ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ЯЗЫК — ТЕКСТ — СМЫСЛ

Памяти
Максима Ильича Шапира

Москва
2023

УДК 81
ББК 80
Я

Утверждено к печати
Федеральным государственным бюджетным учреждением науки
Институт языкознания РАН

Редколлегия:
д.ф.н. В.З. Демьянков, к.ф.н. П.С. Дронов, д.ф.н. М.Л. Ковшова,
к.ф.н. О.С. Орлова, д.ф.н. Т.Е. Янко
Ответственный редактор:
д.ф.н. М.Л. Ковшова

Рецензенты:
д.ф.н., главный научный сотрудник Института русского языка
им. В.В. Виноградова РАН Л.Л. Шестакова
д.ф.н., ведущий научный сотрудник Института русского языка
им. В.В. Виноградова РАН М.Ю. Михеев
к.ф.н., член гильдии «Мастера художественного перевода» С.А. Ромашко

ЯЗЫК — ТЕКСТ — СМЫСЛ. *Памяти Максима Ильича Шапира*. / Отв. ред. М.Л. Ковшова. М.: «Канцлер», 2023. — 260 с.

ISBN 978-5-907773-21-9

Книга посвящена памяти доктора филологических наук Максима Ильича Шапира, выдающегося российского ученого, филолога, стиховеда, лингвиста и литературоведа, соединявшего в себе традиционалиста и новатора, теоретика и эмпирика и работавшего в широком интеллектуальном пространстве формирования гуманитарной мысли разных эпох. Сборник составляют статьи, созданные по материалам Шапировских Чтений, которые прошли 6–7 сентября 2022 года в Институте языкознания РАН в год 60-летия М.И. Шапира.

Книга предназначена для филологов, специалистов в области теории языка, поэтики, стиховедения и широкого круга читателей, интересующихся поэзией и искусством словесности.

LANGUAGE — TEXT — MEANING. A collection of essays in memory of M.I. Shapir. Ed. by M.L. Kovshova. — Moscow: Kanzler, 2023. — 260 p.

The book is dedicated to the memory of M.I. Shapir, a famous Russian scholar, philologist, semiotician, and literary theorist who was a combination of a traditionalist and an innovator, a theoretician and a methodologist working in an extensive intellectual space of the developments in the humanities of various epochs. The book contains the articles based on the presentations made on the 6th – 7th of September, 2022 — the year of M.I. Shapir's 60th anniversary — during the Shapir Readings at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.

This book is intended for specialists in theoretical linguistics, poetics and the poetics and verse theory as well as for the general audience interested in poetry and verbal art.

ISBN 978-5-907773-21-9

© Институт языкознания РАН, 2023

ЯЗЫК — ТЕКСТ — СМЫСЛ

Памяти Максима Ильича Шапира

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (*М.Л. Ковшова*) 6

Шапир М.И.

Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией 9

I.

СТИХОВЕДЕНИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Акимова М.В.

М.И. Шапир и Ю.М. Лотман о теории стиха 18

Демьянков В.З.

Путешествия с Максимом по лирическим полям 33

Орлицкий Ю.Б.

Номенклатура типов русского стиха как научная и практическая проблема 39

Пильщиков И.А.

Эволюция французской и английской анакреонтики (из истории стиховых форм) 55

Полилова В.С., ***Белоусова А.С.***

Теория стиха М.И. Шапира и его работы по истории поэтики 78

Постовалова В.И.

Творческий мир («Universum») М.И. Шапира в контексте становления гуманитарной мысли XX—XXI вв. 90

II.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ И ТЕКСТЫ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Добрицын А.А.

Поэтические галлицизмы у Батюшкова 112

Калинина М.П.

Диалектика метра и ритма в стиховедческой концепции Андрея Белого 132

Трахтенберг Л.А.

Словораздельные вариации четырехстопного ямба в торжественных одах 1740-х—1770-х гг. 151

Челышева И.И.
Текстологическая история как источник по лингвокультурологии (на материале романских средневековых текстов) 162

III.
ЯЗЫК, СМЫСЛ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

Дзюбенко М.А.
Неизданный трактат М.И. Шапира «Принципы семантических отношений» (первая половина 1980-х гг.): структура, содержание, возможные принципы издания 176
Дронов П.С.
Идиомы, их варьирование и устаревание: *пустить на пе* в поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» 203
Ковшова М.Л., Орлова О.С.
О созвучиях в русских загадках 210
Красухин К.Г.
Роман о жизни и любви: основной конфликт «Отцов и детей» 227

ПРИЛОЖЕНИЕ

Студент Максим Шапир берет интервью у поэта Арсения Тарковского (расшифровка магнитофонной записи начала 80-х гг.) 240

Сведения об авторах 258

ОТ РЕДАКТОРА

Сборник «Язык — Текст — Смысл», созданный по итогам Шапировских Чтений, посвящен светлой памяти Максима Ильича Шапира — выдающегося ученого, филолога, лингвиста, величайшего исследователя в области стиховедения, поэтики, текстологии. Максим ушел в 2006 году, накануне своего 44-летия; он успел сделать очень много — и как много не успел сделать; эту утрату филология не перестает ощущать. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН, основатель и главный редактор журнала «Philologica», автор около 200 работ, Максим Ильич Шапир был филологом в самом точном и в самом высоком смысле этого слова. Придя в сектор теоретического языкознания Института языкознания в начале 2000-х годов, Максим Ильич Шапир представил в научном мире сектора новое направление — лингвистики стиха и лингвистических аспектов текстологии. Будучи строгим теоретиком и блистательным эмпириком, методологом, специалистом в разных областях гуманитарного знания, Шапир привносил в обсуждение научных проблем точное их измерение; его выступления отличали требовательность к обоснованности суждений и страстное стремление к истине. На заседаниях сектора теоретического языкознания М.И. Шапир умел проявить уважение к секторским традициям и быть сдержанным в оценках, но умерить блистательный филологический ум и глубокую научную проницательность Шапира было невозможно.

Исследования, которые проводил М.И. Шапир на широком филологическом пространстве, от истории и теории литературного языка и поэтического языка до стиховедения и текстологии, составили фундамент целого ряда новых направлений в современной гуманитарной сфере; коллеги, ученики и последователи М.И. Шапира ведут свои исследования в научном диалоге с его трудами. Также работы М.И. Шапира дают повод для осмысления актуальных методологических, эпистемологических и аксиологических проблем филологии и лингвистики. В науке о языке, которая в XXI веке переживает усиление дифференциально-интегративных процессов, как никогда актуальны вопросы осмысления возможностей и границ гуманитарного познания. М.И. Шапир утверждал необходимость исполнения норм языка науки как способа изложения познанного — четкого, ясного, логически непротиворечивого и подлежащего верификации. Именно Максиму Шапиру, с его мощным интеллектом ученого, обширными и глубокими познаниями специалиста, волей и упорством неустанного труженика, талантом полемиста и мужеством кристально честного человека, были видны сложные и противоречивые вопросы научного познания, которые являются предметом острых дискуссий в современной лингвистике.

Настоящий сборник открывается переизданием статьи Максима Ильича Шапира, с этой темой он выступал последний раз в Институте языкознания РАН в июне 2006 года на конференции «Логический анализ языка. Между ложью и фантазией» (сборник вышел в 2008 г.). Работа Шапира посвящена исследованию символической зауми у Федора Сологуба и содержит семиотический и лингвопоэтический комментарий одного стихотворения.

Далее следуют три раздела.

Первый раздел называется «Стиховедение и теоретическая филология». В статьях, включенных в данный раздел, обсуждаются вопросы теории стиха, стихотворчества и поэтичности: выдвигается и обосновывается гипотеза о лотмановском «слое» в шапировской теории стиха (М.В. Акимова); исследуются непоэтичные и поэтичные формы выражения, вводится характеристика поэтичности — «поэтаж» (В.З. Демьянков); разрабатывается номенклатура типов русского стиха (Ю.Б. Орлицкий); исследуется варьирование французского и английского анакреонтического стиха XVI – XVIII вв. (И.А. Пильщиков); изучаются филологические истоки становления теоретических систем М.И. Шапира и начала самой научной личности Шапира (В.С. Полилова, А.С. Белоусова). Раздел завершает статья, в которой глубоко и всесторонне описывается творческий мир («Universum») М.И. Шапира в контексте становления гуманитарной мысли XX – XXI вв. (В.И. Постовалова).

Во **втором** разделе «Поэтические языки и тексты духовной культуры» исследуются поэтические галлицизмы в стихах К.Н. Батюшкова и их связь с общеевропейским поэтическим языком (А.А. Добрицын); анализируется «напряжение» между метром и ритмом в стиховедческой концепции А. Белого и особенности его поэтического языка (М.П. Калинина); описываются словораздельные вариации четырехстопного ямба и индивидуальные ритмические тенденции в торжественных одах М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, В.И. Майкова и В.П. Петрова (Л.А. Трахтенберг); анализируются текстологические особенности рукописной истории в романском Средневековье XI – XV вв. (И.И. Челышева).

В научном наследии Максима Ильича Шапира есть начатые, но не завершенные работы, рукописные наброски, которые ждут своего издания. **Третий** раздел «Язык, смысл, художественная форма» открывается описанием и анализом неизданного трактата М.И. Шапира «Принципы семантических отношений» (М.А. Дзюбенко). Исследуется происхождение и вариативность идиомы *пустить на пе* (П.С. Дронов), которая встречается в пушкинской поэме «Домик в Коломне» (Максим очень любил это произведение и замечательно читал его наизусть). Разные виды созвучий в русских народных загадках разбираются в статье (М.Л. Ковшова, О.С. Орлова). Связь разных уровней текста анализируется при разборе конфликтных линий в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»; отмечено, что Шапир о произведении отзывался критически (К.Г. Красухин).

Тем самым, в книге, собравшей участников Чтений, представлены исследования, созвучные темам, которые являются ключевыми в научном мире Максима Ильича Шапира:

- теория стиха, стих как пространство смыслов
- поэтический язык и языки духовной культуры
- материал, форма и содержание
- взаимодействие семантики и семиотики, текстовый семиозис
- между поэтикой и прагматикой в дискурсе и коммуникации

Завершает сборник Приложение с записью, которая носит условное название: «Студент Максим Шапир берет интервью у поэта Арсения Тарковского» (магнитофонная запись начала 80-х годов). Выражаем глубокую признательность Ирине Борисовне Качинской за выступление на Шапировских Чтениях и презентацию магнитофонной записи, которую позднее нам удалось почти полностью расшифровать. Впервые публикуемое интервью ждет дальнейшего исследования и комментария.

Памятные Чтения к 60-летию Максима Ильича Шапира, состоявшиеся в Институте языкознания в 2022 году, собрали его коллег, учеников, последователей, родных и друзей. Редколлегия сердечно благодарит Татьяну Михайловну Левину, которая выступила на Чтениях с воспоминаниями о Максиме Шапире. Большое спасибо М.А. Дзюбенко, который представил отрывок из документального фильма «Григорий Коган. Транскрипция» (сценарий М. Дзюбенко, режиссер И. Бессарабова, РЦСДФ, 2003). В этом фильме выступил в необычной роли и с присущим ему юмором Максим Шапир.

Научное наследие Максима Ильича Шапира с его любовью к слову и живой научной мысли, с его рассмотрением гуманитарной науки как языка духовной культуры и образом лингвистики как науки, которая, согласно Шапиру, «видит в языке прежде всего выражение смысла и манифестацию культуры», — это наследие открыто будущему. Наука о языке нуждается в шапировской строгости и точности, но также ей отвечает шапировская страстность и дискуссионность в обсуждении путей и результатов научного поиска.

М.Л. Ковшова

М.И. Шапир

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЗАУМЬ ФЕДОРА СОЛОГУБА: МЕЖДУ ЛОЖЬЮ И ФАНТАЗИЕЙ

Статья впервые опубликована в: *Шапир М.И.* Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Логический анализ языка: Между ложью и фантазией / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2008. — С. 14—22.

Мы слышали крик. Беготню! Визготню! Суетню!
Темные рассуждения о фантазии.
Козьма Прутков

Всё нижеследующее я прошу воспринимать как семиотический и лингвопоэтический комментарий к одному стихотворению Сологуба, написанному в январе 1908 г.:

Подъ сѣнью тилій и темалъ,
Склонясь на бѣлые киферы,
Я улыбаясь задремалъ
Въ объятьяхъ милой Мейтанеры,

И, затаивши два огня
Въ очахъ за синія зарницы,
Она смотрѣла на меня
Сквозь дымно-длинныя рѣсницы.

Въ передзакатной тишинѣ
Смиряя пляской ярость Змѣя,
Она показывала мнѣ,
Какъ пляшетъ зыбкая алмея.

И вся бѣла въ тѣни темалъ,
Бѣлѣй, чѣмъ нѣжный цвѣть кифера,
Отбросивъ скуку покрывалъ,
Плясала долго Мейтанера.

И утомилась, и легла,
Орошена росой усталой,
Склоняя жемчуги чела
Къ благоуханью азры алой.

[Сологуб 1911: 212—213]

Прежде всего здесь бросаются в глаза незнакомые, странные существительные. Таковых шесть, но три из них употреблены по два раза —

итого девять словоформ на 20 строк: достаточно, чтобы окрасить лексику этого текста в целом. При этом семь из девяти словоформ стоит в самой сильной позиции стиха в рифме, что делает их еще более заметными[1].

О том, какой обычно видится читателю лексическая окраска разбираемого стихотворения, можно судить по комментарию к большой серии Библиотеки поэта: «*Тилии*, *темалы*, *киферы*, *алмея*, *азра* — названия, по-видимому введенные Сологубом для придания стих<отворению> экзотического колорита» [Сологуб 1975: 618, примеч. 454]. Но читатель более искушенный не может не чувствовать, что *тилiи и темалы* отличаются от экзотических новообразований вроде *звезды Маиръ и рѣки Лигой,* которые Сологуб воспевал десятилетием раньше. Процитирую статью М.Л. Гаспарова «Поэтика “серебряного века”»: «Слова, используемые для символов — для неопределенного размывания их значений, — поначалу предпочитались высокие, редкие, красивые, такие, как “восторг” или “бездна”, “смарагд” или “лал”, “фиал” или “тирс”». Но «когда в 1908 г. Ф. Сологуб пишет: “Под сенью тилий и темал, / Склонясь на белые киферы, / Я, улыбаясь, задремал / В объятьях милой Мейтанеры” — это уже несомненная ирония» [Гаспаров 1993: 20]. В чем, однако, эта ирония состоит, на что направлена и так ли уж очевидна — вот вопросы, которые пока остаются без ответа.

Я думаю, ирония в том, что поэт намеренно и с успехом вводит читателя в заблуждение: все диковинные слова, за вычетом разве что имени собственного *Мейтанера,* выглядят стилистически однородными — например, в Библиотеке поэта они толкуются как плоды окказионального словотворчества, «загримированные» Сологубом под экзотизмы. Между тем они почти поровну делятся на две группы, слова в которых имеют принципиальное семиотическое отличие: некоторые действительно изобретены ad hoc, другие существовали раньше.

В свою очередь непридуманные слова тоже неоднородны. *Тилія* — это транслитерированный латинизм (ср. лат. *tilia* ‘липа’). Стихотворение Сологуба, видимо, фиксирует первую попытку его русификации, цель которой, понятная сама по себе, становится совершенно прозрачной в сравнении с пушкинскими стихами: *Но и в дали, в краю чужом // Я буду мыслию всегдашней // Бродить Тригорского кругом <...> В саду под сенью лип домашней* («П.А. О***», 1825). Вместо «домашних лип» Сологубу понадобились чужие *тилiи.*

---

[1] Несколько выбивается из тона вторая строфа — единственная полностью свободная от слов, значение которых «темно иль ничтожно». Она хранит на себе явные следы зависимости от Тютчева: *...И сквозь опущенных ресниц // Угрюмый, тусклый огнь желанья* («Люблю глаза твои, мой друг...», <1836>); *Словно тяжкие ресницы // Подымались над землею, // И сквозь беглые зарницы // Чьи-то грозные зеницы // Загоралися порою...* («Не остывшая от зною...», 1851). Композит *дымно-длинныя* тоже мог быть навеян Тютчевым: *...Дымно-легко, мглисто-лилейно // Вдруг что-то пóрхнуло в окно <...> Раскрыло шелк ресниц твоих!* («Вчера, в мечтах обвороженных...», 1836).

В отличие от них, *алмея* на русской почве имела свою историю уже ко времени появления сологубовских стихов. В 1901 г. это слово, называющее восточную танцовщицу-стриптизершу, использовал И. Анненский в переводе из Верлена, по обыкновению весьма вольном: ...*Соблазны гибкие с улыбками алмей // Им пены розовой бокалы разносили* («Преступление любви», опубл. 1904). Во французском оригинале никаких алмей нет; там сказано только: ... *Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle, // Promenaient des vins roses dans des cristaux* [«...Желания, эти прыткие пажи, коим нет покоя, // Разносят розовые вина в бокалах»] («Crimen amoris», 1873). А в последнем стихотворении Анненского, написанном за месяц до смерти (возможно, не без влияния Сологуба), лирический герой засыпает, мечтая об объятиях алмеи:

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.

Но знаю... дремотно хмелея,
Я брошу волшебную нить,
И мне будут сниться, алмея,
Слова, чтоб тебя оскорбить.

«Дальние руки», 1909 [2]

Но Анненский тоже не был первым, кто стихами сказал об алмеях по-русски. На полстолетия раньше это слово в несколько ином написании появилось у К. Павловой в стихотворении о человеке, который «везде и всегда» думал о «милой подруге»:

...И там, где снится о гяуре
Разбойнику в чалме,
И там, где пляшет в Сингапуре
Индейская альмэ...

«Везде и всегда», 1846

Судя по фонетике и графике, слово, арабское по своему происхождению, русские поэты позаимствовали у французов (*almé*, *almée*), а не у англичан (*alma*, *almah*, также *alme*, *almeh*). У тех и у других оно обозначает египетскую певицу и танцовщицу и произведено из субстантивированного причастия женского рода عَالِمَة *(араб.* ‘alima^{h}; *перс.* ālima) ‘певица’ от глагола عَلِمَ

[2] После Анненского и Сологуба это слово получило в русской поэзии более широкие права: оно дважды встречается у Б. Лившица («Мне ль не знать, что слово бродит...», 1922; «Вот оно — ниспроверженье в камень...», 1922), а затем у ряда позднейших поэтов.

(араб. ‘alima) `знать; быть знающим, сведущим’ (ср. [Михельсон 1865: 35; Dauzat, Dubois, Mitterand 1964: 25; OED: 351]), тогда как *индийская альмэ* в европейских языках называется словом *баядера* (фр. *bayadère,* нем. *Bajadere* < португ. *bailadeira),* которое вряд ли случайно рифмует с именем *Мейтанера.* По данным историко-этимологического словаря А. Доза, арабизм *almé(e)* во французский язык ввел в 1785 г. Клод-Этьенн Савари, путешественник, знаток восточных языков, знаменитый переводчик Корана (см. [Dauzat, Dubois, Mitterand 1964: 25]). Но хотя это слово встречается у многих французских писателей, скажем у Бальзака (1836), Барбе д’Оревильи (1874), Золя (1880), можно предположить, что русским символистам образ алмеи был подсказан Артюром Рембо, чье стихотворение «Est-elle almée?..» («Алмея ли она?..») Сологуб перевел на русский язык в марте всё того же 1908 года[3].

Вернемся к предмету нашего анализа. Между словами, несходными по своему происхождению, Сологуб обдуманно стирает ощутимые различия, прибегая для этого к самым разным средствам: фонетическим, синтаксическим, композиционным. Варваризмы, отобранные поэтом, были вовсе или почти неупотребительны, что делало их значение смутным, а языковое существование — призрачным. Напротив, неологизмам, по крайней мере некоторым, Сологуб старался придать более или менее привычный звуковой облик, что должно было создавать иллюзию реального существования слов и якобы стоящих за ними предметов. Так, *киферы* приводят на память сразу два грецизма: *киѳара* (греч. κιθάρα) *и Киѳера* (греч. Κυθέρη); кроме того, форма единственного числа *киферъ* ассоциируется с нем. *Kiefer* ‘сосна’. Слово *азра* кажется знакомым благодаря омонимичному арабскому имени عُذْرًا (‘Uzra) или عُذْرَةٌ (‘Uzra^{h}), которое прославил Стендаль в трактате «О любви» («De l’amour», 1822, гл. LIII), а за ним — Гейне в стихотворении «Азра» («Der Asra», 1846); что касается словосочетания *азры алой,* то оно могло быть дополнительно мотивировано именем ангела смерти у мусульман — *Азраилъ* (عِزْرَائِيلُ; ‘Izrā’īl)[4]. Даже *Мейтанера* — и та получила свое прозванье неспроста: оно образовано с помощью метатезы из имени *Метанейра,* или в другой транскрипции *Метанира* (из греч. Μετάνειρα, Gen. Μετανείρας). Так звали жену элевсинского царя Келея (их сына нянчила Деметра), а еще, что в нашем случае намного важнее, афинскую гетеру, любовницу софиста Лисия, о которой говорится в речи «Против Неэры», долгое время приписывавшейся Демосфену (см. [Pseudo-Demosthenes Orat. 59, 19, 21—23]).

