдание как неизбежное зло. Поэтому это мир гармонический, мир неизбежный, мир страдания, где глаз может отдохнуть, вернее, всё восприятие поэтическое может отдохнуть на внутренней его гармонии” [с. 27]. Чем и как создается столь противоречивый “общий образ”? Тем, что в этом тексте идут “чредою архаизмы: *владыкам, поклонялись, перед грозным ликом, повергались ниц, владыки гневные, расточали, возносили, величаво, неправедная милость, карающая месть, к престолам, тоской венчанная, мерцал венец, непонятный арабеск, владык, кликом (встречая кликом), и клик наш соткан был из тьмы, в смятении темном и великом чертог ее ковали мы, пламенные лица, клубилась огненная мгла, Денница* (заря возникающая) *не поражала и не жгла*” [там же].

Кроме сказанного, в подробной лекции о Ф. Сологубе приводятся некоторые биографические детали, оценка мировидения поэта, его языка другими поэтами (например, Блоком, отметившим отсутствие у Сологуба “пряности и мишуры”). За всем этим стоит желание лектора сделать видного поэта ушедшей эпохи понятным и близким молодому слушателю: “Я хочу, чтобы вы полюбили Федора Сологуба”, — говорит М.В. Панов.

По той же схеме разбирается творчество, поэтический язык других символистов. При этом Панов часто сопоставляет ритмы, лексику, сами

миры поэтов — уже рассмотренного и нового, стремясь подчеркнуть индивидуальность второго.

На приеме сопоставления выстроена лекция, посвященная Валерию Брюсову. Вначале М.В. Панов напоминает о том, что говорил ранее о мире Сологуба, — это в основе своей “мир неизменности, постоянства, причем это мир, враждебный человеку, <...> направленный во зло человеку” [с. 28], и утверждает: “У Брюсова иной мир”. Раскрывая это утверждение, лектор использует удачный методический прием. Он анализирует стихотворение Брюсова с тем же названием, что у Сологуба, — “Ангел благого молчания”. И вот вывод, которым завершается анализ: “Враги ликуют, а ты не дай им радость чувствовать, что ты страдаешь. Внутреннее напряжение воли, чувства, отказ от суеты, но не отказ от действия. Итак, уже это стихотворение рисует иной мир поэта: мир энергии, мир воли, мир напряжения” [с. 30]. И далее показано, как это вскрывается на разных ярусах. Например, на звуковом — многозначность ритмики, тяжесть движения стиха, “как будто преодолеваются эти преграды между стихами, преграды, которые образуют ударные слоги. Энергия стиха” [с. 36].

На словесном ярусе мир резких границ, волевой мир Брюсова, мир действия находит выражение в экзотической лексике. Эти слова тоже редкие, но у Брюсова, по сравнению с Сологубом, строится поэтика других редких слов — “которые отделены тысячелетиями от современности, отделены пространством” [с. 37], обведены границей в памяти. Яркий пример такого слова — существительное *линкорн*. “А вот держу пари с вами, — говорит Панов шутливо, — что никто из вас не знает слова *линкорн*. И я не знал, до тех пор пока в комментариях к стихотворению Брюсова не прочел, что же такое *линкорн*. *Линкорн* — это, оказывается, единорог с телом лошади — то есть редчайшее слово взял!” [там же]. К таким “далеким” словам относится и мифологическая лексика, ономастика, насыщающая поэзию Брюсова (ср. названия некоторых его стихов: “К Деметре”, “Медея”, “Тезей Ариадне”, “Ахиллес у алтаря”, “Орфей и аргонавты”). И сам символ вырастет у него во многом из традиционных мифологий, получается, по определению Панова, “миф, истолкованный как символ” [с. 38].

