

По поводу «Онегина»¹

Е.П. Бережная
НОВОСИБИРСК

Филологический климат в России на протяжении почти двух столетий формировал пушкинский стихотворный роман. Являясь центральным фокусом национальной жизни, роман вбирал в себя знаки социальных и культурных ситуаций, образуя своего рода пучки ассоциативных смыслов из самых разных способов чтения.

Двупланную парадигму прочтения текста, в пределах которой роман интерпретировали с точки зрения фабульного построения материала в противоположность *большому лирическому стихотворению*, фактически задал еще Пушкин, утвердивший в жанровом обозначении романа равновероятные пути для альтернативных толкований. В отечественной традиции изучения «Евгения Онегина» построение устойчивой лирической схемы пушкинского романа связано с именем Ю.Н. Тынянова, указавшего на принципиальное отличие сюжета в стихе от своего двойника в прозе².

Тынянов исходил из презумпции *стиха*, полагая, что при чтении «Онегина» следует учитывать такие смысловоразличительные структуры языка поэзии, как *сукцессивность* и *теснота стихового ряда*. Теоретические построения Тынянова относительно пушкинского романа в метафорически заостренной форме спрогнозировали «смерть героя», поставив под сомнение вопросы «ха-

¹ В названии статьи слово *повод* можно было бы взять в кавычки, т.к. оно определяет ее основную тематическую линию; вместе с тем подобного рода названия содержат скрытую авторскую игру с читателем, позволяя эксплицировать один из «конструктивных принципов» тыняновской методологии – различие между литературоведением и литературой.

² Ср., например, известные дефиниции из книги Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка»: «*Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе*» и «*Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу*» (Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Сов. писатель, 1965. С. 170, 171).

ракетологии» и ценностной структуры персонажей; необходимо-легитимной задачей с осязаемым результатом для литературной науки представлялась задача концептуализации семантики текста и восстановления смысла произведения. После устранения *героя* объектом исследования в художественном тексте становятся внутренние взаимосвязи всех его элементов.

Тыняновская «безгеройная» концепция сформировала парадигму, эвристически продуктивную в изучении и понимании пушкинского романа на всем протяжении XX века.

Для «Евгения Онегина» XXI века (как и для литературы в целом) пока еще не найдена новая парадигма, поскольку литературный текст сегодня перестал быть прерогативой истории словесности, а подъем теории, инициированный русской формальной школой, способствовал не столько интеграции научного знания, сколько его методологическому разобщению.

Автономность исследовательских практик, характерная для западной традиции, неизбежно теряет свою актуальность, попадая в русский общекультурный контекст, предпочтительным фактором для которого является не различие и разъединение, а синтез и тождество обсуждаемых концепций. Синкретический подход, как правило, упрощает предмет исследования, уводит в сторону от понимания его специфических свойств, стимулируя недифференцированное аморфное восприятие литературного процесса.

В свою очередь, имманентное изучение литературы, демонстрируя плодотворность в усложняющей текст семантике, равным образом оставляет за пределами аналитического рассмотрения то, что не соответствует замыслу интерпретатора.

Подобного рода установка на описание литературных явлений в значительной степени усиливает активность читательского восприятия, способного к построению вероятностных моделей художественного текста, в то время как авторские интенции, в силу своей энigmatической заданности, заведомо могут быть устранены в бесконечном множестве текстовых интерпретаций. Современные исследовательские стратегии, какого бы порядка они ни были, обращены на воспроизводство многочисленных читательских нарративов; литературное произведение становится поводом для возведения проектов любой сложности и конфигурации, в более широком плане – самопрезентацией исследователя, склонного афишировать результаты научных изысканий на подмостках рекламной и массовой культуры.

Наметившаяся в последнее время тенденция к визуализации гуманитарного знания ведет к утрате словесным искусством своего привилегированного положения; отчетливо осязаемым и достоверным симптомом разрушения вербальной модели мира может быть явление *умирание слова* в его сакральном и метафизическом понимании и, как следствие, отсутствие внешней необходимости и «полезности» литературных исследований. В качестве новой формы знания о мире и предмете *слово* окажется недостаточным и малоубедительным фактом, более очевидными и вероятными станут структуры, отсылающие к внесловесным нетекстуальным сферам.