---

[3] *Песнь Корсара* (*la chanson du Corsaire*), упомянутая в этом коротком стихотворении Рембо, понуждает вспомнить о поэме Байрона (1813), в одном из эпизодов которой *алмеи пляшут под дикий аккомпанемент = dance the Almas to wild minstrelsy* (Corsair II, ii: 8).

[4] Популярности имени *Азра* способствовали также одноименные романс А. Рубинштейна (1856) и опера М. Ипполитова-Иванова (1890).

Другой способ уравнивания варваризмов и окказионализмов применен в первой строке, где сочинительный союз соединяет слово реальное с мифическим: *Подъ сѣнью тилій и темалъ...* Наконец, опровергая знаменитое правило А.А. Потебни, согласно которому «образъ есть нѣчто гораздо болѣе простое и ясное, чѣмъ объясняемое» [1905: 314; ср. Шкловский 1919: 5], у Сологуба слова́ с загадочной семантикой дважды занимают позицию второго члена сравнения. Один раз в данной роли выступает окказионализм: *…Бѣлѣй, чѣмъ нѣжный цвѣть кифера...* Конечно, ни сам *киферъ,* ни степень его белизны (надо думать, очень высокая) нам в ощущении не даны[5]. С этим сравнительным оборотом в композиции стихотворения соотносится конструкция с варваризмом, которая по форме представляет собой придаточное дополнительное, но, по сути, тоже заключает в себе сравнение:

…Смиряя пляской ярость Змѣя,
Она показывала мнѣ,
Какъ пляшетъ зыбкая алмея.

Показывать, какъ пляшетъ алмея, — значит ‘плясать так, как алмея’. Но как она пляшет и даже как выглядит, читателю, скорее всего, неведомо: значение слова *алмея* зыбко, как и она сама[6].

Итак, стихотворение Сологуба — это один из ранних, дофутуристических опытов беспредметного, безо́бразного словотворчества. Но в таком случае, если мы, следуя нашим лексикографам, будем понимать фантазию как творческое воображение, а его, в свою очередь, — как способность мыслить образами, живописать умственные картины (см. [Даль 1863, I: 213; 1866, IV: 485; БАС$_1$: стб. 1245; БАС$_2$: 445]; и др.), нам придется признать, что в узком смысле сло́ва никакой фантазии в сологубовских глоссолалиях нет: это чисто звуковые построения, право на которые В.Б. Шкловский [1916; 1919] и другие формалисты теоретически обосновывали в полемике с Потебней. Однако в отличие от авангардистской зауми, открыто нарушающей коммуникативную перспективу, заумь Сологуба ловко маскируется под поэтический символ. Возникает кажимость, обман, ложь, каковою, призна́ем, с легкостью может стать даже мысль неизреченная.

Ложь адресанта, встраиваясь в традиционный контекст, провоцирует фантазию адресата, который пустые звуки силится наполнить глубоким содержанием. Заумные неологизмы Сологуба тем более требуют предметного

---

[5] Не исключаю, что на Сологуба мог оказать влияние цвет *кефира*: это слово, пришедшее с Кавказа, к тому времени уже прочно вошло в русский язык (см. [Черных 1993: 393—394]).

[6] Общую неопределенность усиливает двусмысленность всей конструкции: мы не можем точно сказать про Мейтанеру, «алмея ли она» или только пляшет, как алмея. Мы не знаем также, что́ это за *Змѣй*, ярость которого смиряет дева, пляшущая перед героем: сам ли субъект речи, часть его тела или же третий персонаж.

осмысления, что рядятся в обличие имен нарицательных и часто принимают форму множественного числа. Но, как правило, в своих фантазиях читатель далеко не заходит: воображение услужливо рисует ему лишь те картины, подобные которым он уже наблюдал. Об этом верно сказал Эдгар По, рассуждая о сходстве и различии между *Imagination* и *Fancy*: «Фантазия творит столько же, сколько воображение, а в сущности, этого не делают ни та, ни другое. Новые концепции — это всего лишь необычные комбинации. Человеческий ум не может вообразить то, чего не существует, — если бы он мог, то творил бы не только духовное, но и материальное, подобно Богу. На это скажут: “Мы воображаем гриффона, хотя его не существует”. Сам гриффон — разумеется, нет, но существуют его составные части. Он — только соединение уже известных органов и свойств. И так обстоит со всем, что претендует на новизну, что представляется созданием нашего разума: оно может быть разложено на старые части» [Poe 1902: 3].

В поисках предметного смысла читательская фантазия неуклонно движется по пути наименьшего сопротивления, ученически пользуясь подсказками, оставленными Сологубом. Результат вчитывания банален и заранее предсказуем. Пусть читатель не знает, что такое *азра*, но ведь она *алая*, *благоухаетъ* и по звуку так похожа на *розу*, да к тому же где-то на втором плане мелькают *азаліи* и *астры*[7]. Фонетическое сходство осмысляется как семантическая смежность, а точнее синекдоха: *азра* — ‘цветок’. Это умозаключение подкрепляется всем читательским опытом, в том числе вынесенным из знакомства с поэзией Сологуба:

С тобою на лугу несмятом,
Целуяся в тени берез,
Я упивался ароматом
Благоуханней алых роз.

«Любовью легкою играя…», 1901

Хотя ход мысли, опредметившей *азру*, понятен, никакой фатальности в этих рабских ассоциациях нет: у Сологуба, помимо цветов, благоухают травы, весна, женщина, сигара, кадило, молитва, завет... Но чаще всего — именно цветы[8].

---

[7] Подобие рифмы *астры*: азров возникает в стихотворении Брюсова «Я помню легкие пиластры...» (1913).

[8] Ср. другие примеры из поэзии Сологуба: *Цветут, благоухают // Кругом цветы в полях...* («О, жизнь моя без хлеба...», 1898); *Бряцанье лир, цветов благоуханье...* («Звезда Маир сияет надо мною...», 1898); *...И благоухают чудные цветы...* («Всё, чего нам здесь недоставало...», 1898); *...Как белых роз благоуханье* («Чиста любовь моя...», 1898); *...Благоуханные цветы* («От злой работы палачей», 1898, 1904); *...Благоуханнейших земных цветов* («Радуйся, радуйся, Ева...», 1906); *Благоухает роза Жакмино* («Мерцает запах розы Жакмино...», 1913); *Цветам — благоухая цвесть...* («Как Дон-Кихоту Дульцинея...», 1919) и т. п.

Без особых проблем читатель справляется и с заумными *темалами*, даже если в прошлом ему никогда не приходилось сталкиваться с латинским словом *tilia*. На то, что у *темалы* есть ствол и ветви, намекает предложно-падежная конструкция *подъ сѣнью…*: шаблонным дополнением к ней в поэтическом языке становятся видовые или родовые наименования деревьев. Лирический герой дремлет *подъ сѣнью тилій и темалъ*, а пробуждаясь, лицезреет женщину — в поэзии Сологуба эта картина не уникальна: *Но я под сенью злого древа // Заснул... проснулся, — предо мной // Стояла и смеялась Ева...* («Я был один в моём раю...», 1905). Или в позднем стихотворении Сологуба: *Тирсис под сенью ив // Мечтает о Нанетте* <...> («Тирсис под сенью ив...», 1921). Вот почему ‘дерево’ — это первое, что приходит в голову, хотя и тут язык не диктует одного-единственного решения. У Сологуба мужчина и женщина вовсе не обязательно уединяются под сенью древесной кроны:

Темнота ночная пала, скрылась бледная луна,
И под сенью покрывала ты опять со мной одна.

«Я один в безбрежном мире, я обман личин отверг…», 1904

Чуть сложнее обстоит дело с *киферомъ*. Мы видим, что даже *темалы* при желании можно интерпретировать как ‘покрывала’. Тем более *бѣлые киферы*, на которые склонился охваченный дремотой герой, легко представить себе в виде мягких подушек или тканей, устилающих ложе страсти. Но всё же гораздо вероятнее, что *киферы* — тоже ‘цветы’: на них *въ тѣни темалъ* возлежат Мейтанера и тот, кто потом рассказал о ней в стихах[9]. Сходный образ есть в любовной лирике Сологуба, где герой под деревом засыпает прямо на траве:

Невинный цвет и грешный аромат
Левкоя
Пленительным желанием томят
Покоя
Так сладостно склоняться в полусне
Под тенью
К желанному и радостному мне
Забвенью…

«Невинный цвет и грешный аромат…», 1904

[9] Тогда покрывала — это не ‘род постельного убранства’, а ‘деталь женской одежды’: *...Она коварно убегала, // За ней бежал всё дальше он, // Держась за кончик покрывала...* (Ф. Сологуб. «Он песни пел, пленял он дев...», 1901).

Невинный цвет левкоя (его латинское название — *Mattiola incana*) перекликается не только с «нежным цветом кифера»: *маттіолы*, или в просторечии *метіолы*, могут фонетически мотивировать неологизм *темалы* (подобно тому, как *лиліи* усиливают растительную семантику *тилій*)[10].

Я постарался показать, как Сологуб играет с читателем, манипулирует им, посмеивается над робостью его воображения. Правда, делает он это с большой осторожностью и тактом, чтобы не разрушить эмоциональную двойственность стихотворения, которое написано так, что его позволительно принять всерьез или обратить в шутку, в зависимости от расположения и познаний читающего. Эта лукавая сказка — ложь, но намек в ней действительно есть, однако извлечь из него урок под силу разве что филологу.

Литература

БАС$_1$ — Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1964. Т. 16: У—Ф.

БАС$_2$ — Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1991. Т. II: В.

Гаспаров 1993 — *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890—1917. Антология. М., 1993, С. 5—44.

Гуль 1952 — *Гуль Р.* Конь рыжий. Нью-Йорк, 1952.

Даль 1863—1866 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1863. Ч. 1; 1866. Ч. 4.

Михельсон 1865 — *Михельсон* [*А.Д.*] Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. М., 1865.

Потебня 1905 — *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Приложения / Издание М.В. Потебни. Харьков, 1905.

Сологуб [1911] — *Сологуб Ф.* Собрание сочинений. СПб., 1911. Т. IX: Стихи.

Сологуб 1975 — *Сологуб Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. Л., 1975.

Черных 1993 — *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. I: А — Пантомима.

Шкловский 1916 — *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 1—15.

Шкловский 1919 — *Шкловский В.* Потебня // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 3—6.

[10] Форма *метіола* распространилась еще до революции. Укажу на воспоминания Р. Гуля, относящиеся к 1914 году: «Только на несколько месяцев пережила деда бабушка Марья Петровна; она умирала в июле, когда из раскрытых балконных дверей тянуло уже левкоями и метиолой» [1952: 30].

Dauzat, Dubois, Mitterand 1964 — *Dauzat A., Dubois J., Mitterand H.* Nouveau dictionnaire étymologique et historique. 3e édition revue et corrigée. Paris, 1964.

OED — Oxford English Dictionary. 2nd edition / Prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner. Oxford 1989. Vol. I: A — Bazouki.

Poe 1902 — *Poe E.A.* American Prose Writers. № 2. N.P. Willis. New Views — Imagination — Fancy — Fantasy — Humor — Wit — Sarcasm — The Prose Style of Mr. Willis' [1845] // *Poe E.A.* The Complete Works / Ed. by J.A. Harrison. New York, 1902. Vol. XII: Literary Criticism; Vol. V. P. 36—40.

I.
СТИХОВЕДЕНИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

М.В. Акимова
Институт текстов и рукописей, Высшая Нормальная школа, Париж

М.И. ШАПИР И Ю.М. ЛОТМАН О ТЕОРИИ СТИХА

В статье выдвигается и обсуждается гипотеза о скрытом лотмановском слое в работах М.И. Шапира по теории стиха. Обсуждаются такие понятия, как стих и проза, метризация и ритмизация, семантизация ритма, парадигматика и синтагматика, моделирование «вечности» в структуре стиха. Некоторые общие идеи и сходная логика их развертывания позволяют говорить о значимости семиотики стиха Ю.М. Лотмана для развития теории стиха М.И. Шапира.

Ключевые слова: Ю.М. Лотман, М.И. Шапир, теория русского стиха, история стиховедения, стих и проза, синтагматика и парадигматика в стихе, семантика стиха.

Статья преследует цель обозначить лотмановский слой в работах М.И. Шапира по теории стиха, — наследство, которое стиховед-новатор, скорее пытался скрыть, чем выставить напоказ. Этой теме был отчасти посвящен доклад автора статьи на московской конференции «Славянский стих X» в 2011 году[1], с тех пор не напечатанный и обросший новыми подробностями.

В итоговой книге М.И. Шапира «Universum versus» (2000), первый том которой, со стиховедческими работами, он готовил сам, крайне мало ссылок на Ю.М. Лотмана, и практически совсем нет фундирующих упоминаний о нем в связи с развитием стиховедческой мысли автора. Факт крайне странный и довольно красноречивый сам по себе, при известном стремлении Шапира максимально учитывать предшественников и выстраивать исчерпывающие цепочки библиографических индексов. Что перед нами, значимое отсутствие имени или скрытое присутствие авторитета?

При внимательном рассмотрении в теоретическом наследии Шапира и Лотмана обнаруживаются некоторые точки пересечения. Первая большая статья по теории стиха Шапира называлась «Metrum et rhythmus sub specie semioticae». Она была напечатана в рижском журнале «Даугава» в 1990 году. Хотя на труды Лотмана молодой ученый явно не опирался, слово «семиотика», должно быть, вызывало в сознании читателя того времени имя

[1] См. программу конференции: https://www.ruslang.ru/doc/conf_slav_verse11.pdf.

одного из главных семиотиков, Ю.М. Лотмана, а прибалтийский журнал дополнительно намекал на ту территорию, где жил и работал оппонируемый.

Значение работ Лотмана как семиотика стиха было актуализовано в учебном пособии П.А. Руднева «Введение в науку о русском стихе», которое вышло в Тарту в 1989 году, за год до появления статьи Шапира в «Даугаве». Делая обзор различных концепций стиховедения XX века, П.А. Руднев посвятил особый абзац основателю тартуской школы. «Чрезвычайно видное место в современной поэтике занимают труды Ю.М. Лотмана, связанные с теорией стиха, — подчеркивает П.А. Руднев. — Исследователь рассматривает стих как семиотический феномен — особую систему коммуникации <…>» [Руднев 1989: 15—16]. Автор обзора констатировал «острый интерес к трудам Ю.М. Лотмана, а иногда — их воинствующее неприятие» [Там же: 16]. П.А. Руднев пересказал или упомянул несколько положений из теории стиха Ю.М. Лотмана, о которых пойдет речь и в этой статье (далее это отмечается). Немаловажно и то, что П.А. Руднев, преподававший в Тартуском университете в 1968—1972 годах по приглашению Ю.М. Лотмана, посвятил книгу стиховедам нового поколения — Михаилу Лотману, Сергею Шахвердову, и в их числе своему сыну Вадиму Рудневу [Руднев 1989: 3], который находился с Ю.М. Лотманом в конфликте, ярко полемизировал с ним[2], а позже работал в «Даугаве» и был дружен с Шапиром. Таким образом, вполне возможно, что книжка П.А. Руднева послужила Шапиру импульсом для скрытой полемики с Лотманом и для построения своей собственной семиотики стиха.

Одной из важнейших проблем стиховедения является проблема разграничения стиха и прозы, так что ни Лотман, ни Шапир не могли обойти ее вниманием. Шапир всегда занимал жесткую позицию: стих и проза — это два принципиально разных феномена и, хотя проводить между ними границу строго научным образом — довольно кропотливое занятие, существует «интуиция стиха», которая позволяет отнести тот или иной образец к тому или другому типу речи [Шапир 2000: 81—82]. О похожем интуитивном, то есть неосознанном, предчувствии стихотворного текста говорил и Лотман: «<…> для того, чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя ожидания поэзии, признания ее возможности, а в тексте — определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным. Минимальный набор таких сигналов воспринимается как “основные свойства” поэтического текста» [Лотман 1972: 54; было процитировано: Руднев 1989: 89]. Разумеется, «интуиция стиха» и «ожидание поэзии» — не совсем одно и то же. Шапир претендовал на то, чтобы слово «интуиция» понималось в философском, а не в бытовом плане, как метод познания. Лотман же апеллирует не к ученому, которому надо определить,

[2] См. рассказ О.А. Проскурина о «дуэли» между Ю.М. Лотманом и В.П. Рудневым: https://o-proskurin.livejournal.com/18083.html.

что такое стих, а к потребителю культуры, который отличает стихи от прозы в своем историческом времени и, возможно, бессознательно. Однако «интуиция стиха» возможна как раз благодаря тому, о чем пишет Лотман: благодаря существованию в культуре.

Для Лотмана стих и проза были двумя членами оппозиции, соотношение между которыми менялось в течение времени [Лотман 1970: 123]. Первичной формой словесного творчества были стихи, а не проза — к такой мысли склонялся Лотман, такую возможность допускал и Шапир ([Лотман 1970: 120, 128; 1972: 23, 26, 29; Шапир 2000: 38, 40, 69 примеч. 6; мнение Лотмана цитировал П.А. Руднев [1989: 50]). По Лотману, в новой, послепетровской, русской культуре стих возникает сразу как максимум ограничений и правил по сравнению с «естественным языком». Затем происходит нарушение правил и отмена ряда ограничений (например, появление «пиррихиев» в ямбе [Лотман 1972: 55, 56; ср. Лотман 1970: 122, 124]); и некоторые детали этого процесса Лотман называет «прозаизацией» стиха[3]. Понятие «прозаизации» предполагает не изолированность стиха и прозы, а, наоборот, возможность континуального перехода от одного к другому явлению. Переход этот мыслится не теоретически, на уровне синхронии, а диалектически, и на уровне диахронии. Благодаря этому допущению стала возможна стиховедческая проверка гипотезы Б.М. Эйхенбаума о «пути Пушкина к прозе», выполненная М.Ю. Лотманом ([1986], термин «прозаизация» используется в этой статье passim; пересказано Рудневым [1989: 55—56]). Позднее В.П. Руднев выдвинул теорию «верлибризации» не только стиха, но всей культуры [Руднев 1986], теорию, которая развивала лотмановскую идею о «прозаизации».

Для Шапира стих и проза были принципиально различными феноменами, между которыми не существует никакого «перехода» [Шапир 2000: 87]. Однако те стиховые явления, которые подпадали у Лотмана под понятие «прозаизации», у В.П. Руднева — под понятие «верлибризации» или «логаэдизации», Шапир рассматривал серьезно и переистолковывал как «ритмизацию» и «метризацию» [4]. Почему можно терминологически соотносить

---

[3] У Лотмана «прозаизация», как и отмена структурных ограничений, — широкое культурологическое понятие, частными проявлениями которого в стихе являются, например, ритмико-синтаксические фигуры, сложившиеся в конце первой трети XIX в. и напоминавшие прозаические интонации [Лотман 1970: 104, 227]; или метафора, понимаемая как отмена ограничений на соединение слов, а значит, как признак прозы [Лотман 1970: 124]. «Каждое новое снятие прежде обязательного запрета воспринимается как шаг к простоте, естественности, движение от “литературности” к “жизненности”» [Лотман 1972: 55], при этом Лотман уже показал, как эстетические понятия «простоты», «жизненности» на определенном этапе развития искусства, например, в России XIX века, сближаются с понятием прозы [Лотман 1972: 28—29; Лотман 1970: 122—124]. Отсюда — снятие запретов (например, метрических) есть «прозаизация».