“Краткие пробеги” делает лектор по творчеству других старших символистов, пунктирно обозначая особенности их стиха, интонации, слова, самого поэтического темперамента. Константин Бальмонт, к примеру, — это такой “испанский кабальеро”, представляет “среди символистов

подчеркнутую эмоциональность, театральную эмоциональность” [с. 78]. Ср.: *Хочу быть смелым, хочу быть дерзким, / Хочу одежды с тебя сорвать...* “Необыкновенную”, по словам Панова, мелодичность стихов Бальмонта иллюстрируют такие строки, плавно, с повторами, перетекающие друг в друга: *Я мечтою ловил уходящие тени, / Уходящие тени погасавшего дня, / Я на башню всходил, и дрожали ступени, / И дрожали ступени под ногой у меня.* Как и другие символисты, Бальмонт любит пеон, но использует его с более живой интонацией, иногда иронично и сатирично. Это дают почувствовать стихи совершенно иной тематики: *Человек современный, низкорослый, слабосильный, / Мелкий собственник, законник, лицемерный семьянин, / Весь трусливый, весь двуличный, косядушный, щепетильный, / Вся душа его, душонка — точно из морщин...*

В стихах Ю. Балтрушайтиса тоже отмечается своя, особая музыкальность, у И. Кóневского (именно с таким ударением, как поясняет лектор) — сочетание чистой, наивной молодости с трагическими нотами. Подчеркивается и необычность, удивительность А. Добролюбова, “который сблизился с бытиной, с крестьянским бытом, проникся жизнью крестьян, оставаясь символистом” [с. 97].

Завершая лекцию об одном из старших символистов, А. Добролюбова, Панов готовит слушателей к разговору о младших. “Да, символисты, — говорит он, — но очень своеобразные, другие. Кто же они? — Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванович Ив́анов <...>. Сергей Михалыч Соловьев. <...> Вот это младшие символисты. В чем их отличие, главное, существенное, от старших символистов?” [с. 97]. Вопрос, которым задается лектор, чрезвычайно важен для понимания молодыми слушателями особенностей разных “потоков” символизма. В ответе на него выделяется главное — то, что потом будет детализировано, показано на конкретных примерах: “Старшие символисты мир берут уколами, они ищут предмет в мире, который можно было бы сделать основой символистского стихотворения. То есть предмет, тему, которую можно было бы понять как нечто многозначное, многоосмысленное. <...> Поэт ищет предметы изображения, которые дают ему возможность раскрыть свой духовный мир, свой многозначный духовный мир. Своим поэтическим созерцанием поэт создает [стихи] с помощью многозначного объекта. <...>”

Молодые символисты. Мир берется не в некоторых своих объектах, а целиком. Весь мир — тайна, весь мир символически многозначен. Поэт

должен разгадывать эту тайну, эту великую тайну мира, который целиком так и не поддается разгадке. Поэт созерцает целостность, и надо понять символическую многозначность этой целостности. Не вносит свой духовный мир в некоторые объекты, а целостно весь мир понимает как тайну, божественную тайну, тайну судьбы, тайну рока. И это не только поэтическое воззрение, а это воззрение на мир” [с. 98]. В происходящих вокруг событиях младшие символисты видят знаки приближения конца мира. “Мир становится ужасен, мир становится прибежищем дьявола, он теряет свою богоизбранность, грядет Страшный суд” [там же]. Отсюда, добавляет Панов, такая черта поэтики младших символистов, как трагедийность: всё окрашено в черты гибели. И, забегаая вперед, Панов уточняет: если у старших символистов бытовые слова встречались редко, то у младших может встретиться слово, обозначающее самую обычную вещь. “Почему? А потому что весь мир символичен, и самая обычная вещь, какая-нибудь запыленная улица, какой-нибудь номер в публичном доме, тротуар — все это может быть символически переосмыслено, <...> быт в их поэзии переосмысливается, и для них нет пределов и запретов в тематике произведений” [с. 100].