О сопутствующих литературе кризисах и выходах «из тупика», о конституирующей роли читателя применительно к современному литературному процессу писал Тынянов в 1924 г. в статье «Промежуток»: «Когда литературе

трудно, начинают говорить о читателе... <...> Это – как бы “мотивировка” для выхода из тупика... <...> И такой “внутренний” расчет на читателя помогает в периоды кризиса»¹. Как и в предполагаемом кризисе *литературы*, «охранительная» функция читателя для литературоведческих дисциплин актуальна до тех пор, пока читательские интуиции ограждены автономностью литературного ряда. Например, «идеальный» читатель пушкинского романа (каким, несомненно, являлся Тынянов) преодолевает искусственные связи посредством узнавания специфических приемов или, ощущая динамику семантических структур романа, различает его «колеблющиеся» смыслы, способные меняться и изменять движение в пределах стихотворной строки и текстового рисунка в целом.

Пушкинский роман в стихах послужил материалом для литературных теорий Тынянова, и поэтому правомерно в данном случае поставить вопрос о том, как, занимаясь «Евгением Онегиным», Тынянов стал гениальным теоретиком.

Для осмысления литературоведческих идей Тынянова необходимо овладеть методологией, замкнутой в границах узкодисциплинарного подхода, по сути, мы должны аннигилировать лежащие за пределами литературного произведения внехудожественные контексты.

Выбор морфологического метода применительно к исследуемому объекту важен прежде всего тем, что дает возможность реконструировать «автора» и его намерение из совокупности оригинальных текстов. Другим перспективным фактором представляется значимая мотивировка уклониться от определенной точки зрения на «предмет», заменив ее неустойчивым «любопытным колебанием». В противоположность позиции вовне взгляд изнутри фиксирует *процесс* развертывания авторской мысли, в который мы недистанцированно можем быть вовлечены.

В «Проблеме стихотворного языка» (1924) была постулирована мысль Тынянова о том, что в основе художественного творчества лежит динамический принцип создания произведения. Согласно этому принципу, любой элемент литературной системы должен рассматриваться лишь в относительной замкнутости своих значений. (Ср.: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая»²).

Идея динамизации была важна для Тынянова устранением статического признака в определении понятия композиции. (Ср. запись беседы Эйхенбаума с Тыняновым в дневнике от 9 июля 1922 г.: «Сегодня говорили о термине “композиция”. Термин изжитой. Он предлагает – “динамика”, чтобы избежать статического элемента»³). Замена термина «композиция (в данном контексте)

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 170.

² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 28.

³ Цит. по: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 509 (комментарий к статье «Литературный факт»).

литературного произведения» *динамикой* содержала в себе своеобразный «перевод» устойчивого понятийного выражения на затрудненное в экспликации слово, отсылающее, прежде всего, к динамической природе литературного факта. Динамизация открывала также новые возможности в изучении смыслового кода поэтических произведений и отдельного слова в частности.

Рассматривая пушкинский роман с точки зрения двух способов организации литературного текста – стихового и прозаического, – Тынянов показывает как устойчивость и независимость различительных концептов, так и их взаимную подвижность по отношению друг к другу. Все дело – в *подчинении* одного момента другому, в том *деформирующем влиянии*, в которое вступает подчиняющий фактор с факторами подчиненными¹. Таким деформирующим элементом в «Евгении Онегине» был *стих*, таким «стержневым, конструктивным фактором» в стихе является *ритм*. Пушкинский стихотворный текст предопределил обращение Тынянова к проблемам стиховой семантики. Кроме того, в теоретической книге о стихе были заявлены те смыслообразующие концепты, которые актуализировали стиховую форму пушкинского романа.

В первой главе книги («Ритм как конструктивный фактор стиха») Тынянов говорит об отличительном статусе ритма в стихотворном тексте, который «подчиняет» себе все остальные компоненты стиха: «*Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишней раз подчеркивает его конструктивную роль в стихе*»². При этом важнейшим основанием возникновения ритма будет не упорядоченная повторяемость звуковых или речевых связей в тексте, а потенциальная напряженность между всеми его уровнями – динамическая организация стихотворения. Представление Тынянова о литературном произведении как динамическом знаке интеграции составляющих его элементов подразумевало, что в понятие протекания или «развертывания» на уровне конструкции отдельного произведения «вовсе не обязательно вносить *временной* оттенок»: «Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение»³. Это, в свою очередь, регулировало иерархические сдвиги между разноуровневыми элементами поэтического текста: «Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, – нет факта искусства... <...> Но если исчезает ощущение *взаимодействия* факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) – стирается факт искусства; оно автоматизуется»⁴. Подобного рода изменения взаимодействий в словесном искусстве естественным образом подтверждали динамическое «развертывание» литературного произведения, построенное на разности и различении в соответственном противопоставлении «статическому знаку равенства и сложения».