[4] Сходство словообразовательной модели тут неслучайно; Шапир специально ссылается на В.П. Руднева, говоря об этих двух разнонаправленных исторических тенденциях: «Как единство и противоположность двух процессов — ритмизации метра и метризации ритма — может быть представлена вся история русского (и европейского) стиха: предельным воплощением

лотмановскую «прозаизацию» с шапировской «ритмизацией»? Рассмотрим сначала, как ученые трактовали ритм, метр и их взаимодействие.

Лотман, развивая Андрея Белого и формалистские концепции, определял метр и ритм структуралистски: как оппозиционные функции, обеспечивающие существование художественной системы, а также семиотически: как два начала, которые позволяют системе нести информацию, спасают ее от избыточности. Метр задает систему правил, ритм имеет тенденцию эти правила нарушать. Метр позволяет распознать самый стих, ритм его индивидуализирует. Метр помогает предсказывать продолжение, ритм мешает этому. Метр — начало автоматизирующее, ритм — деавтоматизирующее [Лотман 1970: 95—97, 192—193; 1972: 43, 47, 50, 53—55, 58—59]. И главное, ритм, как принцип организации стиха, имеет «диалектическую природу» [Лотман 1972: 46]: «<…> борьба автоматизации и деавтоматизации распространена на все элементы структуры <…;> произведение искусства на каждом структурном уровне <в том числе, на уровне метрики. — *М. А.*> может быть описано двумя способами — как система реализации некоторых правил и как система их нарушений. Причем сама “плоть” текста не может быть отождествлена ни с тем, ни с другим аспектом, взятым в отдельности. Только отношение между ними, только структурное напряжение, совмещение несовместимых тенденций создают реальность произведения искусства» [Лотман 1972: 43; ср. передачу этих идей: Руднев 1989: 89].

Содержание противопоставления ритма и метра у Шапира имеет много общего с лотмановским. Как у Лотмана, у Шапира метр и ритм объединены в одну структуру, которую он называет Ритмом (с большой буквы): «это разные аспекты одного и того же принципа, рассмотренного под углом единичного факта (ритм) или всеобщего закона (метр)» [Шапир 2000: 100] [5]. Метр выполняет и «предсказующую», и «ретросказующую» функцию (последнего у Лотмана не было), а ритм конкретной строки предсказать нельзя; метр рационален, изначально задан, нормативен, обобщен; ритм иррационален, индивидуален, ненормативен [Шапир 2000: 101]. Если Лотман пишет: «Функция метрической структуры — в том, чтобы, разбивая текст на сегменты, **сигнализировать** о его принадлежности к поэзии»; «Первоначально метр был **знаком** поэзии как таковой» [Лотман 1972: 54; 56], то Шапир делает вывод о **семиотической** природе метра [Шапир 2000: 101; подчеркивание мое]. Если Лотман пишет: «Ритм в стихе является **смыслоразличающим** элементом» [Лотман 1972: 45], то Шапир делает вывод о **семантической** природе ритма, и более того, о его асемиотической природе, но только для того чтобы подчеркнуть

первого процесса стали верлибры, предельным воплощением второго — рифмованные логаэды» [Шапир 2000: 108]. О связи между «верлибризацией» и «ритмизацией» см. также: [Пильщиков 2017: 19].

[5] Возможно, не без влияния П.А. Руднева, который предложил заменить бинарную оппозицию *ритм vs. метр* на тернарные отношения: *ритм — метр — ритмическая форма* [Руднев 1989: 90].

интимную связь ритма со **смыслом** [Шапир 2000: 16, 108, 113, 117—118; подчеркивание мое. — *М. А.*]. Как и Лотман, Шапир усматривает «диалектику» во взаимосвязи двух начал: ритм — это «второе субстанциональное начало стиха, диалектически дополняющее субстанциональность метра»; «<...> целесообразно не разделять элементы метра и ритма <...>, а рассматривать стихотворную (и шире — поэтическую) форму как арену динамического единства и борьбы ритмического и метрического содержания» [Шапир 2000: 93, 253; см. также 16, 119, 259].

Лотман посвятил немало страниц рассуждениям о том, что новые значения приходят в текст благодаря нарушениям запретов, и тогда сама структура становится носителем семантики: «Важным средством информационной активизации структуры является ее *нарушение*» [Лотман 1970: 363]; «<…> в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизованную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации» [Лотман 1970: 95]. Это происходит и в случае ритмического обновления метрической сетки: «Возможность прибегать в пределах одной и той же метрической системы к различным ритмическим подсистемам и разная вероятность употребления каждой из них создают возможность дополнительных упорядоченностей, которые в конкретных текстовых построениях тем или иным образом семантизируются. Множественность и взаимная пересеченность этих упорядоченностей приводит к тому, что закономерное и предсказуемое на одном уровне выступает как нарушение закономерности и снижающее предсказуемость — на другом. Так и на ритмическом уровне возникает определенная «игра» упорядоченностей, создающая возможность высокой семантической насыщенности» [Лотман 1970: 157].

О ритме и метре Лотман пишет почти всегда имея в виду их функцию изменения и приращения семантики: «Явление структуры в стихе всегда <…> оказывается явлением смысла» [Лотман 1970: 149]. Он прослеживает это как на уровне синхронии (на примере отдельного стихотворения), так и на уровне диахронии (на примере истории форм). Например, ритмический анализ тютчевской «Последней любви» демонстрирует, как строки, нарушающие ямбическую инерцию, одновременно наделяют их особым смысловым или композиционным весом [Лотман 1972: 50—52]. С другой стороны, значимым может быть и положение формы на временной оси. Так, пользуясь наблюдением А.М. Колмогорова, Лотман уверяет, что употребление у Межирова или Пастернака редкой для классического 4-стопного ямба ритмической фигуры с пропусками ударений на первой и второй стопах (*За железнодорожный корпус*) маркирует такие строки как «антипоэтизмы» [Лотман 1970: 194]. Когда Пушкин в черновиках менял лексическую наполненность строки, сохраняя ее

ритмику (*самостоянье человека → животворящая святыня*), он пользовался, с точки зрения Лотмана, особым механизмом выравнивания смысла в пределах этой относительно редкой для того времени ритмической формы [Лотман 1970: 148—149].

Подобно Лотману (но далеко не только ему!), Шапир наблюдал за ритмом и метром в связи с их семантическими возможностями. «Метр и ритм — это два сообщающихся канала выражения и передачи смысла», — заявлял ученый [Шапир 2000: 108]. Однако отличие Шапира от Лотмана и, может быть, от других стиховедов-предшественников в том, что он абсолютизировал понятие «Ритма» и «Смысла» (употреблял даже термин «ритмосмысл»), наделял «Смысл» исключительной ценностью, писал это слово с большой буквы, а ритм и метр определял прежде всего постольку, поскольку они обладали потенцией передавать «Смысл» [см.: Шапир 2000: 117—119]. В этом его можно уподобить только Андрею Белому, и он сам это прекрасно сознавал [ср.: Шапир 2000: 93, 108, 109, 119 и др.]. Если у Лотмана метр и ритм были вспомогательными механизмами, позволяющими функционировать информационной художественной системе, у Шапира они стали необходимыми выразителями, и не банальной «информации», а «бесконечного, активного, невидимого и неслышимого» «Смысла». У Лотмана семантика нащупывалась как отношение / игра структур — Шапир полагал, что смысл существует априори и «воплощается».

Когда дело доходило до анализа проявлений метра и ритма в реальном стихе, Шапир не мог не учитывать концепции Лотмана о диалектическом напряжении и борьбе внутри структуры, хотя сам он цитировал при этом Р.О. Якобсона («стоит нарушениям размера укорениться, как они сами становятся метрическими правилами» — Шапир 2000: 104], а также ссылался на учение формалистов об автоматизации и деавтоматизации [Шапир 2000: 103—104]. Но на это учение открыто ориентировался и сам Лотман, когда в функционировании всякой художественной структуры (в том числе в стихе) выделял принцип стабилизирующий и дестабилизирующий (см. выше цитату из Лотмана о разрушении автоматизма. В примечании к этому месту Лотман указывает, что «вопрос о деавтоматизации структурных законов текста в искусстве был рассмотрен в 1920-е гг. в трудах В. Шкловского и Ю. Тынянова» [Лотман 1970: 370 примеч. 8]).

По отношению к Шапиру Лотман был ближайшим по времени теоретиком стиха, который описывал наиболее подробным образом, как происходит отмена ограничений, смена систем. Метр и ритм он, в сущности, называл тенденциями, см. в цитате, приведенной выше: есть «система реализации правил» (= метр) и «система их нарушений» (= ритм), и «только совмещение этих <…> **тенденций** создает реальность произведения искусства» (подчеркивание мое. — *М. А.*). Ср. у Шапира: «<…> и метр, и ритм действуют по преимуществу как т е н д е н ц и и <…>» [2000: 102; разрядка в источнике].

Вот как Лотман представляет себе эволюцию русского стиха, начиная с ямбов Ломоносова: «<…> ритмические фигуры, чередование которых внутри единой системы метра вначале <…> художественно осмыслялось как недостаток <…>, стали играть эстетическую роль. При этом функция ритмических фигур была двоякой: с одной стороны, они воспринимались на метрическом фоне как начала деавтоматизации, аномалии, которые своей игрой снимали однозначность ритмических интонаций, увеличивая непредсказуемость поэтического текста. Однако, с другой стороны, очень скоро сами ритмические фигуры прочно связались с определенными цепочками слов, поэтическими строками и приобрели константные интонации. Уже в сознании Пушкина не только метрическая интенция, но и определенный ритмический рисунок жил в виде самостоятельного и значимого художественного элемента. <…> Автоматизация ритмических фигур в двусложных размерах протекала одновременно с перемещением центра метрической активности в трехсложные размеры, где игра словоразделами создавала возможность той вариантности и непредсказуемости, которая в двусложных размерах уже заменялась типовыми интонациями. Однако после Некрасова, Фета, А.К. Толстого и в пределах трехсложных размеров сформировались интонационные константы, тотчас же закрепленные сознанием читателей за определенными авторами, жанрами и темами. Русский классический стих достиг тем самым того предела развития, который внутри своих границ мог создавать неожиданное лишь на пути пародии» [Лотман 1972: 58]. Дольники и верлибры XX века, по Лотману, возникли как «резкие отклонения» от нормы XIX века, но этим отношением к предшествующей «норме» они и живут [Там же: 59]. Итак, здесь употребляются термины «система метра», «метрический фон», «однозначность», «константные интонации», «типовые интонации», «автоматизация», — все они относятся к области «метра»; а термины «ритмические фигуры», «деавтоматизация», «непредсказуемость», «вариантность», «неожиданное», «отклонения» относятся к области «ритма», и показано, как в истории стиха осуществлялись переходы из одной области в другую. Это и есть то, что Шапир стал называть «ритмизацией метра» и «метризацией ритма». Демонстрируя это явление в пределах одного текста, он даже приводит тот же самый пример, что и Лотман: «Последнюю любовь» Тютчева [Шапир 2000: 103; ср. Лотман 1972: 50—52].

Для иллюстрации механизмов ритмизации и метризации Шапир, как и Лотман, прибегает к истории русского стиха, полагая, «что вопрос о перетекании ритмов в метры et vice versa должен быть рассмотрен не столько в синхронии, сколько в диахронии» [Шапир 2000: 104]. В качестве первого примера он, как и Лотман, рассматривает 4-стопный ямб, начиная с Ломоносова. Историю этого размера ученый выстраивает иначе, с учетом новых фактов и их интерпретации, но суть понятий «ритмизации» и «метризации» от этого не меняется: история метра все равно предстает как смена «жесткого

канона» ритмическими ослаблениями, которые метризуются (возникают два подтипа 4-стопного ямба, более архаичный, в XVIII веке, и более новый, в XIX веке). Область «метра» здесь характеризуется такими признаками, как «нормативность», «воспроизводимость», «канон», «подтип», а область «ритма» — такими, как «индивидуальное своеобразие», «неповторимая индивидуальность», «ритмическая индивидуальность» [Шапир 2000: 104—105]. Словоупотребление Шапира и Лотмана пересекается, признаки метра и ритма у обоих словно выстраиваются в синонимичный ряд.

Обратим еще раз внимание на то, как авторы подчеркивают, что балансирование процессов деавтоматизации и автоматизма системы (Лотман) или процессы «ритмизации / метризации» стиха (Шапир) сопровождаются семантическими изменениями. Закрепление интонаций за ритмической фигурой, закрепление ритма за жанрами, темами — это у Лотмана и есть пример такого смыслового эффекта, который Шапир назвал бы «семиотизацией»: «Их воспроизводимость и стилистическая приуроченность создают необходимые предпосылки для их рациональной семиотизации» [Шапир 2000: 105]. Приобретение размером устойчивого комплекса «интонаций», лексики, образов Лотман и сам называл «семантизацией» (имея в виду 5-стопный хорей [Лотман 1972: 57]). Новаторство Шапира заключалось в том, что он теоретически разграничивает понятия «семантизации» (относится к ритму) и «семиотизации» (относится к метру). В статье о «Горе от ума» он, например, показывает, как ритмическая разновидность вольного ямба семантизируется (индивидуализируется) в речах Чацкого, Фамусова и Репетилова, но это одновременно является результатом семиотизации ритма: преобладание 6-стопников в монологах Чацкого — это знак александрийского стиха, а преобладание 4-стопников у Репетилова — знак «легкой поэзии» [Шапир 2000: 114]. «Семантизация метра и семиотизация ритма — это содержательная сторона тех глобальных процессов, которые с точки зрения структуры стиха были охарактеризованы как ритмизация и метризация», — делает вывод Шапир [2000: 114].

Сравним теперь дефиницию стиха у Шапира и Лотмана. Шапир выработал следующее определение: «Стих — это система сквозных принудительных парадигматических членений, структурирующих дополнительное измерение текста» [Шапир 2000: 83, ср. 61]. «Дополнительное <четвертое> измерение текста» называется собственно стиховым, оно уравнивает, отождествляет ритмические отрезки между собой [Шапир 2000: 60, 46—48]. Согласно Лотману, «ритмическое членение текста на изометричные сегменты создает целую иерархию сверхъязыковых эквивалентностей. Стих оказывается соотнесенным с другим стихом, строфа со строфой, глава с главой текста. Эта повторяемость ритмических членений создает ту презумпцию взаимной эквивалентности всех сегментов текста внутри данных уровней, которая составляет основу восприятия текста как поэтического» [Лотман 1970: 147].

В данной формулировке Лотмана присутствует ряд положений, которые мы находим и в теории стиха Шапира: система членений, «эквивалентность» одноуровневых единиц (стих равен стиху, стопа — стопе, и т. д.), наличие особого «измерения», которое и приравнивает отрезки — ибо повтор «сверхъязыковых» членений и «создает», по Лотману, «эквивалентность», а этот повтор есть не что иное, как череда стихотворных строк и прочих стиховых элементов[6]. Сопоставимы между собой и обозначение стиха как «сверхъязыкового» единства у Лотмана и шапировская «четвертая координата» пространства стихотворного текста, или его «четвертое измерение», которое добавляется к чисто языковым (грамматике, «речи» (синтагматике) и семантике). Перекликаются также «иерархия» членений Лотмана (ср. еще: «размер <…> членит текст на сегменты — стихи и суб- и суперстиховые отрезки» [Лотман 1970: 193]) и устройство парадигматики у Шапира: «<…> если синтагматически связаны стопы, парадигматически будут связаны строки, если синтагматически связаны строки, парадигматически будут связаны строфы» [Шапир 2000: 63].

Остановимся немного на понятии эквивалентности стиховых единиц. Шапир настаивал не только на ритмической эквивалентности, но и на равенстве и даже тождестве строк. И здесь для него, думаю, более важным, нежели Лотман, ориентиром служил Б.В. Томашевский, который говорил о стихах как об «эквипотенциальных речевых периодах»; Шапир сочувственно приводил высказывание Томашевского о ритме: «<…> дробление стихотворной речи на “стихи”, на периоды, звуковая потенция которых сравнима между собой, а в простейшем случае и просто равна между собой, и является <...> специфической особенностью стихотворной речи» [Томашевский 2008: 31; ср.: Шапир 2000: 44]. Однако от Томашевского же тянется к М.Л. Гаспарову идея о «соотносимости» и «соизмеримости» стихотворных строк. Эта идея Шапира не удовлетворяла. «О какой “соизмеримости” можно говорить, — интересовался Шапир, — когда из двух стихов Грибоедова, следующих друг за другом, один квалифицируется как 6-стопный, а другой — как 1-сложный: <...> *И он осмелится их гласно объявлять,* // *Глядь*...» [Шапир 2015: 407; из статьи «Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец», 1996). В пример явных нарушений равенства силлаботонических строк он приводил также басни Сумарокова, Хемницера и Крылова, где соседствуют 6-стопная и 1-стопная или 1-сложная строчки [Там же; Шапир 2000: 46]. Кстати, любопытно, что о подобных примерах рассуждал Е.Г. Эткинд, но на примере тоники. В статье о двух поэмах

[6] Г.М. Утгоф ранее отмечал, что концепция стиха у Шапира напоминает переосмысление Лотманом Якобсона [Утгоф 2015: 37].

Маяковского, приведя цитату:

Еще и еще,
Уткнувшись дождю
Лицом в его лицо рябое,
Жду,
Обрызганный громом городского прибоя. —

Эткинд комментирует: «Слово *жду* ритмически **эквивалентно** окружающим его четырехстопникам амфибрахия и ямба, иначе говоря, один слог **эквивалентен** десяти-пятнадцати; этот слог, следовательно, отягощен акцентом небывалой мощи» (подчеркивание мое. — *М. А.*; следует ссылка на книгу В. Тренина «В мастерской стиха Маяковского» (1978) и цитата оттуда о том, что у Маяковского даже односложная строка «равноправна со всеми остальными» [Etkind 1996: 173]; первое издание книги Тренина вышло в 1937 году [Тренин 1937: 67]). Полемизируя с М.Л. Гаспаровым, Шапир утверждал, что стихи (строки) не просто «соотносимы и соизмеримы» [Гаспаров 1974: 11—12; Шапир 2000: 44, 45; 407], но именно **равны** друг другу как стихи (справедливости ради отметим, что в книге 1974 года Гаспаров писал о «психологическом равенстве» строк).

Отвергая гаспаровские «соизмеримость» и «сопоставимость», Шапир несколько переформулирует опять-таки Лотмана: «<…> стих от прозы отличается способностью сопоставлять то, что в прозе несопоставимо, и соизмерять то, что в прозе несоизмеримо: иными словами, в стихе появляется новое, дополнительное и з м е р е н и е» [Шапир 2015: 407; из статьи 1996 года]. Ср.: «Все элементы текста становятся эквивалентными. Это принцип повтора, ритма. Он уравнивает то, что в естественном языке не является уравненным» [Лотман 1970: 103][7].

В свою очередь, Лотман, вводя признак эквивалентности, развивал Якобсона: он ссылается прямо на него. В «Структуре художественного текста» ученый приводит цитату из сборника материалов съезда славистов, на котором Якобсон выдвинул идею о механизме селекции и комбинации в стихе. Лотман цитирует так: «Поскольку возникает проекция принципа отождествления из области выбора в область сочетания <…>, вопрос эквивалентности неизбежно встает по отношению к любым языковым единицам, к любому речевому плану» (IVМеждународный съезд славистов. Материалы и дискуссии. Т. I. М.,1962. стр. 620). Ср.: Jakobson R. Linguistics

[7] На эту параллель указывал ранее И.А. Пильщиков [2017: 14].

[8] История знакомства Лотмана с учением Якобсона о соотношении двух «осей» в стихе прослеживается И.А. Пильщиковым [Лотман 2018: 253—255 примеч. 11—12].

and poetics. — Style in language. Cambridge, Mass., 1960» [Лотман 1970: 371 примеч. 1][8].

Теоретические воззрения Якобсона чрезвычайно значимы и для теории стиха Шапира. Неудивительно, что Лотман и Шапир пересекаются в точке Якобсона в связи с его идеей стиха как «проекции оси селекции на ось комбинации». Тождество стиховых элементов заложено в селекции: это выбор из ряда подобных. Ряд подобных элементов, ряд вариантов, объединенных инвариантом, есть парадигма. Однако Якобсон, определяя стих, не использовал терминов синтагматика и парадигматика. «Оси тождества» и «смежности» Якобсона в смысле синтагмы и парадигмы переинтерпретировал именно Лотман. Ему в этом «помог» Н.В. Крушевский: «<…> построение текста по парадигматическим и синтагматическим осям. Значение этого деления впервые было обосновано польским лингвистом Н.В. Крушевским. На огромную роль взаимопроекции **этих двух осей** в структуре стиха указал Р. О. Якобсон», — пишет Лотман в «Структуре художественного текста»; далее следует приведенная выше цитата из «Материалов» съезда славистов (подчеркивание мое. — *М. А.*). Таким образом, Лотман сделал синонимичными пары понятий синтагма / парадигма и «ось смежности (комбинации)» / «ось тождества (селекции)» и фактически ввел понятие парадигмы в теорию стиха.