Здесь хотелось бы отметить важную черту лекционного курса М.В. Панова. В этом курсе нет попытки упростить суть явлений, подвести ее под какую-то определенную схему. Так, сказанным выше о различиях старших и младших символистов Панов мог бы и ограничиться, но истинна ему дорожка, если она даже трудно постигаемая. Поэтому отдельную лекцию он посвятил философу, поэту, визионеру, мистiku Владимиру Соловьеву, ибо его поэзией, философией всеединства, образом Вечной женственности были буквально “полонены” младшие символисты. И об этом Панов не раз говорит в лекциях о них.

Александр Блок — один из поэтов, особенно почитаемых М.В. Пановым. Вот слова, которые он произносит, приступая к лекции о Блоке (обратим внимание на ремарку публикатора): “Теперь я начинаю очень важную для меня тему. Поэтому начинаю ее с трепетом в душе, с предчувствием, что она мне не удастся. Как раз то, что я очень хочу как следует прочесть, именно поэтому мне не удастся. (С волнением) Александр Блок” [с. 115]. Эта лекция — самая большая из всех, состоит из нескольких частей, содержит подробную характеристику трех ярусов поэзии Блока. Мы коснемся некоторых черт стиха, языка Блока, которые, по наблюдениям Панова, создают неповторимость его поэтики.

На звуковом уровне, рассмотренном подробно, с большим числом примеров, выделяется целый ряд особенностей блоковской ритмики: панторитм (сквозь один ритмический рисунок просвечивает другой, что соответствует многозначности символического образа), сильное изменение ритма на протяжении стихотворения (он, по словам Панова, “отчаливает от одних берегов, причаливает к другим”), индивидуализация отдельных строк и, вопреки этому, гармоническое слияние всех строк. Иллюстрируя это стихотворением “Девушка пела в церковном хоре...”, лектор вовлекает в разбор студентов, показывает им, как можно работать со стихом, чтобы увидеть, как стих символиста меняется, “гнется”, допуская множество толкований (“Можно считать, что это дактиль, который перебивается амфибрахием — стопный размер с паузами, а можно считать, что это четырехударный тактовик...” [с. 132]).

В лекции о Блоке весьма значим анализ словесного яруса. Значим потому, что речь здесь идет об изменении, при переходе к младшим символистам, самого понимания символа, а тем самым — об эволюции символизма как направления в истории поэзии. М.В. Панов напоминает в связи с этим о множественности толкований символического образа у старших символистов, но подчеркивает, что все толкования соединены по принципу: или... или... или...: они не могут быть приняты как “единое, как целостность, они раздроблены на разные возможности” [с. 144]. И у младших символистов толкований множество, “но они могут быть восприняты целостно” [там же]. Панов показывает это на примере стихотворения “Черный ворон в сумраке снежном...”, делая основной акцент на эпитетах: *Черный ворон в сумраке снежном, / Черный бархат на смуглых плечах. / Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах...*

Разбирая эпитет *снежный*, лектор перечисляет возможные его смыслы: “Это вихрь, это страсть, это подчинение року, это подчинение судьбе, это упоение жизнью, это белизна — это знак Её (с большой буквы Её), это прорыв в иные миры. Все эти толкования, они не перечисляются по пальцам, они все должны быть приняты как единство. Они сами имеют метельный характер: так же, как в метели вы не воспринимаете отдельные снежинки, отдельные пряди этой метели как нечто самостоятельно существующее, так и этот образ должен быть понят как целостность” — и далее: “Вы видите, что все построено на эпитете, вот, оказывается, в чем важный сдвиг: понимается

все целостно, но эта целостность состоит из упоминания признаков” [с. 145]. В лекции о Блоке этими примерами и множеством других (ср. эпитетные сочетания: *ясная молва, весло вздыхающее* — “действенный эпитет”, *движения несмелые, неверный призрак...*) показано, что символическим у младших символистов стал признак — в отличие от старших, у которых символ предметен. Эту мысль Панов повторяет неоднократно (“в центре не образ предмета, а образ признака” [с. 159]), как и не раз подчеркивает весомость эпитетов, которые нередко “слагаются в потоки”, создают эмоциональный тон произведения⁷.