¹ См. контекст статьи «Литературный факт» в кн.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 261.

² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 42.

³ Там же. С. 28.

⁴ Там же. С. 28–29.

Эти условия существования ритма характеризуют его как сферу регулирования семантических трансформаций стихотворного языка, все уровни которого подвержены ритмическому переделыванию. Поэтому каждый элемент поэтической структуры под воздействием ритма изменяет свой статус в направлении семантики стихотворного текста. Например, в слове, включенном в ритмический стиховой ряд, более ощутимыми становятся его второстепенные (или «колеблющиеся» – в терминах «Проблемы») признаки значения, которые проявляются в результате «ориентации на соседнее слово»: «Эти “колеблющиеся признаки” дают некоторый *слитный групповой “смысл”*, вне семантической связи членов предложения»¹. Это выдвижение разделов служебных слов является, с точки зрения Тынянова, одним из основных приемов Пушкина в «Евгении Онегине». Возьмем наиболее характерные примеры, наблюдаемые Тыняновым, при анализе пушкинского романа в стихах:

1. Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь (I, 5).
2. То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему (I, 7).
3. Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут (I, 15).
4. Я не могу понять. Но вот
Неполный слабый перевод (III, 31).

Перед нами случаи взаимодействия ритма и семантики, или *изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой*². Слова второстепенного значения, стоящие в конце стиха, ритмически выделены до степени полноправных слов с соответствующим повышением в них семантического уровня. Группа слов «чему-нибудь» и «как-нибудь» имеет так называемый «слитный групповой “смысл”», не допускающий существования явлений в изолированном виде. Эти слова, попадая в стиховой ряд, разбиваются до равноправной значимости каждой составляющей ритмического члена. Деформированные ритмом семантико-синтаксические элементы обязаны сохранять свой подчинительный статус в общей структуре стихотворного языка.

Обратим внимание на изменение значения имен собственных в пушкинском романе, которое Тынянов рассматривает в соотносительной связи с ритмической организацией текста. Исключительно показательной в этом отношении представляется XXXV строфа восьмой главы «Евгения Онегина»:

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 128.

² Там же. С. 111.

Прочел он Гиббона, Руссо
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Stael, Биша, Тиссо.

Здесь в рамках обычного ритмо-синтаксического строения строфы вставлены слова, как бы не связанные между собою по основным признакам значения. «Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения. При этой неустойчивости большую важность получает *теснота* сначала ряда, а затем периода и строфы. При этом сила этой связи больше в стихе, чем в строфе, а в строфе, чем в группе строк; это дает возможность на протяжении стихотворения давать *строфы*, мало между собою связанные, – шире и точнее: большие словесные массы, не связанные между собою по основным признакам значений»¹. Употребление слов со стертым «основным признаком» интенсивирует «колеблющиеся признаки» значения в стихе, в разных случаях своего использования необычайно усиливающие стиховую абстрактность слова. Асемантичность имен собственных, организованная ритмическим действием, может приводить к явлению, переходящему в «заумь», с активацией смысловых сторон поэтической речи. «Исключительная установка на имманентное звучание в поэзии (заумный язык, *Zungenrede*) влечет за собою сугубую напряженность в поисках смысла и таким образом подчеркивает семантический элемент слова; наоборот, полное небрежение звуковой стороной прозы может вызвать звуковые явления (особые стечения звуков etc.), которые перетянут центр тяжести на *себя*»².

В применении пересчета имен у Пушкина в данном случае особую важность приобретает лексическая окраска слова как *постоянный второстепенный признак* значения: «Чем ярче в слове лексическая характеристика, тем больше шансов, что при затемнении основного значения выступит в светлое

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 124.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 53 (статья «О композиции “Евгения Онегина”»). См., например, «хлебниковский» эпизод в «Проблеме стихотворного языка»: «Вот почему Хлебников, который строит стих по принципу совмещения семантически чуждых рядов и широко при этом пользуется колеблющимися признаками, семантически более заострен, чем “понятные” эпигоны 80-х годов» (Проблема стихотворного языка. С. 125). И далее в статье «Промежуток» (1924 г.): «Его языковую теорию торопливо окрестили заумью и успокоились на том, что Хлебников создал бессмысленную звукопечку. Суть же хлебниковской теории в другом. Он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 180). И, наконец, статья «О Хлебникове» (1928 г.): «Для него нет не окрашенного смыслом звучания, не существует раздельно вопроса о “метре” и о “теме”... <...> “Инструментовка”, которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами» (Цит. по: Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 235).