Лотман сравнивал метр и ритм с фонемой и ее реализациями [Лотман 1970: 93—94], и это было проявлением парадигматического подхода к стихотворному тексту. В «Структуре художественного текста» есть целая глава под названием «Парадигматическая ось значений», где, в частности, идет речь о приравнивании грамматических элементов стихотворных строк в поэзии Цветаевой. Кроме того, ученый использовал понятие «парадигматическая структура текста» [Там же: 238].

Понятие парадигмы, парадигматичности — необходимый элемент в теории стиха Шапира. Оно входит и в определение стиха, и в определения метра, рифмы, строфы; используются также термины «парадигматические и синтагматические связи» [Шапир 2000: 57—66, 68, 82—84, 191]. Ученый дает понять, что в этом он следует прямо за Якобсоном, который «ближе всего подошел» к его собственному «пониманию стиха» [Шапир 2015: 391; из статьи 1999 г.][9]. Зная, что Якобсон избегал говорить о «синтагматике» и «парадигматике» по отношению к стиху, Шапир показывает, что они, на самом деле, синонимичны принципам «смежности / комбинации / сочетанию» и «сходства / селекции / выбора», то есть Шапир, как и Лотман, уподобляет все эти термины, обосновывая такое сближение гораздо более корректным и подробным экскурсом в историю науки [Шапир 2015: 391]. Затем он указывает на различия между своим и якобсоновским представлением о специфике появления «эквивалентности» в поэтическом тексте [Шапир 2000: 59—60;

[9] В 1994 году Шапир считал, что «пока все еще лучшее определение стиха в его отличии от прозы» дал М.М. Кенигсберг [Шапир 1994: 149].

2015: 391—393]. Несмотря на прямую ориентацию на Якобсона, своеобразное оперирование лингвистическими терминами «синтагма» и «парадигма» применительно к стиховедению произошло не без лотмановского посредничества, тщательно утаиваемого его молодым коллегой.

В целом Лотман мыслил довольно радикально: понятие парадигмы позволяло ему утверждать о равенстве строк не только в ритмическом, но и в грамматическом и стилистическом отношениях. Он приводил примеры того, как в стихах Цветаевой слова, стоящие на определенных позициях в стихе, могут быть равны или синонимичны по семантике [Лотман 1970: 109, 210 и сл.], или как у Пушкина «предмет песен и любви», «старая няня», «сосед», «дикие утки» «ощущаются как варианты одного понятия» [Там же: 330].

Насколько я понимаю, Шапир не был столь радикален: у него стихи (строки) были равны только как стихи, то есть по «четвертому измерению», но не по трем остальным, языковым «измерениям» (грамматике, семантике и синтактике). Принципиальным моментом в его теории было положение о постоянном рассогласовании стиховых и грамматических членений [Шапир 2000: 50]. Но там, где деление на стихи вдруг совпадало с синтаксическим делением текста, Шапир констатировал пронизывающий весь текст параллелизм, то есть обнажение парадигматической природы стиха: *Одна девочка сказала: «гвя!». // Другая девочка сказала: «хфы!»*, и т. д. [Шапир 2000: 55—57].

Лотман также задумывался о механизме «двойной сегментации», и любопытно, что подобные случаи совпадения ритма и грамматики он тоже пытался истолковать: «Там, где те или иные противопоставленные тенденции совпадают, мы имеем дело не с отсутствием конфликта, а с частным его случаем — нулевым выражением структурной напряженности» [Лотман 1970: 234].

Еще одна перекличка между двумя теоретиками стиха на тему о рассогласовании ритма и грамматики — рассуждения о том, в чью пользу решается конфликт между этими уровнями. Лотман полагал, что «никакие паузы, реализованные или нереализованные, которые стиховая структура помещает внутри лексической единицы, не разрушают ее в нашем сознании. <…> разделенные ритмическими паузами сколь угодно протяженной длительности, слова стихотворного текста не перестают быть *словами*. Они сохраняют ощутимые признаки границ — морфологических, лексических и синтаксических. Слово в поэзии напоминает «красную свитку» Гоголя: его режут ритмические паузы (и иные ритмические средства), а оно срастается, ни на минуту не теряя лексической целостности» [Лотман 1970: 175—176]. Шапир думал иначе: все зависит от положения лексемы. «Если слово разделено клаузулой, то побеждает поэтика <стих>, а если цезурой — грамматика: стих становится бесцезурным» [Шапир 2000: 55]. Например, в «*Зима. Что делать нам / в деревне. Я встречаю* <…>» — цезура после слова «нам» слабая, незаметная, а у Кузмина в «*Зовут красотку Атенаис. // И так бровей залом*

высок // *над глазом, что посажен наис-* // *косок*» — граница строки и рифма ощущаются сильнее, чем если бы разлома лексемы не было [Там же: 54—55].

Последнее, о чем хотелось бы упомянуть, сопоставляя теорию стиха Шапира и Лотмана, — это «вечность». Неожиданное появление этого понятия в финале статьи «“Versus” versus “prosa”: пространство-время поэтического текста» (1995) производит эстетический эффект. «В стихе наряду с квази-пространством отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма. Но, пожалуй, всего поразительнее то, что, помимо времени, стих моделирует вечность и то, что под ней подразумевается. <…> в стихе п о э т и ч е с к а я в е ч н о с т ь становится не меньшей реальностью, нежели поэтическое время, и образ ее создается парадигматической сеткой стиха» [Шапир 2000: 68]. Отметим, что концепт «вечности» вырастает из представления о структуре стиха, о его «парадигматичности». Замечательно, кроме того, что здесь слово «образ» употреблено в духе Г.Г. Шпета и филологов его круга. Шапир как бы говорит на языке М.М. Кенигсберга: стих — это *внутренняя форма* вечности [ср.: Кенигсберг 1994: 160, 172]. Типологически похожее рассуждение находим у Лотмана: «Большая структурная отмеченность границ сегментов (при отсутствии структурно отмеченных категорий начала и конца текста) создает иллюзию структуры, якобы воспроизводящей речевой (бесконечный) текст (например, речевой текст действительности) и поэтому могущей быть оборванной и продолженной в любой точке, как орнамент или бесконечный рассказ. Такие тексты, как “Евгений Онегин”, “Василий Теркин”, “Певец во стане русских воинов”, всякого рода куплеты, ноэли и другие песни этого типа строятся как принципиально открытые тексты. Пушкин неоднократно подчеркивал, что работа над романом “Евгений Онегин” (“собранье пестрых глав”) строится как “набирание” новых строф» [Лотман 1970: 112]. Лотман тоже исходит из структуры стиха (*парадигматичность — сегментарность*) и воображает, что она может воспроизводить «бесконечный текст действительности». Понятно, что между идеальной *вечностью* Шапира и реальной *бесконечностью* Лотмана разница есть. Она есть и в том, как рисуется обоим модель вечного. Лотман, скорее, представляет себе потенциальное infinitum, бесконечную цепочку элементов, к которой можно присоединять новые и новые звенья, а Шапир — как ядро, инвариант, в котором заложено бесконечное число репрезентаций. Тем не менее, общий ход мысли зафиксировать стоит, может быть, ради движения к интерпретации теоретических построений Шапира[10].

---

[10] Шапир сигнализировал, что почти одновременно с ним «в чем-то сходный взгляд на “трансфинитность” стиха выразил М.Ю. Лотман, который писал: «Строфическая структура есть потенциально бесконечная последовательность строф. Как и стихотворная структура в целом, она являет собой чистую абстракцию, не локализованную в “пространстве-времени”» [Шапир 2000: 75 примеч. 46]. Как видно, представление о «потенциально бесконечной последовательности строф» идет от старшего Лотмана.

Таким образом, сопоставительный анализ показывает, что Шапир-теоретик стиха внимательно читал Ю.М. Лотмана, усвоил целый ряд его фундаментальных идей, но они не могли его полностью удовлетворить. Редкие прямые отсылки к стиховедческим взглядам старшего коллеги могут свидетельствовать о какой-то прагматике, например, о создании легенды о своей научной генеалогии[11]. Полемизируя с тартуским семиотиком и одновременно развивая его концепции, Шапир шел к новому пониманию стиховой реальности.

Литература

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974.

Кенигсберг М.М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» / Подготовка текста и публикация С.Ю. Мазура и М.И. Шапира; Вступительная заметка и примечания М.И. Шапира // Philologica. — 1994. — Vol. I. — № 1/2. — С. 149—189.

Лотман М.Ю. Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. — Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1986. —С. 34—45.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970 (Семиотические исследования по теории искусства).

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972.

Лотман Ю.М. О структурализме. Работы 1965—1970 годов / Составление, подготовка текста, сопроводительные статьи и комментарии И.А. Пильщикова, Н.В. Поселягина и М.В. Трунина. Под редакцией И.А. Пильщикова. — Таллинн: Издательство ТЛУ, 2018 (Bibliotheca Lotmaniana).

Пильщиков И.А. Понятия «стих», «метр» и «ритм» в русской стиховедческой традиции // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. — 2017. — [Вып.] XI: Славянский стих. — С. 12—30.

Руднев В.П. Стих и культура // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. — Рига: Зинатне, 1986. —С. 227—239.

Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе. Вып. I. — Тарту: ТГУ, 1989.

Томашевский Б.В. Проблема стихотворного ритма [1923] // Б.В. Томашевский. Избранные работы о стихе. Учебное пособие / Вступительная статья Е.В. Хворостьяновой; Комментарии С.И. Монахова, К.Ю. Тверьянович, Е.В. Хворостьяновой. — Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2007. — С. 2—52.

[11] Ближайшие коллеги и ученики М.И. Шапира помнят о его устной критике Ю.М. Лотмана. В то же время, по свидетельству М.А. Дзюбенко, в ранней, неоконченной и неопубликованной, монографии Шапира «Принцип семантических отношений» (первая половина 1980-х годов) содержится немало упоминаний имени структуралиста и его трудов. Это только подтверждает, насколько важной фигурой он был для молодого московского филолога.

Тренин В. В мастерской стиха Маяковского. — М.: Советский писатель, 1937.

Утгоф Г.М. Синтаксические исследования. — Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000, кн. 1. (= Philologica russica et speculativa, t. I)

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой, при участии С.Г. Болотова и И.А. Пильщикова., М.: Языки славянской культуры, 2015, кн. II (= Philologica russica et speculativa, t. VII).

Etkind E. Там, внутри // Revue des études slaves, 68, 2, 1996. Pp. 159—183.

M.V. Akimova

Institut des textes et manuscrits modernes, École normale supérieure , Paris

M.I. Shapir and Yu.M. Lotman on the theory of verse

The article puts forward and debates the hypothesis of a hidden Lotman layer in the works of M.I. Shapir on the theory of verse. Such concepts as verse and prose, metrization and rhythmization, semantization of rhythm, paradigmatics and syntagmatics, models of «eternity» in the structure of verse are discussed. Some common ideas and a similar logic of their elaboration permit to speak about the significance of Yu.M. Lotman's semiotics of verse for the development of an innovative M.I. Shapir's theory.

Key words: Yu.M. Lotman, M.I. Shapir, Russian verse theory, history of Russian verse theory, verse and prose, syntagmatics and paradigmatics in verse, verse semantics.

В.З. Демьянков
Институт языкознания РАН

ПУТЕШЕСТВИЯ С МАКСИМОМ ПО ЛИРИЧЕСКИМ ПОЛЯМ[1]

С именем Максима Шапира связаны глубокие исследования поэтического языка не только как системы знаков, но и всевозможных сфер употребления языка, когда допустимо поэтическое употребление непоэтичных форм выражения и профанное употребление поэтизмов. Набор стереотипных представлений о том, что значит «выражаться поэтично», можно назвать «поэтажем». Отмечаются некоторые параметры поэтажа — характерные признаки поэтичности — в «наивном» употреблении слова *поэзия*.

Ключевые слова: поэтический язык, поэзия vs. проза, поэтаж, прототип поэтажа и его реализации, пределы креативности.

1. Введение

Перефразируя известные слова В.И. Ленина о причинах Великой Октябрьской революции, можно сказать так: Максим Шапир появился в секторе теоретического языкознания, потому что не мог не появиться. И это произошло после многих лет наработок в области системы человеческого языка (синтаксиса, морфологии, словообразования, фонологии, словоизменения), когда мы все задумались над тем, как это богатство средств выражения реализуется в жизни: что из языка-системы востребовано, а что остается до поры до времени в неприкосновенном и неприкасаемом золотом запасе полуфабрикатов, готовых к употреблению?

Ясно, что такой новой фигурой должен был стать эксперт в своей области, ходячая энциклопедия. И у нас появился молодой недавно защитившийся доктор наук, с проблематикой поэзии как объекта лингвистической теории. Максим стал нам очень нужен и дорог. Дорогой и нужной стало для нас и не перестает быть то необъятное поле понятий, в котором он ориентировался потрясающе глубоко: русская поэзия. Поле, лирическое поле…

2. Поэтаж

Слова *поэзия*, *стихи* и т. п. как оценочные термины сродни слову *песня*, обозначают совершенство, необыденную красоту, ср.: *Его речь звучала, как стихи*. Максимовы слова и были, как стихи, потому что стихами он жил. Как писал М. Шапир, «Поэтический язык (как и вообще языки духовной культуры) открыт: он ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях — на оригинальность» [Шапир 2000: 10].

---

[1] Текст разделов 2 и 3 данной заметки воспроизводит раздел 2 опубликованной журнальной статьи [Демьянков 2023].

Предметом междисциплинарного исследования поэтичности в наше время стали механизмы развития общецивилизационных представлений о мире, окружающем человека. Теоретическую лингвистику язык интересует в таком исследовании не только как *langue* (как система уже готовых и/или изготавливаемых знаков), но и как *langage* — «языковая, или (чаще) речевая деятельность» человека, «пользующегося» этим языком. Язык как деятельность привносит человеческое измерение в теоретическую лингвистику, позволяя поставить вопрос, что от себя лично добавляет в речь человек, использующий систему языковых знаков, ср. [Beauvois, Ghiglione 1981: 11—12].

Эта деятельность связана с отбором и аранжировкой постоянно пополняемых запасов языка как хранилища, своеобразной кладовки и палаты мер и весов, содержащей стандарты, ср. [Bänsch 1986: 25]. Процедуры, организующие язык-систему, опираются на общечеловеческие и специфичные принципы хранения и упорядочения материала. Среди них и старая немецкая истина: *Wer Ordnung hält, ist nur zu faul zum Suchen* «Кто поддерживает порядок, просто слишком ленив, чтобы искать». Иначе говоря, нарушение порядка может себе позволить только тот, кто чувствует за собой право на креативность. Другой принцип: «Подальше положишь — поближе возьмешь». Эти положения о пополняемости и хранимости единиц языка созвучны позиции М. Шапира: «В поэтическом языке образную значимость могут получить не только те формы, которых много, но и те, которых мало, не только те, которые есть, но и те, которых нет» [Шапир 2000: 17]. Он же отмечал: «Наряду с поэтическим формотворчеством встречается поэтическое словотворчество. Если оно осуществляется в точном соответствии с общеязыковыми словообразовательными моделями, его следует относить исключительно к области поэтической лексикологии, где оно должно изучаться как явление неологии. Но если словотворчество писателя приводит в действие модели, малопродуктивные или вовсе непродуктивные за пределами художественной литературы, тогда мы имеем дело с поэтическим словообразованием» [Шапир 2000: 26—27].

Творческая жизнь поэта лежит в сфере той разновидности *langage*, которую условно можно назвать *poétage*. Поэтаж — поэтическая разновидность langage.

3. Типовой поэтаж

Попытаемся сопоставить «профанное» представление о поэтах и поэзии (у наивного потребителя поэзии) с «сакральным» (профессиональным и филологическим). Для этого прибегнем к приему «десакрализации», которым М. Шапир прекрасно владел: вспомним его исследование «авторской глухоты» у великого Пастернака [Шапир 2004]. Например:

«— Неужели это так просто? — удивился Незнайка.

— Конечно, просто. Главное — это способности иметь» (Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей, 1954).

Это означает, что стихи и поэзия в качестве презумпции своего существования предполагают у поэта наличие неординарных способностей. Начиная читать поэтическое произведение, мы настраиваемся на то, что автор этими способностями обладает: стихотворение либо непрозаично, либо это не стихотворение. Но по ходу чтения устанавливаем, так ли это.

В состав поэтажа входят, если перечислить по возрастанию значимости:

1. ***Символические ритуалы***, сопровождающие создание, презентацию поэтического произведения и самопрезентацию автора. А именно: «После того как из Незнайки не получилось художника, он решил сделаться поэтом и сочинять стихи. У него был знакомый поэт, который жил на улице Одуванчиков. Этого поэта по-настоящему звали Пудиком, но, как известно, все поэты очень любят красивые имена. Поэтому, когда Пудик начал писать стихи, он выбрал себе другое имя и стал называться Цветиком» (Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей, 1954).

Выбор псевдонима как «творческой маски», или социальной роли кумира публики, может на всю жизнь предопределить ключ, в котором следует понимать все или большую часть будущих произведений поэта. Вспомним Андрея Белого (Борис Николаевич Бугаев), Анну Ахматову (Горенко), Игоря Северянина (Игорь Васильевич Лотарёв) … К символическим ритуалам можно также отнести самопозиционирование в качестве поэта, участие во всевозможных поэтических конкурсах, номинации на литературные премии и т. п. Кажется, во все эпохи было так, что можно не прочитать ни одного произведения автора, но знать, что он великий или посредственный поэт. Эпистемической гарантией такой оценки является то таинственное социологическое измерение, которое называется «профессиональная репутация». Отсюда и распространенное мнение: «Великим поэтом является тот, кого считают великим поэтом». И наоборот, современный читатель часто скептически оценивает поэзию М.В. Ломоносова или его современников, обычно уже начитавшись стихов А.С. Пушкина и А.А. Ахматовой: позиция великих уже занята. Для будущих знатоков эстетика всей русской поэзии до начала 21 в. предстанет через призму поэтажа начала 21 в., и как в точности она предстанет, сегодня трудно предсказать. Но скорее всего как предмет для подражания.

2. В большей степени для поэтажа существенно ***соотношение содержания произведения с «реальным» и с «вымышленными» мирами,*** окружающими поэта и его читателей. Профанность существующего мира на фоне поэтажа тематизирована в пушкинском «Поэт идет — открыты вежды, / Но он не видит никого; / А между тем за край одежды / Прохожий дергает его...» (А.С. Пушкин, Египетские ночи, 1835). Как мы помним, Незнайка сочинил следующие бессмертные строки, затрагивающие предел поэтической вольности:

«*Знайка шел гулять на речку,*

Перепрыгнул через овечку.

— Что? — закричал Знайка. — Когда это я прыгал через овечку?

— Ну, это только в стихах так говорится, для рифмы, — объяснил Незнайка.

— Так ты из-за рифмы будешь на меня всякую неправду сочинять? — вскипел Знайка.

— Конечно, — ответил Незнайка. — Зачем же мне сочинять правду? Правду и сочинять нечего, она и так есть» (Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей, 1954).

3. Наконец, в наибольшей для филолога степени к поэтажу относится ***соотношение между более или менее готовой системой знаков (langue), конструированием новых знаков и написанием поэтической картины***. Эти действия мы можем реконструировать по тексту. В этой области традиционно важнейшую роль играет внешний — слуховой и/или зрительный облик языковых знаков. Особую область составляет исследование того, какие синтаксические конструкции и риторические фигуры и в какой функции представлены в поэзии. Так, иногда полагают, что условные обороты позволяют сопоставить мир реальный с миром фантастическим, см. [Hamilton 2014: 209].

Консультация мэтра поэзии с юным героем завершилась контрольным заданием:

«— Ну, придумай рифму на слово “пакля”, — сказал Цветик.

— Шмакля, — ответил Незнайка.

— Какая шмакля? — удивился Цветик. — Разве есть такое слово?

— А разве нету?

— Конечно, нет.