Лекция о Блоке показательна и в том отношении, что демонстрирует единство ярусной схемы М.В. Панова, в частности — внутреннюю связанность словесного и образного ярусов. Анализируя в рамках первого яруса строки: *Ты так светла, как снег невинный. / Ты так бела, как дальний храм. / Не верю этой ночи длинной / И безысходным вечерам*, — Панов замечает: “Само количество эпитетов оказывается очень значительным. Они пронизывают весь стих и строят всю его образную систему” [с. 146]. Ср. анализ, уже в рамках образного яруса, стихотворения “Церковный лес”, где всё, по словам Панова, “на уровне эпитета, но перекидывается в образный ярус” [с. 168].

“Необычная совершенно фигура” — так М.В. Панов характеризует другого младшего символиста, Андрея Белого. Ключевые слова этой лекции: экспериментальная поэзия, метр и ритм, ритмическое движение как “герой” стихотворения, спрятанные рифмы, традиционная / преобразованная строфа, поэтика “с установкой на танец”, трагическое и комическое, двойность мира и др. Панов по-прежнему придерживается своей схемы анализа, однако применяет ее к отдельным книгам А. Белого: “Золото в лазури”, “Пепел” и “Урна”. Объяснено это явно выраженными в книгах “разными устремлениями” А. Белого-поэта. Отметим, что третья книга посвящена Е.А. Баратынскому, влияние которого на А. Белого Панов определяет так: “Сквозь Андрея Белого виден Баратынский”. Но при этом уточняется, что “ритмика Баратынского <...> представляет собою трагическое сочетание неподвижности — и энергии преодоления

⁷ В первом курсе лекций по языку русской поэзии М.В. Панов излагал свое понимание эпитета: “Эпитет не есть нечто механически данное в тексте, эпитет есть средство видеть мир и строить поэтический мир. Эпитет позволяет видеть мир диалектически: у одного объекта сменяются противоречивые определения, они текут мимо [не минуя, а вдоль, с разных сторон] определяемого объекта, они его перестраивают” (Панов М.В. Язык русской поэзии XVIII–XX веков. Курс лекций. С. 87).

неподвижности. Баратынский поэт трагедийный, и эта трагедийность отражается уже в ритмике. Движение, которое пытается преодолеть неподвижность. Как изменяет этот эталон Баратынского Андрей Белый? А он тоже дает неподвижность, которая преодолевается, но другим путем” [с. 233], а именно эмоциональным усилением ритмики Баратынского, ее “напряженной эмоциональностью”, наполняющей, к примеру, стихотворение А. Белого “Совесть”.

В лекциях об А. Блоке и А. Белом М.В. Панов перекидывает мостик к футуристам, тем самым подтверждая свою мысль о том, что в рамках одного направления, одного стиля зарождается другой.

Футуризм представлен в лекциях разными именами: это, конечно, В. Хлебников и В. Маяковский, это Б. Пастернак, а также В. Каменский, Е. Гуро, А. Крученых, И. Северянин и Н. Асеев.

В первой из этого ряда лекций, посвященной Велимиру Хлебникову, утрачен фрагмент, в котором М.В. Панов, по-видимому, начинал разбирать звуковой ярус поэзии будетлянина. Вместе с тем, в сохранившейся части отчетливо выражена мысль о гораздо большей роли звука у футуристов по сравнению с поэтами-предшественниками: “Внимание к звуковой стороне вырастает вообще в желание видеть в звуке нечто значимое. Звук обладает смыслом — вот мысль, творческая мысль, которая пронизывает творчество футуристов” [с. 261]. Из подтверждающих это хлебниковских примеров Панов выбирает, пожалуй, самый яркий — стихотворение “Бобэоби пелись губы...”, в котором поэт “пытается рисовать звуком” как краской: *Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй — пелся облик...* Но молодому слушателю важно объяснить, что может скрываться за этими “звуковыми строками”, о чем это стихотворение? “О том, — говорит, в предположительной модальности, лектор, — что вот есть сочетания звуков: бо-бэ-о-би, и когда эти звуки произносишь, то возникает мысль, или возникает представление о том, что это алые красные губы. Ну, я думаю, здесь основания какие? — а ведь у Хлебникова здесь подобраны все губные звуки: [б], [о], [б] — преобладают они. Так что, может быть, ассоциативно действительно возникает впечатление, что это нарисованные звуками — губы” [с. 261–262].