поле именно лексическая окраска слова, а не его основной признак»¹. Лексическая тональность имен собственных предопределяет не только лексический строй произведения, но и направление его сюжета. При этом роль лексической окраски не должна быть понята как деформирующая готовые сюжетные комплексы, но как деформирующая *развертывание* лирического сюжета. Развитие сюжета в стихе тесно связано с семантической (смысловой) системой стихотворного языка, которая, в свою очередь, формируется так, как указывает динамика ритмического ряда. Это означает также известную степень подчинения сюжета стихотворному ритму. В лирическом произведении мы имеем дело не с сюжетом как таковым, а с сюжетом *развертывающимся*. При этом *развертывание лирического сюжета* должно быть направляемо общей динамикой стиховой конструкции.

В выдвижении на первый план организующей роли ритма особую важность приобретают крайние, существующие на границе ряда, явления. Значимость минимальных явлений в реализации конструктивного принципа наиболее ощутима в области *эквивалентности текста*, которую Тынянов противопоставляет акустическому подходу к стиху. Несовпадение явлений эквивалента с акустическим подходом связано с тем, что ритм ставит в отношения равенства разнородные по составу элементы. «В эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен»². Например, часто используемый Пушкиным в «Евгении Онегине» прием пересчета – в зависимости от стиховой природы романа приобретает совершенно иной смысл:

.....
 Мелькают мимо будки, бабы,
 Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды,
 Купцы, лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки,
 Аптеки, магазины моды,
 Балконы, львы на воротах
 И стаи галок на крестах (VII, 38).

Эквивалентность перечисляемых *разных* предметов обусловлена их равной интонационной и метрической позицией в стихе.

Эквивалентность текста могла осуществляться на уровне читателей-персонажей пушкинского романа, которые стремились стать условно равными своему «литературному» герою: «“Онегин” как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна – целой галереей героинь, мать – также. Вне их – штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью»³. Напомним в выборочном изложении характеристики главных персонажей пушкинского романа:

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 88.

² Там же. С. 47.

³ Там же. С. 66.

Онегин:
 Как Child-Harold, угрюмый, томный
 В гостиных появлялся он (I, 38).

Ольга:
 Всегда скромна, всегда послушна,
 Всегда как утро весела,
 Как жизнь поэта простодушна,
 Как поцелуй любви мила;
 Глаза, как небо голубые,
 Улыбка, локоны льняные,
 Движенья, голос, легкий сан,
 Все в Ольге... Но любой роман
 Возьмите и найдете, верно,
 Ее портрет: он очень мил,
 Я прежде сам его любил,
 Но надоел он мне безмерно (II, 23).

Татьяна:
 Ей рано нравились романы;
 Они ей заменяли все (II, 29).

Воображаясь героиней,
 Своих возлюбленных творцов,
 Кларисой, Юлией, Дельфиной... (III, 10).

В данном случае эквивалентность «литературных» героев реализуется в апперцептивном поле читателей-персонажей пушкинского романа, обнаруживая нетождественное сходство их смысловых позиций. Динамизм романа подчеркнут усилением экспрессивной окраски героини, тем, как предыдущий стиховой период «Но любой роман» и т.д. связан с последующими стихами «Ей рано нравились романы» и «Воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов...». Пушкинский стихотворный роман включает в себя значительную область распространения эквивалента, фиксируемого как на уровне текста, так и в сознании воспринимающего «субъекта». «Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (=борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму... <...> С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом *материал* может измениться до *минимума, нужного для знака конструктивного принципа*¹.

Доказательством главенствующей роли ритма в эквивалентовке текста являются так называемые «пропущенные строфы» в «Евгении Онегине», обозначенные в романе нумерацией и отточием. Существование пустых цифр

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 50–51.