— Ну, тогда рвакля.

— Что это за рвакля такая? — снова удивился Цветик.

— Ну, это когда рвут что-нибудь, вот и получается рвакля, — объяснил Незнайка.

— Врешь ты все, — сказал Цветик, — такого слова не бывает. Надо подбирать такие слова, которые бывают, а не выдумывать.

— А если я не могу подобрать другого слова?

— Значит, у тебя нет способностей к поэзии» (Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей, 1954).

В «поэтической школе», представленной Цветиком (но, как мы знаем из истории мировой литературы, не всегда), поэт только в ограниченной степени имеет право создавать новые единицы языка. Нарушение ограничений вызывает «типовые» сомнения в поэтичности произведения («Это не стихи») и в уровне поэтической квалификации автора («Это плохой поэт, у него нет способностей к поэзии»).

Все эти моменты и множество других входят в поэтическую деятельность, в *поэтаж*. Исследование поэтажа связано с анализом человеческой (а для некоторых поэтов — сверхчеловеческой) деятельности при создании и интерпретации поэтического текста в том или ином уникальном контексте творчества. Иначе говоря, не только результат сложения единиц языка в единый текст, но и то, как такое сложение протекало и протекает (то есть, как происходит становление поэтического дискурса), а также как текст презентируется публике и представляется самому автору.

4. Заключение

1. Поэтаж предполагает создание и понимание текста, методы его адаптации и донесения до адресатов, а также интерпретацию деятельности и окружения человека в поэтическом ключе. Учитывая оценочность термина *поэзия* в обыденном языке, всю эту деятельность воспринимают в ключе образцовости, высокой степени нормативности и т.п.

2. Максим Шапир прекрасно знал и умел объяснять огромное количество фактов поэтажа, связанных не только с чисто вербальными действиями поэта, но и с околовербальными символическими поступками и автора, и интерпретаторов. Сам его рассказ о прекрасных произведениях русской словесности — и о пушкинских стихах, и о творчестве Пастернака — очаровывал аудиторию, позволяя увидеть поэтический процесс глазами поэта и его окружения. Этот рассказ в исполнении Максима увлекал и увлекает нас до сих пор в нашем путешествии по лирическим полям русской словесности.

Эта деятельность Максима по объяснению и воспеванию поэтажа конгениальна собственно поэтажу, ее можно назвать парапоэтажем.

Литература

Демьянков В.З. Маневрирование в обыденной коммуникации и в поэзии // Мир лингвистики и коммуникации. 2023. № 2. — С. 6—18.

Шапир М.И. Universum Versus: Язык — Стих — Смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Книга первая. — М.: Языки русской культуры, 2000. 536 с.

Шапир М. «...А ты прекрасна без извилин...» Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир, 2004. № 7. [Электронный ресурс] — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/7/a-ty-prekrasna-bez-izvilin.html.

Bänsch H.-D. Semiologische Paradoxien in Goethes Sprach- und Dichtungsverständnis. — Essen: Die Blaue Eule, 1986. — 251 S.

Beauvois J.-L., Ghiglione R. L'homme et son langage: Attitudes et enjeux sociaux. — Paris: Presses universitaires de France, 1981. — 280 p.

Hamilton C. The cognitive poetics of *if* // Cognitive Grammar in Literature. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. — P. 195—211.

V.Z. Demyankov
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Travels with Maxim through lyrical fields

Maxim Shapir was a prominent philologist who studied language not only as a system of forms but also as a part of the universe of different spheres of human behavior in which non-poetical forms may be used poetically and v.v. The set of stereotypes of poetical ways of expression may be called *poétage.* Some characteristic features of *poétage* are briefly described, including poetical rites, interrelations of poetic worlds and non-poetic ones, and limits of acceptable poeticism in everyday language use.

Key words: poetical language, poetry vs. prose, poétage, prototype of poétage and its realizations, limits of creativity.

Ю.Б. Орлицкий
Российский государственный гуманитарный университет

НОМЕНКЛАТУРА ТИПОВ РУССКОГО СТИХА КАК НАУЧНАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В статье рассматривается история такого важнейшего понятия теории и истории стиха как системы стихосложения и их номенклатура, особенности их трактовки в работах крупнейших отечественных стиховедов XX века. Описываются конкретные проблемы, ставящие под сомнение использование понятия «системы стихосложения» в новейших исследованиях, предлагаются отдельные решения.

Ключевые слова: система стихосложения (СС), номенклатура СС, силлаботоника, тоника, свободный стих, логаэды, композиты.

Известно, что любой вузовский учебник и учебное пособие по теории стиха начинается с понятия систем стихосложения (далее — СС), с их, грубо говоря, пересчета, инвентаризации; в этом смысле СС вполне можно, на первый взгляд, назвать базовой категории версификационной теории. Тем не менее, достаточно сравнить точки зрения разных специалистов, чтобы убедиться, что все обстоит далеко не так просто, а по мере происходящего развития национальной системы стихосложения количество теоретических проблем увеличивается.

В 1996 г. в статье «На подступах к общей теории стиха (Основные методы и понятия) М. Шапир писал: «В июне 1995 г., открывая международную стиховедческую конференцию, М.Л. Гаспаров подвел итог достижениям науки о русском стихе. Он сказал, что “традиционные ее четыре области — метрика, ритмика, рифма, строфика — разработаны уже так хорошо, что новых революций там в ближайшее время не предвидится: методика исследования <...> выработана”, и “требуются только время и способные аспиранты” <...>. Спору нет, успехи русского стиховедения и вправду очень велики, но подавляющее большинство их относится к и с т о р и и стиха (хотя и здесь в последнее время наметилась тенденция к кардинальному пересмотру целого ряда представлений, еще недавно казавшихся незыблемыми) <...>. В области т е о р и и ситуация значительно менее благополучная: заостряя проблему, можно сказать, что теории стиха как единой отрасли знания до сих пор не существует».

И далее Шапир замечает: «Разумеется, это не означает отсутствия работ, имеющих теоретико-стиховедческое значение, но общие положения, высказываемые в этих работах, как правило, страдают фрагментарностью и внесистемностью. У нас нет ни одной теории стиха, которая увязывала

бы самые разные стиховедческие понятия, выводя их из фундаментального определения стиха как такового» [Шапир 2000: 76].

С тех пор прошло четверть века, и ситуация несколько поменялась — но не так кардинально, как хотелось бы. Хотя попыток выстроить новую теорию стиха было немало, и среди них были вполне перспективные: назовем только работы М. Лотмана, И. Пильщикова, В. Плунгяна, Т. Скулачевой, К. Корчагина, В. Полиловой. Но дело, по-видимому, все-таки не только в объективной сложности задач, меняющихся с каждым новым маленьким открытием, сколько в том, что практически все реально работающие — в том числе и над началами общей теории — стиховеды неизбежно спотыкаются о ставшую для всех привычной нечеткую и противоречивую терминологию.

Одна из важнейших проблем тут связана и с самим понятием СС. Однако многим оно казалось и кажется незыблемым, тем более что именно на нее опирались в своих трудах и М. Гаспаров, и О. Федотов, и А. Жовтис, и С. Баевский, и С. Кормилов, и сам М. Шапир. Хотя в упомянутой уже работе он писал: «С точки зрения своей запутанности и практической неприложимости понятия рифмы или строфы мало чем отличаются от других теоретико-стиховедческих понятий, например такого, как система стихосложения» [Шапир 2000: 80].

Примерно о том же начиная с 1970-х гг. начал писать и М. Лотман; в окончательном виде его работа «О системах стихосложения» вышла в составе монографии «Структура и типология русского стиха», где она начинается справедливыми словами: «В истории науки нередко встречается, что наиболее фундаментальные понятия являются одновременно н наиболее устаревшими, не соответствующими современному состоянию научного знания. Одним из таких основополагающих и в то же время устаревших понятий в науке о стихе является понятие системы стихосложения» [Лотман 2000: 201].

Однако практически на протяжении всей жизни и Лотман, и Шапир продолжали исправно пользоваться этим понятием, правда, постоянно его корректируя и обновляя. Например, у Шапира это происходило, когда речь заходила о необходимости специального выделения рифменной СС [Шапир 2015: 434] или при попытке трактовать «стихи на карточках» Л. Рубинштейна как «маргинальную» «систему русского стихосложения» [Там же].

М. Лотман утверждает, что «стандартный» трехкомпонентный набор СС в русской традиции восходит к А. Востокову и Н. Остолопову [Лотман 2000: 202], однако на новом витке развития отечественной филологии им начали заниматься уже в начале XX в. Е. Поливанов и Б. Томашевский. Как справедливо отметил С. Бройтман в комментарии к недавнему переизданию «Теории литературы» Б. Томашевского, его учение о стихе «складывалось в “героическую” пору отечественного стиховедения, когда подвергались пересмотру основные понятия этой науки: метр и ритм, стих и стопа, система стихосложения». И не менее справедливо добавляет: «Номенклатура и смысл

этих понятий у Б. Томашевского часто не совпадают с их более или менее (хотя и не до конца) установившимся современным пониманием», разъясняя положение дел следующим образом: «Главных исторически определившихся метрических систем, распространенных в европейских литературах, — три: метрическая, силлабическая и тоническая», рассматривая силлаботонику как частный случай тонического стихосложения [Бройтман 1996: 317].

Эти же три системы стихосложения рассматривает в своем, выдержавшем много изданий, знаменитом учебнике «Основы стиховедения» В. Холшевников [Холшевников 1972: 9], — правда, предусмотрительно указывая, что в природе существуют и другие, «различные», из которых в книге предполагается рассмотреть только эти. При этом в своей не менее популярной теоретической хрестоматии известный ученый ведет себя еще осторожнее: понятие «система стихосложения» он использует только в применении к силлабике XVII в. [Холшевников 2005: 379], а силлаботонику и акцентный стих называет двумя противоположными формами русского тонического стиха [Там же: 29–30].

А вот как выглядит мотивировка введения понятия СС в классической для современного стиховедения книге М.Л. Гаспарова «Современный русский стих»: «Соизмеримость означает, что все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства стихов. Равные или близкие по объему стихи слух воспринимает как норму, неравные — как отклонения от нормы. Это побуждает при восприятии и исследовании выделять в стихах как основу их ритма тот фонетический признак, по которому эти стихи обнаруживают наибольшее сходство. В зависимости от признака, выделяемого в качестве основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе стихосложения» [Гаспаров 1974: 11]. И далее: «Систем стихосложения в русской поэзии имеется три, не считая переходных» [Там же].

Сразу обратим внимание на сделанную классиком оговорку, автоматически предполагающую, что переходные системы или подсистемы, исторически меняясь, могут привести к существенному изменению как самих «пересчитанных» систем, так и самой их базовой номенклатуры — как, собственно, в действительности и оказывается.

Далее Гаспаров характеризует те три СС, на которых он остановил свой исторический выбор в 1974 году: «Силлабическая система — та, в которой единицей соизмеримости является слог. Силлабо-тоническая система — та, в которой единицей соизмеримости является повторяющееся сочетание слогов (ударных и безударных). Тоническая система — та, в которой единицей соизмеримости является слово (несущее ударение). Конечно, эти признаки соизмеримости не являются взаимоисключающими: стихи, близкие по числу слогов, близки и по числу ударений, и наоборот; но при определении системы

стихосложения некоторого текста за основу принимается тот признак, по которому сходство стихов оказывается наибольшим» [Гаспаров 1974: 12].

Последняя оговорка, по сути дела, релятивизирует все построение и вносит в процедуру отнесения к той или иной СС конкретного литературного факта существенный элемент субъективности при определении «физических размеров» конкретного признака.

Кроме того, при предложенном Гаспаровым расширенном понимании тоническая система оказывается максимально разнородной и включает не только три основных типа собственно тонического стиха, но также свободный (верлибр) и рифменный (раёшный) стих. По поводу последнего ученый писал: «Размеры с еще более неопределенным ритмом, чем в акцентном стихе, принято называть «раёшным стихом» или «рифмованной прозой» [Гаспаров 1974: 31], примерно то же сказано и в «Русском стихе» 1993 г: «Такой парнорифмованный акцентный стих … носит особое название — раёшный стих» [Гаспаров 1993: 143]; однако только в 2006 г. в предисловии к тому стихотворений С. Кирсанова в «Библиотеке поэта» Гаспаров наконец-то по сути дела присвоил этому типу стиха статус СС, заявив, что именно этот поэт «открыл новую систему стихосложения» — «рифмованную прозу», «высокий раек» [Гаспаров 2006: 15–16].

П.А. Руднев сосредоточивает основное внимание на реально существовавших в его время типах СС и поэтому включает в свою «одноаспектную линейную типологию метрических форм» 1989 г. три «системы»: «силлабо-тоническую», «чисто-тоническую» и «свободный стих», который подразделяется на «свободный рифмованный стих (литературный раёшник)» и «свободный нерифмованный стих (верлибр)» и вообще не рассматривает силлабику [Руднев 1989: 91–102].

М.И. Шапир расширяет номенклатуру русских СС до пяти, причем, что характерно, тоже, как и Гаспаров, за счет раёшника, который он рассматривает отдельно от верлибра: «Помимо этих четырех (силлабическая, силлабо-тоническая, тоническая и верлибр), в русском стихе есть еще одна система стихосложения, в которой минимальной парадигматической константой является рифма, — используя термин М.П. Штокмара, <...> я буду называть эту систему рифменной» [Шапир 2015: 434].

В 1995 г. вышла в свет монография С.И. Кормилова, предложившего интерпретировать как самостоятельные СС также такие явления, как лапидарный слог, литературный моностих, метризованная проза и свободный стих. Уточняя свое понимание СС, Кормилов пишет: «Понятие “система стихосложения” существует в двух пересекающихся значениях. Во-первых, под системой стихосложения имеются в виду некие общие наднациональные принципы построения стиха, генетически вызываемые поначалу особенностями языковых просодий: метрическое, или квантитативное (целиком или частично) стихосложение (античное, аруд), тоническое

(господство тонического принципа в английском, немецком, русском стихе), силлабическое (господство силлабического принципа во французском или польском стихе) и др. Во-вторых, так же называются конкретные разновидности стиха, качественно (а не только количественно) отличные друг от друга. С этой точки зрения силлабо-тоника, логаэды, дольник, тактовик, акцентный стих, подчиняющиеся, скажем, в русском стихе общим тоническим закономерностям, будут разными системами» [Кормилов 1995: 3]; последнее замечание особенно важно, так как подчеркивает подвижность границ СС в понимании ученого.

Интересно, что терминологическая новация Кормилова пришлась по душе и Шапиру, тоже живо ощущающему недостатки наличествующей номенклатуры СС: «Прочие системы русского стихосложения относятся к числу „маргинальных“» [Шапир 2015: 434].

Наконец, для О.И. Федотова, автора еще одного авторитетного учебника по теории и истории русского стиха, предметом научный рефлексии становятся полноценные метрическая (античная), силлабо-тоническая и тоническая системы, силлабический стих (особое положение которого, возможно, было связано с тем, что он «не был структурно однородным явлением» [Федотов 2002: 184]) и верлибр, который рассматривается исследователем одновременно и как особая «дисметрическая» система, и как СС, которая «вмещает в себя все возможные ритмические вариации всех возможных СС» [Там же: 309].

Наоборот, решительный энтузиаст силлабики А.А. Илюшин именно этот тип русского стиха рассматривает в одном ряду с различными «силлабическими системами в романоязычных, тюркоязычных литературах» [Илюшин 2004: 236] и утверждает, что хотя исторически силлабический стих в свое время уступил место силлабо-тоническому, однако силлабический принцип организации присущ силлаботонике не в меньшей мере, чем силлабике (за рядом редких исключений), а саму силлаботоническую СС можно рассматривать как частный случай силлабического стиха, его более упорядоченную часть.

Таким образом, номенклатуры конкретных СС, предлагаемых разными отечественными стиховедами, самым разительным образом отличаются друг от друга и количеством классификационных рубрик, и их набором, и степенью самостоятельности систем — поневоле вспоминается повторенное в свое время М. Харлапом высказывание немецкого коллеги А. Хойслера, будто бы «в теории стиха каждый говорит на собственном языке и пользуется своими терминами» [Харлап 1985: 25].

У всего этого есть, однако, вполне внятное объяснение: все предъявленные номенклатуры носят по сути дела случайный характер, причем их авторы отталкиваются не только от объективного знания материала, но и от своих симпатий к тем или иным стиховым формам и, соответственно, от представления об их распространенности и перспективности. Так, определенная настороженность ученых старших поколений к свободному

стиху привела к его «поражению в правах» в списках актуальных СС; точно так же представление некоторых специалистов о «чужеродности» силлабики на русской почве ставит под сомнение ее право называться равноправной СС и т.д.

К тому же все перечисленные системные построения носят принципиально неиерархический характер, то есть системообразующие признаки отбираются по степени их внешней заметности, и одновременно связаны с представлением о «случайности» исторического появления всех новых СС в русской традиции — с их последовательным простым заимствованием из польской, немецкой, французской и т.д. национальных стиховых систем.

Чтобы преодолеть этот недостаток, в 1960–70-е гг. было сделано несколько попыток применения к описанию национальных СС аксиоматики. Как писал А. Жолковский, «сначала в 1961 г. Вяч.Вс. Иванов выдвинул идею об аксиоматическом методе применительно к стиховедению: “Одним из плодотворных путей развития поэтики является аксиоматическое описание метрических систем, позволяющее выводить не только существующие, но и все мыслимые метрические системы на основе знаний о фонологических системах соответствующих языков”» [Цит. по: Лотман 2000: 205].

В ответ на призыв к «ревизии стандартной теории СС» [Лотман 2000: 204] аксиоматический подход первым реализовал Я. Пыльдмяэ, описав по правилам комбинаторики 8 возможных и реально существующих в национальном эстонском стихе СС [Пыльдмяэ 1970; 1971; обстоятельный обзор стиховедческих идей ученого см.: [Гаспаров и др. 1987].

Затем с опытом аксиоматического описания русских СС выступил Б.Ф. Егоров, пришедший к выводу, что «теоретически в русском стихосложении возможны <…> 15 систем, использующих ритмообразующие факторы по отдельности или в комбинациях» <…>, а «практически существует 11 русских систем стихосложения» [Егоров 2001: 24]. Кстати, в примечаниях к поздней републикации своей работы он писал: «автор настоящей статьи в оппонентском отзыве о диссертации Я.Р. Пыльдмяэ указал, что, даже не включая рифму, можно в эстонском языке выделить еще два компонента (конфигурации ударных и безударных и конфигурации долгих и кратких), которые в совокупности с тремя предшествующими факторами увеличили бы число возможных систем до 31» [Там же: 21].

Однако сам по себе аксиоматический подход к СС не дает полной гарантии от случайного выбора оснований и получаемых соответственно результатов, по крайней мере, на русском материале — это вполне относится и к построениям самого Егорова: так, рифма может быть мощным и по сути дела единственным стихообразующим фактором в раёшном стихе, единственным системоразграничителем между ним и свободным стихом, а вот в условиях силлаботоники ее структурная роль сводится к минимуму, так что признавать рифмованный и белый варианты, например, равностопного ямба фактами

разных систем, как это приходится делать при применении аксиоматического подхода (по крайней мере, в варианте Егорова), вряд ли логично.

Хотелось бы обратить особое внимание на основные положения появившейся в том же 1973 г. принципиально значимой статьи Б.Я. Бухштаба «Об основах и типах русского стиха» (увидела свет в XVI томе «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics»). Не касаясь изложенных в этой работе критических замечаний, ставящих под сомнения некоторые важные положения классиков русского формализма, обратим внимание на крайне редкое употребление в них понятия СС, вместо которого чаще используются термины «основа» и «тип» стиха, которые и нам представляются более предпочтительными, особенно применительно к новейшей стихотворческой практике; хотя сам Бухштаб полностью от понятия СС не отказывается.

В свете аксиоматических идей очень показательной оказалась типология, предложенная в 1985 г. поэтом, переводчиком и стиховедом В. Буричем, объединившим в единой классификационной «сетке» литературные тексты, художественные и нехудожественные, написанные стихом, прозой и удетеронами (однострочными конструкциями, не поддающимися однозначной классификации на оси «стих—проза» из-за их минимальных размеров). При всей своей громоздкости и практической неработоспособности, буричева типология показала общий вектор развития ритмологической мысли, направленное на целостное понимание и осмысление всех разноприродных текстов в их реальном взаимодействии. Автор статьи писал: «Оптимальные тексто-гносео-эстетические параметры многострочных текстов характеризуются тремя парами понятийных оппозиций: проза — стихи, непоэзия — поэзия, либризм — конвенционализм. Сочетание указанных признаков дает 8 типов текста» [Бурич 1989: 245].