В разговоре о словесном ярусе поэзии Хлебникова на первый план выдвигается понятие “сдвига” как основы футуристической техники, ярко проявившейся у поэта-новатора. Сдвиг — соединение несоединимого, при котором, как образно

поясняет Панов, “сдвигаются какие-то разные сущности, какие-то сущности, которые впервые увидели друг друга в поэтическом произведении, которым вообще до этого не приходилось встречаться. <...> поэт конструирует из разных языковых материалов нечто новое, нечто необычное. Вот и слово ему нужно такое, которое врезается в текст, которое в обычное течение слов входит как ледокол, как нечто чужеродное” [с. 262]⁸. Иллюстрируется это словами из разных стихотворений — “В лесу. Словарь цветов”, “Море”, но, пожалуй, особенно хороши здесь строки из стихотворения “Крымское” с загадочным словом *невыразимые*: *И начинает казаться, что нет ничего невообразимого, / Что в этот час / Море гуляет среди нас, / Надев голубые невыразимые*. «Представляете, — комментирует Панов, — пляж, море, а сверху — небо, оно гуляет среди нас, “надев голубые невыразимые”. Вы знаете, что такое невыразимые? Кивните головой, если знаете. Это кальсоны, это подштанники, или исподники. Но это слово бытовое и тоже имеет ограниченное хождение, вот видите, среди нас оно даже не имеет хождения (смеется). Но море, самый образ, — чисто футуристический сдвиг: небо-то голубое! А оказывается, оно в голубых подштанниках ходит» [с. 265].

С удовольствием М.В. Панов рассказывает в лекции о неологизмах Хлебникова, подчеркивая, что именно неологизмы особенно любили футуристы. Отвечая на возможный вопрос слушателей: “Почему?”, Панов вновь использует образ ледокола: “А неологизм это действительно ледокол: слово, которое никем не употреблялось, <...> и читатель ему дивится. Удивляется, останавливается” [с. 265]. И приводит пример, который не может не вызвать удивление, не поразить своей необычностью. Это стихотворение “Заклятие смехом”, в котором мир смеха нарисован с помощью существующих в языке и новых слов с корнем *смех*: *О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи!..*

Панов показывает, как виртуозно Хлебников образует неологизмы “сдвигами” разных морфем. В одних случаях поэт делает это по образцу, который реализуется в немногих словах, и отходит от него, видоизменяет образец. Например, слово *гордешница* (портретная комната) как будто попадает в ряд *чернильница, салатница*, но в отличие от них это — отглагольное образование. “Модель

⁸ О сдвиге, пластичности сдвига у В. Хлебникова см. подробнее: *Панов М.В.* Сочетание несочетаемого // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 303–332.

немножко сдвинута в сторону”, — заключает Панов, и возникает эффект новизны.