и *ненаписанных* строф («значки не суть знаки определенных пропусков, а часто не означают никакого определенного текста»)¹ свидетельствует о том, что частичные пропуски текста вызваны не цензурными причинами, но обусловлены внутренней динамикой произведения, действием его ритмического ряда. В использовании цифр вместо *целых* строф-главок активизировалось динамическое значение эквивалентов текста и их смыслообразующая функция в структуре произведения: «Какого бы художественного достоинства ни была выпущенная строфа, с точки зрения семантического осложнения и усиления словесной динамики – она слабее значка и точек; это относится в равной или еще большей мере к пропуску отдельных строк, так как он подчеркивается явлениями метра»².

Введенное Тыняновым явление эквивалентности пушкинского романа в значительной мере фиксировало «динамизирующий принцип стиха» и его установку на второстепенные элементы значения в стихотворном тексте. Интонационные словечки, используемые Пушкиным в «Евгении Онегине», с стиховой, метрической стороны становятся эквивалентами настоящих слов:

Гм! Гм! Читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня? (IV, 20),

и они же, подчиняясь «деформирующей» роли ритма, способны участвовать в создании образного строя произведения:

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. (Не могу...) (VIII, 15).

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести... (VIII, 16).

Динамическая сила ритма проявляется в непрерывном внутреннем сопереживании стихотворных строк и разрешении этого напряжения в одном словесном жесте. То, что в прозаическом романе имело бы значимость чисто семантическую, воспринималось бы как известный сюжетный пункт³, – в стихе «достигает конкретности словесного жеста», конкретности, вызванной исключительно динамикой ритмического ряда⁴.

Выдвинутость стиха и подчинение остальных элементов художественной структуры пушкинского романа «выдвинутому фактору» определили специфику авторского присутствия в «Евгении Онегине» на уровне глав, в пределах строфы и в границах одного стихового отрезка. Обратимся к II строфе первой

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 49.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 60 (статья «О композиции “Евгения Онегина”»).

³ Там же. С. 72.

⁴ См. контекст статьи «О композиции “Евгения Онегина”»: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 72.

главы романа, где формы проявления «авторского лица» в наибольшей степени деформированы силою стиха:

.....
 Друзья Людмилы и Руслана!
 С героем моего романа
 Без предисловий, сей же час
 Позвольте познакомить вас:
 Онегин, добрый мой приятель,
 Родился на берегах Невы,
 Где, может быть, родились вы
 Или блистали, мой читатель;
 Там некогда гулял и я:
 Но вреден север для меня.

По количеству переключающихся ассоциаций, связанных с авторским, геройным и читательским (персонажным) мирами, по колебанию интонаций и лексического строя, непосредственно относимых к авторскому полю, эта строфа не имеет себе равных во всем стихотворном корпусе романа. Ровность лексического тона, охватывающая собой весь стиховой отрезок, перебивается интонационными словами, провоцируемыми авторским присутствием. В первых четырех стихах разговорная интонация, принадлежащая автору-персонажу (персонажем его делает принадлежность к «персонажному» читательскому миру), несколько смещена лексическим планом, определяющим зону автора-творца. Одновременное присутствие автора-творца и автора-персонажа, «выдвинутость» одной из этих авторских масок (в данном случае на первый план выступает маска автора-творца) создает дополнительные ассоциативные ряды, делая слово у Пушкина двупланым.

Конкретность автора-творца в следующем стиховом периоде сдвинута на второй план вследствие выдвинутости на первый лексических явлений, характерных для автора-персонажа. Ровность интонации в первом и во втором четверостишии нарушена постоянными сменами масок автора: персонажа, творца и повествователя, выдвинутостью одной из них за счет всех остальных. Эти многообразные переключения из одного авторского плана в другой провоцировали интонационную игру и внефабульную динамику произведения, оставляя в зонах переключений сюжетно свободные пространства.

Обращение к читателям поэмы «Руслан и Людмила» достаточно было для того, чтобы вызвать соответствующие ассоциации и заставить читателя двигаться в определенном плане. Читательское сознание конструировало и заполняло сюжетные пустоты, читатель участвовал в создании «образа автора», он волен был отбирать «только *характерное*, только так или иначе подсказывавшее черты автора»¹. Иногда установка на «читателя» требовала изменения формы изложения и, тем самым, создавала разные отношения между конструируемым у читателей «образом поэта» и позицией «авторского лица» в про-

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 268 (статья «Литературный факт»).