Своего рода итогом перечисленных поисков стала типология СС, предложенная в фундаментальном исследовании М. Лотмана, концепцию которой автор начал разрабатывать, как он сам пишет, еще в начале 1970-х; работу завершает перечень из 9 основных СС, после чего говорится: «Список этот заведомо не полон» [Лотман 2000: 250]. В отличие от большинства предшественников, М. Лотман опирается на генеративный подход и вводит промежуточное понятие «метрические системы»; это позволяет ему говорить об открытом списке СС, что является важным шагом на пути к признанию релятивности самого главного понятия описываемой номенклатуры.

Тем не менее, применительно к новейшей стихотворческой практике, а также к ряду интереснейших фактов русского стиха других переходных эпох (в первую очередь так называемого Серебряного века) представляется уместнее по ряду соображений использовать именно бухштабовское понятие «тип стиха», позволяющее избежать издержек жесткости «системного» подхода.

Начнем с того, что само современное понимание системы с опорой на общую теорию систем Л. Берталанфи предполагает (см., напр.: https://

gtmarket.ru/concepts/7091) наличие у нее ряда принципиальных отличительных признаков, которыми традиционные стиховедческие СС ни в коей мере не обладают; прежде всего это относится к их целостности и иерархичности.

Не менее важно и то, что типы стиха, складывающиеся в русской поэзии, постоянно меняют свои границы и объемы и оказываются крайне проницаемыми для соседних типов, что плохо согласуется с пониманием системы как явления по определению замкнутого и воспроизводимого. Что, в свою очередь, во многих случаях позволяет (а иногда и делает обязательным) наличие конкурирующих интерпретаций одного и того же текста. То есть, говоря иначе, в отечественной стихотворческой практике есть немало произведений, которые с равными основаниями могут трактоваться как принадлежащие одновременно к разным типам стиха (если работать в категориях СС, такое «совмещение» явно непредставимо!)

Перейдем к поясняющим примерам. Но для начала перечислим те типы стиха, о которых ниже пойдет речь. Понятно, что в основном они вполне совпадают с традиционными СС: это (будем двигаться в историческом порядке) рифменный (раёшный) стих, силлабика, силлабо-тоника (включая СПА, логаэды и гексаметры), тоника, свободный стих и противостоящий всем этим гомоморфным по природе типам гетероморфный стих.

Кроме того, в отдельные рубрики следует выделить удетерон (моностих) и разные виды полиметрии (включающей фрагменты разных типов стиха) и прозиметрию (сочетания стиха и прозы в рамках одного текста).

Конкретные примеры начнем с гексаметра. В большинстве ранних номенклатур он обычно трактуется как «неклассический размер» без уточнения, к какой именно СС — силлабо-тонической или тонической — он принадлежит (во многих справочных изданиях гексаметр вообще именуется шестистопным дактилем без указания на обязательные замены дактилических стоп на хореические, то есть как размер безусловно силлабо-тонический). Подобным образом в «Современном русском стихе» Гаспарова он оказывается одним из восьми неклассических размеров, занимая место после «пятисложника кольцовского типа» (то есть, при традиционном подходе — безусловно силлабо-тонического размера) перед строчными и стопными логаэдами и стихами с переменной анакрусой и идущими следом за ними тоническими размерами: дольником, тактовиком, акцентным и свободным стихом [Гаспаров 1974: 45]; в этом длинном ряду природа гексаметра (как, впрочем, и всех остальных «неклассиков») никак не обозначена, но самое его место в списке предполагает, скорее, отнесение к силлаботонике. Но в гаспаровской хрестоматии 1993 г. гексаметр пропускает вперед отнесенные здесь к силлаботонике логаэды (в том числе расшатанные) и «смешанные метры» (то есть стихи с переменной анакрусой), и открывает раздел «Несиллабо-тоническая метрика», однозначно определяясь при этом как «первый дольниковый размер» [Гаспаров 1993: 130]. Характерно, что дольником именует гексаметр и Руднев, заявляя, что «с точки

зрения современной типологии Гк — это стих с переменным междуиктовым интервалом в 1/2 слога, т.е. Дк», — несмотря на то, что абзацем выше дается такое определение: «Русский Гк — это Дк6 с нерифмованной Ж клаузулой», то есть факт силлабо-тонической СС [Руднев 1989: 96].

Таким образом, возникает первая серьезная двусмысленность «на стыке» двух СС, позволяющая трактовать одно и то же явление как факт одновременно двух СС. С нашей точки зрения, гексаметр стоит все-таки «оставить» в рамках силлабо-тоники, обязательно оговорив при этом его особую (предполагающую и даже предписывающую вариации в строго определенных позициях) природу, однако сама теория СС оказывается здесь под серьезным подозрением.

Перейдем теперь ко второй, еще более спорной группе явлений — логаэдам, — и начнем со знаменитого раннего стихотворения Мандельштама:

Сегодня дурной день:	010011[1]
Кузнечиков хор спит,	010011
И сумрачных скал сень —	010011
Мрачней гробовых плит.	010011
Мелькающих стрел звон	010011
И вещих ворон крик...	010011
Я вижу дурной сон,	010011
За мигом летит миг.	010011
Явлений раздвинь грань,	010011
Земную разрушь клеть,	010011
И яростный гимн грянь —	010011
Бунтующих тайн медь!	010011
О, маятник душ строг —	010011
Качается глух, прям,	010011
И страстно стучит рок	010011
В запретную дверь к нам...	010011

Большинство исследователей интерпретируют его как вполне традиционный стопный (по терминологии Гаспарова) логаэд (хотя и не вполне обычный — рифмованный), то есть как принадлежность периферии силлабо-тонического типа стиха. Однако при желании (и наличии определенной задачи) стихотворение можно трактовать и по-другому: например, как двустопный амфибрахий с регулярным сверсхемным ударением на последнем слоге второй стопы. Это явление очень редкое, но теоретически вполне допустимое.

[1] В метрических схемах строк здесь и далее для обозначение ударного слога (сильного места) применяется знак «1», безударного (слабого места) — «0».

Следующий вариант трактовки предлагает учет еще одного преобразования классической силлаботоники: трехстопный ямб с регулярными пиррихиями на второй стопе и столь же регулярными сверхсхемными ударениями на третьей (одну такую строку в ямбическом тексте вполне можно себе представить).

Наконец, можно рассмотреть предлагаемое стихотворение и как факт тонического стихосложения: логаэдизированный трехиктный акцентный стих с межударными интервалами 2-0 — то есть, факт тонического типа стиха (по крайней мере, отдельную строку такой природы вполне можно представить в акцентном тексте).

Разумеется, опытный стиховед уверенно выберет среди предложенных первую, логаэдическую интерпретацию, однако чисто гипотетически и три других — в том числе и тоническая — вполне имеют право на существование, особенно в условиях сопоставительного анализа строк. То есть, одно и то же, причем в ритмическом плане достаточно несложно и вполне регулярно устроенное, стихотворение оказывается возможно интерпретировать как минимум четырьмя способами в рамках двух типов стиха.

Возьмем еще один общеизвестный пример из Мандельштама:

Я по лесенке приставной	10100001
Лез на всклоченный сеновал, —	10100001
Я дышал звезд млечных трухой,	10101001
Колтуном пространства дышал.	00101001
И подумал: зачем будить	00100101
Удлиненных звучаний рой,	00100101
В этой вечной склоке ловить	00101001
Эолийский чудесный строй?	00100101
Звезд в ковше Медведицы семь.	00101001
Добрых чувств на земле пять.	**1010011**
Набухает, звенит темь,	**0010011**
И растет, и звенит опять.	00100101
Распряженный огромный воз	00100101
Поперек вселенной торчит.	00101001
Сеновала древний хаос	00101001
Защекочет, запорошит...	00100001
Не своей чешуей шуршим,	00100101
Против шерсти мира поем,	00101001
Лиру строим, словно спешим	10101001
Обрасти косматым руном.	00101001

Из гнезда упавших щеглов	00101001
Косари приносят назад, —	00101001
Из горящих вырвусь рядов	00101001
И вернусь в родной звукоряд.	00101001
Чтобы розовой крови связь	00100101
И травы сухорукий звон	00100101
Распростились: одна — скрепясь,	00100101
А другая — в заумный сон.	00100101

Это стихотворение иногда тоже относят к числу мандельштамовских логаэдов. И действительно, оно поддается нескольким способам метрической интерпретации. Прежде всего, константно в нем только мужское окончание (как и в двух ранних логаэдах Мандельштама). Далее, десять строк построено по формуле «анапест+анапест+ямб» (2-2-1) (плюс еще одна, которую можно рассматривать как вариант этой же схемы с дополнительным (сверхсхемным) ударением на первой стопе, всего 11); двенадцать — по формуле «анапест-ямб-анапест» (2-1-2); еще три строки содержат пять безударных слогов на втором и третьем икте (1-4) и поэтому могут с равным правом интерпретироваться и как первый, и как второй тип (при этом один несет сверхсхемное ударение).

Наконец, еще две строки (причем идущие подряд — десятая и одиннадцатая) состоят из двух анапестов и одной односложной стопы (2-2-0), причем первая из них начинается со сверхсхемного ударения. То есть, строго говоря, их правильнее рассматривать уже не как дольник, а как акцентный стих.

Разумеется, суммарно размер этого стихотворения следует все-таки определить как трехударный дольник, с одной стороны, безусловно логаэдизированный: количество вариаций в нем, как видим, очень мало. С другой же, принимая во внимание две аномальные строки, есть основание рассматривать его как упорядоченный АС. И тут как раз возникает вопрос о самой возможности однозначной интерпретации этого и подобных ему стихотворений (а их немало!): да, разумеется, перед нами дольник, но не учитывать его дополнительной упорядоченности (логаэдизированности) и наличия двух, наоборот, более неупорядоченных строк (7%) нельзя. А следовательно, мы должны, относя стихотворение в целом к тоническому типу, учитывать его значительно большую, по сравнению с основной массой дольников, близость к силлаботонике.

В том же 1922 г. Мандельштам пишет еще одно стихотворение, которое тоже можно в общем интерпретировать как логаэдизированный дольник:

Я не знаю, с каких пор	1010011
Эта песенка началась —	00100001
Не по ней ли шуршит вор,	0010011
Комариный звенит князь?	0010011

Я хотел бы ни о чем	1010001
Еще раз поговорить,	0010001
Прошуршать спичкой, плечом	0011001
Растолкать ночь — разбудить;	0011001
Раскидать бы за стогом стог	00100101
Шапку воздуха, что томит;	10100001
Распороть, разорвать мешок,	00100101
В котором тмин зашит.	010101
Чтобы розовой крови связь,	00100101
Этих сухоньких трав звон,	0010011
Уворованная, нашлась	0010001
Через век, сеновал, сон.	0010011

Как видим, здесь метрических вариаций еще больше; кроме того, в середине седьмой и восьмой строк и в концах пяти строк безударные интервалы стягиваются до нуля, что заставляет нас, строго говоря, говорить уже не о дольнике, а об акцентном стихе в понимании Гаспарова. Однако, с другой стороны, стихотворение характеризуется особой («логаэдообразной») упорядоченностью структуры в целом, что позволяет и этот образец АС рассматривать одновременно и в логаэдическом поле.

Еще более сложный интерпретационный случай представляют собой стихи, в которых строки силлабо-тонической природы закономерно чередуются со строками иного типа, обычно дольниковыми; мы предложили называть их композитами. Они встречаются у некоторых поэтов Серебряного века, особенно часто и, очевидно, вполне осознанно — у Зинаиды Гиппиус.

Напомним ее стихотворение 1902 г. «Луна и туман»:

Озеро дышит теплым туманом.	1001010010
Он мутен и нежен, как сладкий обман.	01001001001
Борется небо с земным обманом:	1001001010
Луна, весь до дна, прорезает туман.	01001001001
Я, как и люди, дышу туманом.	1001001010
Мне близок, мне сладок уютный обман.	01001001001
Только душа не живет обманом:	1001001010
Она, как луна, проницает туман.	01001001001

В этом стихотворении все четные строки представляют собой четырехстопный амфибрахий, в то время как все нечетные имеют безусловно

дольниковую природу, причем три из них укладываются в одну схему (ДДХХ)[2], а одна (причем первая) — в другую (ДХДХ). Причем противопоставление четных и нечетных строк происходит в стихотворении «Луна и туман» также в структуре анакрус (в нечетных стихах они мужские, в четных — женские) и клаузул (в нечетных стихах они всегда женские, в четных — мужские).

Определяя природу этого стихотворения его проще всего было бы определить как дольник. Тем более, что в классическом дольнике, как известно, отдельные силлабо-тонические строки встречаются довольно часто, а иногда их оказывается даже больше, чем собственно дольниковых, что не влияет на определение метрической природы стихотворения в целом.

Однако в тех случаях, когда силлабо-тонические и дольниковые строки занимают в общей композиции текста вполне фиксированные позиции, возникает необходимость в фиксации особого метрического статуса текста: одна вполне определенная его часть оказывается силлабо-тонической, другая — тонической, то есть стихотворение принадлежит одновременно двум типам стиха.

Рассмотрим еще один интересный пример из Гиппиус — ее стихотворение 1903 г. «Ничего»:

Время срезает цветы и травы	1001001010
У самого корня блестящей косой:	01001001001
Лютик влюбленности, астру славы...	1001001010
Но корни все целы — там, под землей.	0100101001
Жизнь и мой разум, огненно-ясный!	1001010010
Вы двое — ко мне беспощадней всего:	01001001001
С корнем вы рвете то, что прекрасно,	1001010010
В душе после вас — ничего, ничего!	01001001001

На первый взгляд, здесь все обстоит так же, что и в предыдущем стихотворении: тот же зеркальный рисунок зачинов и окончаний, то же закономерное чередование амфибрахических и дольниковых строк. За одним исключением: четвертая строка, которая «должна» была бы быть амфимбрахической, в размер «не попадает» и оказывается дольниковой, как две соседние.

Конечно, это можно было бы объяснить простой ошибкой автора, не сумевшего уследить за исполнением им самим установленного правила — если бы такой сбой носил единичный характер. Однако у Гиппиус подобные нарушений встречаются несколько раз. Вспомним, например, очень важное для нее стихотворение 1905 г. «Ты»:

[2] При необходимости выделения силлабо-тонических стоп в тонике, логаэдах и гетероморфном стихе формула строки может записываться как последовательность сокращенных названий стоп того или иного строения (ДДХХ — строка, состоящая из двух стоп дактиля и двух — хорея).

Вешнего вечера трепет тревожный
С тонкого тополя веточка нежная.
Вихря порыв, горячо-осторожный —
Синей бездонности гладь безбережная.

В облачном небе просвет просиянный —
Свежих полей маргаритка росистая,
Меч мой небесный, мой луч острогранный
Тайна прозрачная, ласково-чистая.

Ты — на распутьи костер ярко-жадный —
И над долиною дымка невестная.
Ты — мой веселый и беспощадный, —
Ты — моя близкая и неизвестная.

Ждал я и жду я зари моей ясной,
Неутомимо тебя полюбила я ...
Встань же, мой месяц серебряно-красный,
Выйди, двурогая, — Милый мой — Милая...

Стихотворение написано вполне традиционным четырехстопным дактилем с альтернирующим чередованием женских и дактилических окончаний. Однако в одиннадцатой строке происходит сбой, и она превращается в дольниковую. Это особенно очевидно на фоне предшествующих стихов, которые автор сознательно укладывает в прокрустово ложе метра — например, четвертой, где появляется слово «безбережная» с «лишним» гласным, вставленным специально для соблюдения схемы дактиля. То есть поэтесса прекрасно знала, как это делается. Нетрудно было добавить слог и в одиннадцатой строке, превратив ее, например, во вполне дактилическую «Ты — мой веселый и **мой** беспощадный…». Но тут Гиппиус нужен был именно перебой метра, и она сознательно его добивается (см.: [Блинова]).

Кстати, о том, что поэтесса не только практически владеет техникой перебоя, но и прекрасно понимает, что это такое в теории, свидетельствует само название другого ее стихотворения — «Перебои» (1905), представляющего собой полиметрическую композицию, состоящую из двух блоков тактовика, между которыми расположился фрагмент хорея, а стыки выполнены полустрочиями ямба — тоже, кстати, интересная задача для интерпретатора.

Но вернемся к стихотворениям Гиппиус, закономерно совмещающим тонические и силлабо-тонические строки. Еще одно в этом ряду — стихотворение «Свобода» 1904 г., в котором все четные строки — снова метрические (на этот раз — трехстопный дактиль с мужскими окончаниями), а нечетные — дольник, причем в трех первых строфах — одинаковой структуры (ДДХХ),

а в последней — сначала ДХДХ, а затем происходит замена дольниковой строки на Д4ж. Все анакрусы при этом — мужские, то есть тут чередования нет, хотя клаузулы закономерно меняются (м/ж). То есть и здесь происходит единичная замена строки одной природы строкой другого строения, причем в сильной конечной позиции, что никак нельзя списать на случайность или ошибку.

Такие стихи количественно занимают в творчестве Гиппиус 2,6 % текстов, что при относительно большом общем объеме стихотворного наследия (472 произведения) составляет достаточно заметную группу — 13 стихотворений.

Разумеется, такие стихи невозможно корректно интерпретировать в рамках традиционной теории СС, на принципиальные недостатки которой, особенно в применении к сложным случаям (а они возникают в новейшей поэзии все чаще и чаще, но это тема отдельного разговора), указывали многие стиховеды. Представляется, что переход к менее жесткому понятию «тип стиха» позволит приблизиться к решению и этой, и ряда других наболевших проблем нашей науки.

Литература

Блинова О. Пифагореизм, алхимия и андрогинная любовь в поэтическом тексте Зинаиды Гиппиус «Ты:» (1905) // Артикуляция. № 15 — http://articulationproject.net/11351

Бройтман С.Н. Комментарий // Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. — М.: Аспект Пресс, 1996. — С. 306—332.

Бухштаб Б.Я. Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 96—118.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — М.: Наука, 1974. — 488 с.

Гаспаров М.Л., Лотман М.Ю., Руднев П.А., Тарлинская М.Г. Проблемы стиховедения в работах Я.Р. Пыльдмяэ // Динамика поэтических систем. Тарту, 1987. — С. 99—115.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. — М.: Высшая школа, 1993. — 272 с.

Гаспаров М.Л. Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма // Кирсанов С. Стихотворения и поэмы. – СПб., 2006. — С. 5—18.

Егоров Б.Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. — М., 1973. — С. 383—392.

Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. — Томск: Водолей, 2001. — 512 с.

Илюшин А.А. Русское стихосложение: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. — М.: Высшая школа, 2004. — 165 с.

Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. — М.: МГУ, 1995. — 160 с.

Лотман М.Ю. О системах стихосложения // Лотман М.Ю. Структура и типология русского стиха. — Тарту, 2000. — С. 204—253.

Пыльдмяэ Я.Р. О типологии систем стихосложения // Тезисы докладов IV Летней школы по моделирующим системам. — Тарту, 1970. — С.145—147.

Пыльдмяэ Я.Р. Системы эстонского стихосложения и черты развития силлабо-тонической системы XX века. Автореф. дис…. канд. филол. наук. — Тарту, 1971. — 39 с.

Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе. Вып. 1. — Тарту: Тартуский гос. университет 1989. — 120 с.

Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2-х кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. 3-е изд., стер. — М.: Флинта, Наука, 2002. — 360 с.

Харлап М.Г. О понятиях «ритм» и «метр» // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. — М., 1985. — С. 11—28.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения. — Л.: ЛГУ, 1972. — 168 с.

Холшевников В.Е. Мысль, вооруженная рифмами. — СПб.: СПбГУ, 2005. — 680 с.

Шапир М.И. На подступах к общей теории стиха (Основные методы и понятия) // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000. Кн. 1. — С. 76—90.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков / Под ред. А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой, при участии С.Г. Болотова и И.А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2.

Yu.B. Orlitskiy
Russian State University for the Humanities

Nomenclature of types of Russian verse as a scientific and practical problem

The article repeats such stories of the basic concept of the verse theory and history as a system of versification and their nomenclature, features of their interpretation in the work of the most important Russian verse scholars of the 20th century, about the discovery of problems arising from the use of this concept in subsequent observations, and perspectives.