В других случаях Хлебников использует унификсы. Аффикс с неясным значением, употребляемый только в одном русском слове, оживает, “вливаясь” в корень, резко не отделяясь от него: *белейшина* — облако (образец — *старейшина*), *лебедиво* — время лебедей (образец — *огниво*, корень *огонь*, а “суффикс совершенно уникален”), *люброва*, *училища*, *мильня*, *умнядь*, *владавец*, *плясавица* и т.д.⁹

Хлебников — “открыватель поэтических миров”, он “сам по себе не типичен, а уникален. Конечно, он сам по себе унификс” [с. 290], — говорит Панов и не устает восхищаться этим поэтом. Вот как он выражает свое восхищение неологизмами *резьмо*, *резьмодей*: “...вы представляете, как это замечательно — леший в лесу готовит *резьмо*? *Резьмодей* побежал за берестой, содеет новое *тисьмо*. Боже мой, все-таки Хлебников — это провидец. Ведь когда он писал это стихотворение, еще не были открыты новгородские берестяные грамоты. <...> Там ведь действительно на бересте вытеснены костяными палочками эти самые буквы” [с. 271–272]. В другой раз у Панова вызывает удивление необычное сравнение у Хлебникова: “Все время он запах цветов сравнивает с пулеметом. Вот это будетлянин!” [с. 275].

В творчестве другого футуриста, Владимира Маяковского, Панову тоже важно заострить поэтические редкости, находки, изобретения, которые, по словам лектора, могут “обрадовать читателя”. На звуковом уровне это — примеры консонанса и рифм, особенно составных, у поэта. О рифме Маяковского *носки подарены — наскипидаренный* (из частушки: *Милкой мне в подарок бурка / и носки подарены. / Мчит Юденич с Петербурга, / как наскипидаренный*) Панов твердо говорит: “Это одно из открытий футуристов: составная рифма. Одна часть целостная — *наскипидаренный*, а другая составная: *носки подарены*, причем очень глубоко проникает: *на-ски-пи-да-рен-ный* — *носки по-да-ре-ны* — 6 слогов!” [с. 317].

Лексические изобретения Маяковского М.В. Панов разбирает в сравнении с неологией Хлебникова. Различия двух футуристов здесь особенно заметны: если у Хлебникова — редкие, непродуктивные модели, которые дают слияние морфем, то у Маяковского — “самые продуктивные модели”. «Ну например,

— уточняет Панов, — такие: *старье*, *хулиганье*, *кулачье* — на письме мягкий знак, а в языке в самом — <j>, суффикс. Обычно с отрицательной эмоцией: “Ах, чтоб!...” используется, продуктивно» [с. 329]: *Сюда его! / Гостьё / идет по лестницам*. Лектор акцентирует внимание на эмоциональности неологизмов Маяковского: модели, которые выбирает поэт, “эмоционально остры”. Так, одно из значений ударной приставки *вы-* у глагола всегда показывает напряженность чувств, переживания: *Кто зубы / злобой выщемил...* “*Щемить*, *ущемить*, *прищемить*, — комментирует Панов, — есть глагол, а *выщемить* зубы, то есть оскалить — это ж повышенной эмоциональности, *выщемил*. И Маяковский говорил о том, что он к важному слову всегда находит рифму. Вот посмотрите: к неологизму обычную Маяковский находит рифму: *зубы злобой выщемил* — рифма *тыщами*” [там же]¹⁰.

Панов не обходит и вульгаризмы Маяковского, подчеркивая и здесь стремление поэта к остроте выражения: вульгаризмы у него часто встают рядом с высокой, торжественной лексикой. Например, в поэме “Облако в штанах”: «...“обсмеянный”, “скабрезный” (анекдот) — слова сниженного звучания и “глаз людей ... куций” — сниженный эпитет, и тут же: “в терновом венце революций грядет”. Это обычно: то и дело вставляются слова вульгарного тембра эмоционального рядом с высокими» [с. 331].

На примере Маяковского лектор показывает, как футуристы строят образный ярус на принципе монтажа — по сути, того же сдвига: “сдвигаются два образа, потому что они совершенно различны” [с. 336]. В поэме “Про это” монтируются фантастика и реальность, квартира и река, поэт и медведь, настоящее и будущее. “Не перетекают образы, не сюжетно переходят друг к другу, а вдруг меняются. Сюжетный сдвиг: одно поставлено рядом с другим. И что же получается? — Замечательная любовная лирика” [с. 340].