изведении. (В «Архаистах и Пушкине» Тынянов описал эту ситуацию на примере литературной и языковой реформы Карамзина: «Монументальные ораторские жанры сменились маленькими, как бы внелитературными, рассчитанными на резонанс салона, жанрами. Литературная эволюция сопровождалась изменением установки на “читателя”. “Читатель” Карамзина – это “читательница”, “нежная женщина”; автор – Кто пишет так, как говорит / Кого читают дамы... <...> “Читательница” была оправданием и призмой особой системы эстетизированного, “приятного” литературного языка»¹).

Говоря о факторах, составляющих *минимальные* условия ритма, Тынянов особо подчеркивает значимость того («крайнего») момента, при котором они могут быть даны не в виде системы, а в виде *знаков* системы. «Ритм может быть дан в виде знака ритма, который одновременно является и знаком метра, необходимого фактора ритма, как динамической группировки материала»². Приведем примеры, где показана смысловая сила эквивалента и выявлены формы взаимодействия метра и ритма за пределами акустического ряда. В пушкинском романе мы встречаем частичное отсутствие текста внутри строф-главок, как, например, в следующих стихах:

Поедем.
 – Поскакали други,
 Явились; им расточены
 Порой тяжелые услуги
 Гостеприимной старины.
 Обряд известный угощения:
 Несут на блюдечках варенья,
 На столик ставят вощаной
 Кувшин с брусничною водой,

 (III, 3).

Мы имеем 14-строчную строфу, в которой 6 строк точек все же достаточны для того, чтобы стать эквивалентом текста. Метр сохраняется в виде *знака* или *метрического импульса*, что необычайно повышает уровень динамической группировки материала (ср. в связи с метрической формой верлибра: «Нетрудно заметить при этом, что тогда как правильность метрической системы – слишком дешево достоящееся разрешение – ведет чрезвычайно быстро к автоматизации стиха, момент метрического эквивалента динамизирует его»³). На примере с «точками» выявляется не только внеакустическая природа ритма.

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 64 (статья «Архаисты и Пушкин»).

² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 53–54.

³ Там же. С. 56.

Такое «расширение» ритмического объема приводит Тынянова к совершенно новому пониманию *стиха*. Последовательным проведением динамизирующего принципа является не метрический стих, а стих свободный, верлибр, служащий моделью для различения границ между прозаическим и стиховым рядами.

Ритм не является исключительной характеристикой стихотворной речи – всякий тип текста, контрастирующий с поэтическим текстом, будет иметь свою собственную ритмическую структуру. Все дело в том *деформирующем влиянии*, в которое вступает ритм с семантическими группами в стихе и, наоборот, в прозе, т.е. мы имеем дело с активацией принципа «соотносительности и интеграции», определяющего «динамическую целостность» литературного произведения.

«Проблема стихотворного языка» Тынянова представляется книгой в большей степени не столько теоретической, сколько *поэтической* в силу воздействия той линии панлиризма, которая обуславливается стиховым фактом существования пушкинского романа. В этом контексте совершенно особым образом преломляются попытки идентифицировать затрудненную тыняновскую терминологию, лежащую в основе теоретических положений книги. Дело в том, что термины Тынянова, существующие в контексте его научных работ, аккумулируют в себе силу суггестивной энергии текста и в большей степени провоцируют не к логическому описанию, но к художественно-образной рефлексии. В научных сочинениях Тынянова в непредъявленном виде присутствует суггестия *поэтического* текста, которая может считаться концептопорождающим механизмом его литературной теории.

Обладая известной поэтичностью, тыняновская теория оказывается ценным артефактом с многоплановой «колеблющейся» семантикой и многочисленными перспективами для творческого восприятия читателя. Именно поэтому особенной регулярностью ее применения в исследовательской практике, расширяющей масштаб рассмотрения литературных текстов, но, по сути, накапливающей количественную, а не качественную информацию об изучаемом объекте, невозможно определить методологический статус Тынянова в современной науке о литературе.

Применимость тыняновских идей непосредственно соотносима с той ролью, которую они осуществляют в качестве стимулирующего толчка для поиска новых методологических путей в науке. Что касается пушкинского стихотворного романа, здесь Тынянов спроектировал лирико-онтологическую модель, претендующую на многократное критическое переосмысление в культурном контексте «большого времени».