Key words: versification system (VS), VS nomenclature, syllabo-metrics, tonics, free verse, logaeds, composites.

И.А. Пильщиков
Калифорнийский университет, Лос-Анджелес

ЭВОЛЮЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ АНАКРЕОНТИКИ (ИЗ ИСТОРИИ СТИХОВЫХ ФОРМ)

В статье рассматривается варьирование французского и английского анакреонтического стиха XVI—XVIII веков — его метрики, ритмики анакрус и клаузул, разновидностей строф и типов астрофизма. Показано, что метрическая и тематическая бедность анакреонтики компенсировалась ее ритмическим и (в меньшей степени) строфическим разнообразием. По этим параметрам романтическая анакреонтика приближается к типологически сходной с ней барочной, отталкиваясь от хронологически близкой классицистической.

Ключевые слова: анакреонтика, французский стих, английский стих, метрика, ритмика, строфика.

Still let the nectar'd numbers float.

1

М.И. Шапир считал, что в стихе «снятие одних ограничений компенсируется появлением других» [Шапир 1999/2000: 128]. Верно и обратное: появление некоторых ограничений или однообразие некоторых параметров компенсируется снятием других ограничений или разнообразием других параметров. В этом можно видеть проявление общего «компенсационного закона», которому, по мнению Б.И. Ярхо, подчинены многие явления природы и культуры: «*Если два признака <...> выполняют какую-нибудь одинаковую функцию, то, при уменьшении одного и одновременном росте другого, получается впечатление, что они как-бы заменяют, компенсируют друг друга при выполнении общей функции*» [Ярхо 2006: 227][1]. В настоящей статье будет показано, как метрическая бедность французской и английской анакреонтики компенсировалась ее ритмическим и (в меньшей степени) строфическим разнообразием.

История европейской анакреонтики начинается в середине XVI века. В 1554 году французский типограф, филолог и гуманист Анри Этьенн (младший) опубликовал сборник, дошедший до нас в составе Палатинского кодекса — рукописи X века н.э., содержащей Палатинскую антологию и несколько приложений. В рукописи сборник озаглавлен «Пиршественные гемиямбы Анакреонта Теосского» («Ἀνακρέοντος Τηΐου συμποσιακὰ ἡμιάμβια»), однако Этьенн, который дополнил новонайденный сборник несколькими подлинными фрагментами Анакреонта и исключил несколько слишком

[1] В источнике разрядка. — *И. П.*

явно неанакреонтовых стихотворений, дал сборнику заглавие «Ἀνακρέοντος Τηΐου μελή / Anacreontis Teij odæ» [Stephanus 1554], закрепив, таким образом, за стихотворениями этого жанра название «од» и заодно приписав их все Анакреонту [Zeman 1972: 8—15; O'Brien 1995: 5—48; Rosenmeyer 2002: 395—398; Baumbach 2017: 19]. В том же 1554 году Пьер Ронсар приветствовал публикацию «Анакреонтеи» застольной анакреонтической одой («Les Odes», кн. V, ода 15):

Так наполняй же снова мой
Глубокий кубок золотой!
Здоровье пью Анри Этьенна,
Кем, из Аида возвращён,
Опять поет Анакреон
Теосской лирой несравненно!
(пер. С.В. Шервинского)

Как мы сегодня знаем, Этьенн опубликовал позднегреческий сборник стихотворений, создававшихся в течение нескольких столетий (от позднеэллинистического до ранневизантийского времени) в подражание Анакреон(т)у — поэту VI века до н.э., от которого сохранилось лишь несколько текстов и разрозненных фрагментов. Авторы этого сборника, условно названного «Ἀνακρεόντεια» (лат.: «Carmina Anacreontea»), варьируют темы анакреонтовых застольных песен (земные радости, вино, любовь, уходящая молодость) и используют анакреонтические размеры — анакреонтей (⏑⏑—x x⏑—x) и гемиямб, он же ямбический диметр усеченный (x—⏑—⏑—x).

Уверенность в том, что «оды Анакреона» не могли быть написаны им самим, еще в 1557 году выразил основоположник современной филологической герменевтики гуманист Франческо Робортелло. В эпоху Просвещения сомнения в авторстве Анакреонта выражал редактор одного из самых авторитетных в то время научных изданий «Анакреонтеи» (1732) Иоганн Корнелиус де Пау (Pauw). Но это не мешало «поэтам-анакреонтикам» игнорировать аргументы скептиков [Baumbach 2017: 24]. Пóзднее происхождение анакреонтики было окончательно установлено филологами лишь в XIX веке [Rosenmeyer 1992; Baumbach, Dümmler 2014].

2

Первый полный поэтический перевод греческого сборника на французский сделал Реми Белло и опубликовал его в 1556 году со стихотворным «предисловием» своего старшего друга Ронсара [Belleau 1556]. Спустя сто лет за французским переводом последовали полные стихотворные переводы сборника на английский (1651), нидерландский (1656), испанский (1657), итальянский (1670) и немецкий (рифмованный, 1698; нерифмованный, 1746),

а еще позже — на русский (силлабический, 1743[2]; силлаботонический, 1794)[3].

Во всех национальных традициях анакреонтическая ода — это жанр с четко очерченным ядром и размытыми границами, открывающими путь к анакреонтике в широком смысле слова [Лаппо-Данилевский 2019]. Ядро — это собственно стихотворные переводы анакреонтеи (более точные и более вольные), а также тематически близкие оригинальные тексты, написанные силлабическими и силлаботоническими аналогами соответствующих греческих метров.

В английской, немецкой и русской силлаботонике анакреонтей передавался 4-стопным хореем, а гемиямб — 3-стопным ямбом [Гаспаров 2003: 54— 55, 72, 82, 88—89; 1999: 117—118]. У немцев и вслед за ними у русских использовались нерифмованные варианты этих размеров с женскими окончаниями [Schuppenhauer 1970; Гаспаров 1984: 55], но существовала и альтернативная традиция — те же размеры с альтернансом женских и мужских рифм [Лаппо-Данилевский 2015]. Во французской традиции оба греческих размера выравнивались в рифмованный силлабический 7-сложник.

Размывание границ происходило в двух направлениях: изменение тематики при сохранении метрики и варьирование традиционных анакреонтических тем с использованием иных метрических форм. В первую очередь метрический репертуар немецкой и русской анакреонтики расширился в сторону 3-стопного ямба с перекрестной рифмовкой, затем в сторону ближайшего к 3-стопному ямбу и 4-стопному хорею короткого размера — 4-стопного ямба (его силлабический аналог — французский октосиллаб). В английской традиции использовались 4-стопный хорей и 3-стопный ямб, быстро замененный 4-стопным. Наконец, во французской анакреонтике случались рецидивы 10-сложника («vers commun»), а в английской его аналога — 5-стопного ямба, самого популярного размера английской силлаботонической поэзии.

Главный недостаток анакреонтики — однообразие; это ее качество высмеял в своей трехстопноямбической пародии эпиграмматист Абрахам Готтгельф Кестнер (Kästner) [Гуковский 1927: 146—147; Zeman 1972: 163]:

Was Henker soll ich machen,
Daß ich ein Dichter werde?
Gedankenleere Prose,
In ungereimten Zeilen,
In Dreyquerfingerzeilen,
Von Mädchen und von Weine,
Von Weine und von Mädchen,
Von Trinken und von Küssen,
Von Küssen und von Trinken,

[2] Перевод А.Д. Кантемира (опубликован только в 1867 году).

[3] Упомянуты только первые переводы в каждой национальной и метрической традиции.

Und wieder Wein und Mädchen,
Und wieder Kuß und Trinken,
Und lauter Wein und Mädchen
Und lauter Kuß und Trinken,
Und nichts als Wein und Mädchen
Und nichts als Kuß und Trinken,
Und immer so gekindert,
Will ich halbschlafend schreiben,
Das heißen unsre Zeiten
Anakreontisch dichten.[4]

В отсутствие богатой тематики и многообразной метрики разнообразие в анакреонтических одах достигалось с помощью ритмики, отчасти — каталектики и (в еще меньшей степени) строфики, гораздо менее развитой, чем в других видах новоевропейской оды.

Уже поэты Плеяды, начиная с Реми Белло, не выдерживают сплошных женских окончаний, предпочитая астрофический стих с альтернансом парных рифм или вольной рифмовкой. Вот начало программной оды I/23 «Θέλω λέγειν Ἀτρείδας» (к лире; о том, что поэт не умеет славить героев, а может только воспевать любовь) в переложении Белло[5]. Обращает на себя внимание последовательное несовпадение синтаксического членения текста со стихотворным членением на двустишия. Парнорифмованный стих астрофичен, что создает эффект разговорности:

Volontiers je chanterois	7м a
Les faictz guerriers de noz Rois,	7м a |
Mais ma lyre ne s’accorde	7ж B
Qu’à mignarder une corde	7ж B
Pour l’Amour tant seulement:	7м c ||
En essay dernierement	7м c

[4] Что, черт возьми, мне делать, / чтобы стать поэтом? / Писать без мысли прозу / нерифмованными строчками / длиной в три пальца / о девах и вине, / о вине и девах, / о питье и поцелуях, / о поцелуях и питье, / и снова о вине и девах, / и снова о поцелуях и питье, / только о вине и девах, / только о поцелуях и питье, / и ничего кроме вина и дев, / ничего кроме поцелуев и питья. / И так всегда по-детски / писать я буду, полусонный: / вот что нынче называют / «сочинять в духе Анакреона» (*нем.*).

[5] Здесь и далее при отсылках к одам «Анакреонтеи» используется двойная нумерация. Первая (римская) — по изданию Этьенна, воспроизведенная и продолженная в изданиях Анны Дасье (см. о них далее) и сохранявшая актуальность до начала XIX века. Вторая (арабская) — ныне принятая нумерация, отражающая последовательность текстов в Палатинской антологии. Она была введена в оборот в 1799 году, когда П.-Л. Левек опубликовал список разночтений между изданием Этьенна и рукописным текстом [Levesque 1799]. В 1797 году рукопись, изначально вывезенная из Гейдельберга и впоследствии туда вернувшаяся, была перевезена из Рима в Париж и до 1816 года хранилась в Национальной библиотеке Франции [Поплавская 2008: 10—12], что и позволило Левеку описать разночтения.

Je changé cordes & lyre,	7ж D |
Et ja commençois à dire	7ж D
D'un haut stille, la grandeur	7м e
D'Hercule, & de son labeur:	7м e ||
Mais tousjours elle fredonne	7ж F
L'Amour qu'elle contresonne,	7ж F |
Comme celle qui tousjours	7м g
Ne veut chanter que d'Amours.	7м g ||

Помимо 7-сложников Ронсар находил уместными в оригинальной анакреонтической оде 8-сложные шестистишия с рифмовкой *aaBccB* или *AAbCCb*. Такая строфа получила названия «ронсаровой», а более сложные гетерометрические шестистишия такой же или сходной рифмовки могут считаться ее разновидностями[6]. Белло пользуется этой формой в переводах греческой анакреонтеи наряду с парно- и вольнорифмованными 7-сложниками и 8-сложниками, причем помимо шестистиший строит стансы-катрены параллельной и охватной рифмовки, а также запрещенные впоследствии классицистами семистишия *AbAbCCb* и некоторые другие строфические формы.

3

В 1681 году вышло издание стихотворений (псевдо-)Анакреона и Сапфо с параллельным прозаическим переводом на французский язык, выполненным ведущей эллинисткой столетия Анной Дасье. По ее словам, переводы Анакреона Реми Белло выполнены «в стихах, а следовательно неточны, и язык их настолько устарел, что в них невозможно найти какую-либо прелесть» [Dacier 1716, Préface: 1—2]. Поэтому третье издание ее перевода (1716) было дополнено новым стихотворным переложением анакреонтеи, напечатанным впервые в 1704 году (переводчик — Антуан де Лафосс, La Fosse). Но уже в конце столетия переложение Лафосса воспринималось, по авторитетному мнению Ж.-Ф. Лагарпа, как «нечитабельное» [Laharpe 1799: 107, note 1].

Анакреонтика, популярная в европейской литературе позднего Возрождения и восстановившая свои позиции в эпоху Просвещения, осталась по большей части чужда классицизму эпохи Людовика XIV. На этом фоне заметны два значимых исключения — Жан де Лафонтен и Антуан де Ламотт.

В 1671 году Лафонтен пересказал стихами оду XXVII/16 «Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε» (просьба к художнику написать портрет возлюбленной) и перевел оду III/33 «Μεσονυκτίοις ποτ᾽ ὥραις» (об Эроте, постучавшемся ночью в дом поэта). Оба стихотворения озаглавлены «Imitation d'Anacréon». Первое из них выполнено 10-сложником, второе 7-сложником; рифмовка в обоих случаях

[6] Об анакреонтике Ронсара см. [O'Brien 1995: 144—199; Rosenmeyer 2002].

вольная. Астрофический стих с вольными рифмами создает, как и у Белло, впечатление непринужденной разговорности, которыми вообще славились стихи Лафонтена:

J'étois couché mollement,	7м a |
Et, contre mon ordinaire,	7ж B |
Je dormois tranquillement,	7м a |
Quand un enfant s'en vint faire	7ж B
À ma porte quelque bruit.	7м c ||
Il pleuvoit fort cette nuit:	7м c ||
Le vent, le froid, et l'orage	7ж D
Contre l'enfant faisoient rage.	7ж D ||
Ouvrez, dit-il, je suis nu.	7м e ||
Moi, charitable & bon homme,	7ж F |
J'ouvre au pauvre morfondu	7м e
Et m'enquiers comme il se nomme.	7ж F ||

Ламотт (Antoine Houdart de La Motte, 1672—1731) — переводчик Гомера, друг Фонтенеля и звезда салона маркизы де Ламбер — ввел в собрании своих лирических сочинений рубрику «Odes anacréontiques» и посвятил этому жанру целый раздел в «Рассуждении о Поэзии в целом и об Оде в частности» (1707). Подражая анакреонтее, Ламотт отказывался переводить сами греческие оригиналы, отдавая предпочтение вольным вариациям в анакреонтическом духе [La Motte 1709: 60—61].

В раздел «Оды анакреонтические» собрания сочинений Ламотта 1709 года входит 20 од. Первая из них обращена к мадам Дасье и представляет собой своеобразный мадригал ее изданию Анакреона. Все анакреонтические оды написаны 8-сложными катренами, из них 17 имеют перекрестную рифмовку *AbAb*. Типичный пример — Ода XVIII («Таланты»):

Auteurs, dont les superbes rimes	8ж
Chantent les Héros et les Dieux,	8м
Et qui dans vos routes sublimes	8ж
A peine on peut suivre des yeux.	8м

<...>

Ne prétendez plus au Parnasse	8ж
Vous asseoit encor les prémiers;	8м
Apollon avant vous m'y place,	8ж
Ceint de myrthes & de lauriers.	8м

En vain votre muse fertile	8ж
Sçait toucher, instruire, étonner.	8м
Je sçais un art plus difficile.	8ж
Et quel art? Je sçais badiner.	8м

Катренами *AbAb* написаны оды I—VII, IX, XI и XIII—XX. Оды VIII, X и XII имеют иную строфику, и эти отклонения от доминирующей строфики берут на себя композиционную функцию:

I—VII, **VIII**, IX, **X**, XI, **XII**, XIII—XX.

В Оде VIII катрены имеют «обратную» рифмовку aBaB. Ода XII написана четверостишиями охватной рифмовки *aBBa*, без соблюдения альтернанса. Нарушение правила мотивировано, по-видимому, «простотой и безыскусностью» анакреонтической формы. Но не всё так просто: композиционный центр раздела образует Ода X «Dialogue de l'Amour et du Poëte» («Разговор поэта с Эротом»), также написанная катренами *aBBa*. Однако благодаря рефрену, делающему первую (мужскую) строку стихотворения заключительным стихом всех остальных катренов, и повторяющимся (но не сквозным) женским рифмам стихотворная структура текста усложняется и приобретает форму $a^1BBa^2\ a^3CCa^1\ a^4CCa^1\ a^5DDa^1\ a^6EEa^1\ a^7CCa^1$:

Le P.	Amour, je ne veux plus aimer;	8м a^1
	J'abjure à jamais ton empire:	8ж B
	Mon cœur lassé de son martire,	8ж B
	A résolu de se calmer.	8м a^2
L'Am.	Contre moi, qui peut t'animer?	8м a^3
	Iris dans ses bras te rappelle.	8ж C
Le P.	Non, Iris est une infidelle;	8ж C
	Amour, je ne veux plus aimer.	8м a^1
L'Am.	Pour toi j'ai pris soin d'enflammer	8м a^4
	Le cœur d'une beauté nouvelle;	8ж C
	Daphné...	
Le P.	Non Daphné n'est que belle:	8ж C
	Amour, je ne veux plus aimer.	8м a^1
L'Am.	D'un soupir tu peux désarmer	8м a^5
	Dircé, jusqu'ici si sauvage.	8ж D
Le P.	Elle n'est plus dans le bel âge;	8ж D
	Amour, je ne veux plus aimer.	8м a^1

L'Am.	Mais si je t'aidois à charmer	8м a^6
	La jeune, la brillante Flore?	8ж E
	Tu rougis... vas-tu dire encore,	8ж E
	Amour, je ne veux plus aimer?	8м a^1
Le P.	Non, Dieu charmant, daigne former	8м a^7
	Pour nous une chaîne éternelle;	8ж C
	Mais pour tout ce qui n'est point elle,	8ж C
	Amour, je ne veux plus aimer.	8м a^1

Некогда известный, а ныне забытый английский классицист Джон Хьюз (Hughes, 1677—1720), переводя эту оду, упростил ее структуру, отказавшись от частичного повтора женских рифм: a^1BBa^2 a^3CCa^1 a^4DDa^1 a^5EEa^1 a^6FFa^1 a^7GGa^1 («No, Love — I ne'er will love again...»).

4

Всплеск увлечения анакреонтикой в Англии приходится на середину XVII века [Gillespie 2002]. Ученик и младший друг Бена Джонсона Роберт Геррик (1591—1674), главный из «поэтов-кавалеров» (которых принято противопоставлять «поэтам-метафизикам»), включил в свой поэтический сборник «Геспериды» [Herrick 1648] десяток подражаний псевдо-Анакреону разной степени вольности и украсил анакреонтическими мотивами множество других стихотворений.

Переводы Геррика очень интересны и поэтически, и филологически, поскольку он опирался не на французов, а на греческий оригинал и на латинские переводы Этьенна, в целом очень точные [Achilleos 2011]. В метрике на передний план выходят силлаботонические аналоги греческих анакреонтических размеров — 4-стопный хорей (5 стихотворений) и 3-стопный ямб (2 стихотворения). Вот сокращенный, буквально сжатый до шести строк перевод оды XV/8 «Οὔ μοι μέλει τὰ Γύγεω» (о том, что поэт не завидует царям):

I feare no Earthly Powers,	Я3м a
But care for crowns of flowers:	Я3м a
And love to have my beard	Я3м b
With wine and oil besmear'd.	Я3м b
This day Ile drowne all sorrow;	Я3ж C
Who knowes to live to morrow?	Я3ж C

Рифмовка у Геррика преимущественно парная со сплошными мужскими окончаниями, но, как видим, есть исключения. Трехстопноямбические стихи предпочитают альтернанс мужских и женских рифмованных клаузул; перевод

оды III/33 («The Cheat of Cupid; or, The Ungentle Guest»), также трехстопно-ямбический, выполнен катренами перекрестной рифмовки с альтернансом *aBaB*. В переводе оды XL/35 «Ἔρως ποτ᾽ ἐν ῥόδοισι» об Эроте, укушенном пчелой («The Wounded Cupid»), использованы смежные тройные и четверные рифмы, одна из них женская: *aaBBB cccc ddeeff*; перевод сделан 4-стопным хореем, жанровый подзаголовок — «Песня» («Song»). В 9-строчном переводе оды XXXIV/51 «Μή με φύγῃς ὁρῶσα» («Upon his Gray Hairs», 4-стопный хорей) все рифмы — смежные мужские, но одна из них тройная:

Fly me not, though I be grey:	Х4м a
Lady, this I know you'l say;	Х4м a
Better look the roses red	Х4м b
When with white commingled[7].	Х4м b
Black your hairs are, mine are white;	Х4м **c**
This begets the more delight,	Х4м **c**
When things meet most opposite:	Х4м **c**
As in pictures we descry	Х4м d
Venus standing Vulcan by.	Х4м d

В отличие от французской манеры, двустишия английской анакреонтики стремятся к синтаксической замкнутости, и на их фоне тройные рифмы звучат острее. Вдобавок используются разные типы рифмы. Так, в последнем приведенном примере начальная и финальная рифмы (*aa* и *dd*) — богатые фонетико-графические, рифма *bb* разноударная, а в тройной рифме *ccc* пара «c^1:c^2» — фонетическая, но не графическая, а «c^1:c^3» — графическая, но не фонетическая, и тоже разноударная («eye rhyme»).