Футуристическая группа “Центрифуга” представлена у М.В. Панова несколькими именами, среди которых, конечно, Борис Пастернак. В лекции о нем Панов стремится показать, по возможности ясно, черты Пастернака-футуриста (известно, что место этого поэта часто определяют так: между символизмом и футуризмом). Это касается всех ярусов — и звукового, и словесного, и образного. Говоря, например, о неологизмах как неоспоримой черте футуристической поэтики, Панов утверждает: “У всех футуристов неологизмы, а у Пастернака неологизмов нет”, но потом, как бы раскрывая интригу,

⁹ Специфика хлебниковских новообразований ясно видна в материалах книги: *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau, 1995, в том числе в самостоятельном разделе “Обратный словарь”.

¹⁰ Новообразования Маяковского тоже словарно описаны. См., например: *Валавин В.Н.* Словотворчество Маяковского: Опыт словаря окказионализмов. М.: Азбуковник, 2010.

уточняет: “У него есть неологизмы, но они опять построены так же (как организована ритмика. — Л.Ш.): не разрушена традиция, полная вера в традицию. Новых слов нет. Только знакомые, только те, которые уже привычны. Но эти обычные смыслы сдвинуты, они преобразованы” [с. 356]. Для иллюстрации приводится фрагмент из стихотворения “Сегодня мы исполним грусть его...”, и конкретно предложение *Весну за взлом судили*. Лектор комментирует этот пример в свободной манере, используя сниженную лексику: “Весной лед-то взломался и поплыл. Все льды взломаны и тают. Но слово *взлом* по отношению к весне никто не употреблял. Никто не говорит: *весна начала свой взлом; взлом весны идет вовсю*. То есть взято обычное слово *взлом*, которое обычно употребляется по отношению к этим самым уркам, уголовникам, а тут весна совершила взлом. Слово смещено в своем значении” [с. 357]. Примеры такого рода позволяют Панову сделать и общий вывод о преобразовательных возможностях поэтического слова, об его всегда готовой раскрыться эстетике: “...чопорность языка преодолена. Язык чопорен: он имеет свои словари и законы, свои нормы. Чуть не так употребишь слово, сейчас же на тебя смотрят хмуро. А Пастернак слово сдвигает с места, и оно открывает свою необыкновенную свежесть” [там же].

В “пробегах” по творчеству других футуристов М.В. Панов не мог пропустить такую фигуру, как А. Крученых. “Это тот, кто сочинил знаменитую заумную стихищу: Дыр бул шыл / Убешщур / Скум / вы со бу / р л эз” [с. 394]. Разъясняя студентам сложное понятие “заумь”, “заумная поэзия”, лектор дает ему простое определение: “заумная поэзия — это отказ от значения слова, это безграничная вера в звуковую выразительность русского языка”. И деликатно добавляет: “Так вот, Крученых всю свою жизнь, или почти всю свою литературную жизнь, создавал различные заумные стихотворения, некоторые очень удачные” [с. 398].

Утверждаемая Пановым идея историчности поэзии, ее непрерывного самодвижения, динамики поэтико-языковых форм воплощена в курсе лекций убедительно и ярко. Служат этому единый подход к описанию художественных миров поэтов, искусно подобранные и ясно толкуемые примеры, обращение к предыдущим этапам и направлениям в литературном процессе, опора на авторитеты (а для Панова это не только лингвисты и литературоведы-опоязовцы¹¹), понятный в своей образности язык лектора и его легкий, неторопливый стиль.

¹¹ См. Именной указатель, представленный в Курсе лекций на с. 422–423.

О поэтах Серебряного века — символистах и футуристах — Панов рассказывает так, чтобы слушатели прониклись их жизнью, судьбой, творчеством, чтобы научились их читать и понимать.

При расшифровке лекций, как пишет Л.Б. Парубченко, “сохранялось всё, что говорил Михаил Викторович: шутки, самоироничные высказывания, на которые он всегда был щедр, разного рода обращения к слушателям — хотелось, чтобы публикация не только воспроизводила научное содержание курса, но и давала представление об образе автора: о его блестящем, неподражаемом языке, остроумии, о волнении, с которым он читает стихи и говорит о драматической судьбе поэтов” [с. 6]. Это иллюстрируют некоторые цитаты, которые мы приводили выше. Не откажем себе в удовольствии привести и несколько других, например, из лекции о Маяковском: “И удивительно, что в творчестве зрелого Маяковского появляется цезура. Вот напрасно вы мотааете недоверчиво головами, напрасно вы на меня машете руками: какое там цезура! Цезура — это 18-й век. <...> — тут я долго молчу, осматриваюсь по сторонам — цезура — и дальше продолжаю: та-та-та-та-та-та” [с. 303]; “Что открыли футуристы в рифме? <...> Консонансы. Вот сейчас я вас консонансами дойму. Вы у меня попляшете (*смеется*)” [с. 311]; “Вы наслаждаетесь стихом или нет? Сейчас же наслаждайтесь!” [с. 338].

Важно сказать еще об одной заслуге публикатора: в книгу внесено то, чего не могло быть в тексте лекций. Это фотопортреты поэтов и годы их жизни; фотоальбом “Футуристы”, предваряющий лекции по футуризму; сноски — преимущественно с названиями произведений и датами их написания или публикации. Завершается книга Приложением “Стихи М.В. Панова о поэтах”. Эти стихи замечательно рифмуются со строками поэтов, творчеству которых посвящен курс лекций. Вот одно из таких стихотворений Панова:

В глубокий колодезь,
с сырыми срубными бревнами
(мох и улитки)
провалиться в ведре
мимо черных ухабистых горбылей.
И попадешь в страну. Там
бобры
хвостами
читают Канта.
Там дома стоят
как стеклянные коровы,
приглашая в себя людей.
Страна — материк — вселенная
думающих спичек и стрекоз.
О, мир, мир!
Мир Велимира.

Л. Л. Шестакова

Доктор филологических наук,
главный научный сотрудник Института русского языка
им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
lara.shestakova@mail.ru

Larisa L. Shestakova

Doct. Sci. (Philol.),
Head Researcher at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences,
18-2 Volkhonka, Moscow, 119019, Russia
lara.shestakova@mail.ru

Дата поступления материала в редакцию: 21 января 2022 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 11 февраля 2022 г.

Статья принята к публикации: 22 февраля 2022 г.

Дата публикации: 30 апреля 2022 г.

Received by Editor on January 21, 2022

Revised on February 11, 2022

Accepted on February 22, 2022

Date of publication: April 30, 2022

Для цитирования: Шестакова Л.Л. (рец.) Панов М.В. Поэтический язык Серебряного века. Символизм. Футуризм. Курс лекций / Расшифровка, подготовка текста, предисловие и примечания Л.Б. Парубченко. СПб.: Нестор-История, 2019. 424 с., ил. // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 2. С. 106–115. DOI: 10.31857/S160578800019461-3

For citation: Shestakova, L.L. (rec.) Panov M.V. *Poeticheskij yazyk Serebryanogo veka. Simvolizm. Futurizm. Kurs lekcij / Rasshifrovka, podgotovka teksta, predislovie i primechaniya L.B. Parubchenko. SPb.: Nestor-Istoriya, 2019. 424 s., il.* [[Review:] Panov M.V. *The poetic language of the Silver Age. Symbolism. Futurism. Course of lectures. Transcription, text preparation, preface and notes by L.B. Parubchenko. St. Petersburg, Nestor-History Publ., 2019. 424 p., ill. [in Russ.]].* *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2022, Vol. 81, No. 2, pp. 106–115. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800019461-3