Примечателен перевод оды XXXIX/50, озаглавленный «Anacreontick Verse»[8]. Оригинал его запоминается повторяющимся зачином «Ὅτ᾽ ἐγὼ πίω τὸν οἶνον» (‘Когда я пью вино...’). В переводе, выполненном четырехстопнохореическими двустишиями, зачин превращен в однострочный рефрен, разнообразие которому придает эпитет, предшествующий слову *wine* ‘вино’, — всякий раз новый [Campbell 1990: 337]. Возникает 10-строчный монорим, в четных тавтологических рифмах которого стоит слово *wine* с варьирующимися эпитетами, а в последней строке внезапно меняется глагол:

Brisk methinks I am, and fine,	Х4м a^1
When I drinke my cap'ring wine:	Х4м a^2
Then to love I do incline,	Х4м a^3
When I drinke my wanton wine:	Х4м a^2

[7] Comming[ə]lèd.

[8] Точнее, Anacrontick; такое написание в издании 1648 года свидетельствует о трехсложном произношении имени Anacreon, долго сохранявшемся и впоследствии.

And I wish all maidens mine,	Х4м a^4
When I drinke my sprightly wine:	Х4м a^2
Well I sup and well I dine,	Х4м a^5
When I drinke my frolick wine:	Х4м a^2
But I languish, lower, and pine,	Х4м a^6
When I want my fragrant wine.	Х4м a^2

Традиционный английский 5-стопный ямб использован в двух стихотворениях. Одно из них, «The Vision» («Methought I saw, as I did dream in bed...», 14 мужских строк парной рифмовки), — переложение оды 1 «Ἀνακρέων ἰδών με» (о том, как поэт увидел во сне Анакреона). Это стихотворение, открывающее «Анакреонтею» в палатинском манускрипте, Этьенн исключил из своего издания, понимая, что оно никак не может принадлежать подлинному Анакреонту и тем самым ставит под сомнение аутентичность других текстов (в 1560 году он все же напечатал его в приложении к изданию Пиндара). Кроме того, в стихотворении «Upon Cupid» («As lately I a garland bound...») использован 4-стопный ямб (6 мужских строк парной рифмовки); оригинал оды 6 «Στέφος πλέκων ποτ᾽ εὗρον» тоже не вошел в издание Этьенна. Наконец, в «Гесперидах» есть два оригинальных стихотворения, озаглавленных «Anacr[e]ontick»; они сделаны экспериментальными строфическими логаэдами (Ан2мД2ж *aBaB* и Я1мЯ1мД2ж *aaBccB*).

5

Спустя три года после публикации «Гесперид» вышел стихотворный перевод «Анакреонтеи», сделанный «последним поэтом-метафизиком» Томасом Стэнли (1625—1678). Переводная часть трехчастного сборника стихотворений Стэнли [Stanley 1651: 3—30] открывается переводами 55 анакреонтических од по изданию Этьенна [Flower 1950: 146—148; Gillespie 2002: 152]. Все они выполнены 4-стопным хореем с парными, в подавляющем большинстве мужскими, рифмами. В каждом четвертом стихотворении (в 13 из 55) появляется спорадическая пара женских рифм, в двух одах (XXVIII/16 и LII/59) — по две пары, а в 10-строчной оде VIII/37 соблюден альтернанс мужских и женских рифм (*aaBBccDDee*). Вот ода XLIX/3 в переводе Стэнли — еще одно анакреонтическое стихотворение в жанре «совет художнику», также начинающееся словами «Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε» — ‘давай, художник знаменитый...’ (из стилистических особенностей отмечу эффектные анжамбманы в духе Джона Донна и других поэтов метафизической школы):

Best of painters come, pursue	Х4м a
What our Muse invites thee to,	Х4м a
And Lyæus, whose shrill flute	Х4м b

Vies with her harmonious lute;	X4м b
Draw me a full city, where	X4м c
Several shapes of mirth appear;	X4м c
And the laws of love, if cold	X4м d
Wax so great a flame can hold.	X4м d

Через пять лет другой «младометафизик» — Абрахам Каули (1618—1667) напечатал цикл из 11 стихотворений, озаглавленный «Anacreontiques: or, Some Copies of Verses Translated Paraphrastically out of Anacreon» [Cowley 1656, I: 31—38]. Сэмюэл Джонсон относил его к числу лучших творений Каули [Johnson 1779: 100]. Эти переложения написаны 4-стопным ямбами и хореями, но существенно менее строгими и, на английский слух, гораздо менее монотонными, чем у Геррика и Стэнли [Mason 1990: 118—120]. Каули допускает не только добавочные слоги внутри стиха и хореические инверсии в первой стопе ямба (такие примеры можно найти у любых английских поэтов), но и переменную анакрусу. Поэтому в его ямбических стихотворениях встречаются «хореические» стихи (можно называть их строками с нулевой анакрусой), а в хореических — «ямбические» (можно называть их строками с односложной анакрусой). Однако метроритмическая диффузность оборачивается упорядоченностью более высокого уровня: цикл «Anacreontiques», начинающийся расшатанным ямбом, в середине переходит в 4-стопный двусложный размер с переменной анакрусой (в рамках которого строки ямбического и хореического звучания перемешаны в пропорции, близкой или равной 1 : 1), а завершается расшатанным хореем.

Рост и спад ритмической вольности становятся композиционным приемом. Размер первых шести стихотворений — 4-стопный ямб со спорадическими хореическими строками. Таких строк в 1-м и 2-м стихотворениях по одной, в 3-м и 5-м — по четыре, в 4-м и 6-м — ни одной. Однако 5-е стихотворение вдвое короче 3-го, в нем всего 11 строк, и таким образом хореические модуляции занимают треть стихотворения.

Дальше — больше. В 7-м стихотворении («Золото», вариация на тему оды XXIII/36 «Ὁ πλοῦτος εἴ γε χρυσοῦ») на 12 строк ямбического звучания (55%) приходится 10 хореических строк (45%). Стихотворение начинается 4-мя «ямбическими» строками, а заканчивается 6-ю «хореическими», перед которыми идут 6 «ямбических». В строках 5—10 стихи с односложной и нулевой анакрусой («ямбические» и «хореические») перемешаны [9].

[9] «Урегулированная или компенсирующая анакруса должна идти по ведомству метрики, тогда как беспорядочная смена анакрус играет двоякую роль: она формирует самостоятельный размер (метр) и вместе с тем придает началу стиха бóльшую вариативность (ритм)» [Шапир 1996: 287]. Поэтому в нижеследующих разметках стихов с переменной анакрусой определения «хорей», «анапест» и пр. следует мысленно брать в кавычки: речь идет о ритмических формах двухсложных и трехсложных размеров с нулевой («хорей»), односложной («ямб», «амфибрахий») и двусложной («анапест») анакрусой.

Эта конструкция предсказывает ритмическое развитие второй половины цикла (от «ямбов» к «хореям»). В 8-м стихотворении, озаглавленном «Эпикуреец» («The Epicure», переложение оды XV/8 «Οὔ μοι μέλει τὰ Γύγεω») стро́ки с ямбическим и хореическим ритмом представлены поровну (6 : 6)[10]:

Fill the Bowl with rosie Wine,	Х4м a
Around our temples Roses twine,	Я4м a
And let us chearfully awhile;	Я4м b
Like the Wine and Roses smile.	Х4м b
Crown'd with Roses we contemn	Х4м c
Gyge's wealthy Diadem.	Х4м c
To day is Ours; what do we feare?	Я4м d
To day is Ours; we have it here.	Я4м d
Let's treat it kindely, that it may	Я4м e
Wish, at least, with us to stay.	Х4м e
Let's banish Business, banish Sorrow;	Я4ж F
To the Gods belongs To morrow.	Х4ж F

Это перелом. В следующем, 9-м, стихотворении (сочиненном по мотивам оды IV, но снабженном тем же заглавием, что и предыдущее, 8-е) чаша весов склоняется в пользу хореического ритма: на 12 «ямбических» строк (44%) приходится 15 «хореических» (56%), то есть их пропорции обратны по отношению к пропорциям соответствующих строк в 7-м стихотворении. Два заключительных стихотворения («Кузнечик», ода XLIII/55, и «Ласточка», ода XII/10) написаны 4-стопным хореем с убывающими ямбическим модуляциями. Таковых в 34-строчном «Кузнечике» насчитывается 12, причем на первую половину стихотворения из них приходится 4 (укрепление хореической инерции), а на вторую 8 (ее расшатывание); но заканчивается ода всё-таки 4-мя «хореическими» строками. В «Ласточке» хореическая тенденция побеждает: из 24 строк только 5 звучат «ямбом».

Представлю эти данные (число стихов хореической и ямбической модуляции, а также число женских рифм) в виде Таблицы 1.

Таблица 1. Ритмика «Анакреонтики» А. Каули

Ода	Я	Х	*ж*	всего ст.
1. Love	16 **(94%)**	1 (6%)	*0*	17
2. Drinking	19 **(95%)**	1 (5%)	*0*	20
3. Beauty	19 **(83%)**	4 (17%)	*0*	23
4. The Duel	28 **(100%)**	0	*1*	28

[10] Ненулевые (односложные) анакрусы помечены полужирным шрифтом.

5. Age	7 **(64%)**	4 (36%)	*0*	11
6. The Account	42 **(100%)**	0	*1*	42
7. Gold	12 **(55%)**	10 (45%)	*1*	22
8. The Epicure	6 **(50%)**	6 **(50%)**	*1*	12
9. Another	12 (44%)	15 **(56%)**	*1*	27
10. The Grashopper	12 (35%)	22 **(65%)**	*0*	34
11. The Swallow	5 (21%)	19 **(79%)**	*0*	24
всего стихов:	*178 (68%)*	*82 (32%)*		*260*

Помещенная вслед за проанализированным циклом пространная «Элегия на Анакреона, подавившегося виноградной косточкой» («Elegie upon Anacreon, who was choaked by a Grape-Stone») написана от имени Эрота («Spoken by the God of Love») сходно расшатанным 4-стопным хореем парной рифмовки с теми же приметными свойствами — спорадическим добавлением добавочных слогов в середине и, что важнее, в начале стиха (последние создают ямбическую модуляцию) [Cowley 1656, I: 39—41]. Для всей этой ритмической эквилибристики создана монотонная рифменная основа — почти все рифмы смежные и мужские, исключения единичны. Тем не менее среди смежных рифм в шести одах встречаются тройные, а в оде IV есть один случай перекрестной рифмовки с альтернансом *жмжм*.

6

В XVIII веке размерами анакреонтики остаются 4-стопный хорей и 4-стопный ямб преимущественно парной рифмовки, но они уже не смешиваются в стихах с переменной анакрусой, а спорадические женские рифмы исключаются. Так звучат полные переводы «Анакреонтеи», выполненные Джоном Аддисоном [Addison 1735], Френсисом Фоуксом [Fawkes 1760] и Эдвардом Бёрнаби Грином [Greene 1768]. Анакреонтика академизируется: упомянутые переводы напечатаны параллельно с греческими оригиналами и снабжены учеными комментариями. Вместе с тем академическая анакреонтея становится тяжеловесной и скучной, а массовая застольно-поэтическая продукция — банальной [Baumann 1974: 93 и далее]. На общем фоне выделяются редкие произведения оригинальной анакреонтики — такие, как стихотворение Уильяма Шенстона «Anacreontic» («’Twas in a cool Aonian glade...», 1738). «Оду в духе Анакреона» («An Ode in the Manner of Anacreon»), которую С.Т. Колридж послал Мэри Эванс в письме от 13 февраля 1792 года

(«As late in wreaths gay flowers I bound...», переложение оды 6 «Στέφος πλέκων ποτ᾽ εὗρον»), возлюбленная не оценила; публиковать стихотворение поэт не решился, и оно попало в печать только спустя столетие.

Достойна внимания попытка претворить принципы анакреонтеи в жизнь. В 1766—1792 годах в Лондоне действовало Анакреонтическое общество, члены которого посвятили свой досуг винопитию и музыке. Более всего оно известно своим гимном, начинающимся словами «Анакреону в небесах...» («To Anacreon in Heav'n...»). Эту «Анакреонтическую песнь» («The Anacreontic Song») сочинил президент общества Ральф Томлисон, а на музыку положил, как считается (впрочем, не вполне основательно), композитор и музыковед Джон Стаффорд Смит [Sonneck 1914: 15—16]. Версификационная форма гимна (3-сложный размер с переменной анакрусой, строфа 4a4B4a4B-2c2c4c-4d4d) не связана с анакреонтической традицией:

To Anacreon in Heav'n, where he sat in full Glee,	Ан4м a
A few Sons of Harmony sent a Petition,	Ам4ж B
That He their Inspirer and Patron wou'd be;	Ам4м a
When this Answer arriv'd from the jolly old Grecian:	Ан4ж B
"Voice, Fiddle, and Flute,	Ам2м c
No longer be mute,	Ам2м c
I'll lend you my Name and inspire you to boot,	Ам4м c
And, besides, I'll instruct you like me, to intwine	Ан4м d
The Myrtle of Venus with Bacchus's Vine".	Ам4м d

За период до 1820 года на эту мелодию, приобретшую неслыханную популярность, было положено около полусотни стихотворных текстов [Sonneck 1914: 61—63; Ferris 2014: 21—22]. В 1814 году американский поэт Френсис Скотт Ки (Key) написал на нее патриотическую песню «Звездно-полосатый флаг» («The Star-Spangled Banner»), через столетие ставшую государственным гимном США.

Самая знаменитая анакреонтическая ода XVIII столетия долгое время оставалась анонимной. Она была опубликована в альманахе «The Scarborough Miscellany for the Year 1732» под заглавием «Муха: Анакреонтическое стихотворение» («The Fly: An Anacreontick»), после чего регулярно включалась в песенники и неоднократно перелагалась на музыку (в XX веке — Паулем Хиндемитом). Размер ее — строгий 4-стопный хорей с парными мужскими рифмами:

Busy, curious, thirsty Fly,
Drink with me, and drink as I;
Freely welcome to my Cup,
Could'st thou sip and sip it up;

Make the most of Life you may,
Life is short, and wears away.

Just alike, both mine and thine,
Hasten quick to their Decline;
Thine's a Summer, mine's no more,
Though repeated to threescore;
Threescore Summers when they're gone,
Will appear as short as one.

Только во второй половине XIX века было установлено, что авторство анакреонтического славословия мухе принадлежит антиквару Уильяму Олдису (Oldys, 1696—1761), соредактору Сэмюэла Джонсона по «Harleian Miscellany». Забавный и поучительный факт: и Джонсон, и Артур Мёрфи перевели «Муху» на латынь, причем оба связали анакреонтические мотивы с горацианскими. Мёрфи обозначил жанр стихотворения как «Ода» [Murphy 1786: 222] и перевел его алкеевой строфой, самой частотной у Горация (так что в новое время ее стали называть «горацианской»); ею написана, в частности ода к Постуму о быстротечном времени («Eheu fugaces...»; кн. II, ода 14). Джонсон перевел оду к мухе элегическим дистихом, превратив ее в эпиграмму, но передал заключительное двустишие первой строфы стихом «Carpe diem, fugit, heu, non revocanda dies!» ('Пользуйся днем, бежит он, увы, обратно его не позвать'), процитировав, таким образом, известную заключительную строку из оды к Левконое (кн. I, ода 11) [Johnson 2005: 60].

Мелодия и интонация оды к мухе явным образом отразились в джонсоновском переложении анакреонтической оды IX/15 «Ἐρασμίη πέλεια» — «Анакреонова голубка» («Anacreon's Dove», 1777), которое Эстер Линч Трейл-Пьоцци опубликовала в «Анекдотах о покойном Сэмюэле Джонсоне» [Piozzi 1786]. Оно написано тем же анакреонтическим хореем и начинается рифмой со словом *fly*:

Lovely courier of the sky,
Whence and whither dost thou fly?
Scatt'ring as thy pinions play,
Liquid fragrance all the way:
Is it business? Is it love?
Tell me, tell me, gentle Dove.

7

Финальную точку в истории англоязычной поэтической анакреонтики поставил ирландец Томас Мур (1779—1852); его полный стихотворный перевод «Анакреонтеи» [Moore 1800] признан образцовым, несмотря на длинноты и переводческие вольности [Baumann 1974: 135—158]. Показательна эволюция

сопроводительного аппарата издания: так же, как у классицистов эпохи Просвещения, пояснительные примечания у Мура есть, но параллельный греческий текст отсутствует, а греческие и даже некоторые латинские цитаты в примечаниях снабжены переводами на английский — по большей части стихотворными.

Вопреки позднеклассицистическим нормам, Мур строит ритмическую композицию книги по тому же принципу, что и высоко ценимый романтиками Каули. Рифмы книги — сплошь парные, преимущественно мужские, но перебиваются единичными женскими. Размеры — 4-стопный ямб, 4-стопный хорей и 4-стопный двусложник с переменной анакрусой, которые либо просто чередуются, либо «перетекают» друг в друга. Репрезентативный пример — перевод оды V/44 «Τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἐρώτων» (о том, как это приятно и весело — окунать розовый венок Эрота в чашу Диониса). Здесь в первых семи стихах анакрусы нулевые, в следующих восьми стихах (8—15) строки с односложной и нулевой анакрусой чередуются через одну, а в заключительном фрагменте (16—26) анакрусы односложные; в 17—18 стихах женская рифма. Конструкция напоминает «Gold» Каули:

Buds of roses, virgin flowers,	Х4м a
Cull’d from Cupid’s balmy bowers,	Х4м a
In the bowl of Bacchus steep,	Х4м b
’Till with crimson drops they weep!	Х4м b
Twine the rose, the garland twine,	Х4м c
Every leaf distilling wine;	Х4м c
Drink and smile, and learn to think	Х4м d
That we were born to smile and drink.	Я4м d
Rose! thou art the sweetest flower	Х4м e
That ever drank the amber shower;	Я4м e
Rose! thou art the fondest child	Х4м f
Of dimpled spring, the wood-nymph wild!	Я4м f
Even [11] the Gods, who walk the sky,	Х4м g
Are amorous [12] of thy scented sigh —	Я4м g
Cupid, too, in Paphian shades,	Х4м h
His hair with rosy fillets braids,	Я4м h
When with the blushing sister Graces,	Я4ж I
The wanton winding dance he traces.	Я4ж I
Then bring me, showers of roses bring,	Я4м j
And shed them round me while I sing;	Я4м j
Great Bacchus! — in thy hallow’d shade,	Я4м k
With some celestial glowing maid,	Я4м k

[11] E[v]n.
[12] A[mr]ous.

While gales of roses round me rise, Я4м l
In perfume, sweeten'd by her sighs, Я4м l
I'll bill and twine in airy dance, Я4м m
Commingling soul with every glance! Я4м m

В editio princeps и последующих прижизненных публикациях анакреонтические оды расположены в порядке палатинской рукописи (или, как ее тогда называли, «ватиканского манускрипта»). К книге приложен список соответствий между этой нумерацией и нумерацией послеэтьенновских изданий, о чем переводчик информирует читателей в специальном «Извещении» («Advertisement»).

В Таблице 2 представлены данные по ритмике 60 переводов Мура; все тексты взяты в редакции 1800 года. Не рассматриваются переводы восьми од (№№ 61—68) и фрагментов, не вошедших ни в палатинскую рукопись, ни в издание Этьенна, и образующих в издании 1800 года отдельный цикл.

Таблица 2. Ритмика «Анакреонтических од» Т. Мура

Ода	Я	Х	*ж*	всего ст.
1.	22 **(92%)**	2 (8%)	*1*	24
2. (XLVIII)	20 **(100%)**	0	*0*	20
3. (XLIX)	0	14 **(100%)**	*0*	14
4. (XVII)	19 **(86%)**	3 (14%)	*1*	22
5. (XVIII)	24 **(92%)**	2 (8%)	*1*	26
6.	12 **(100%)**	0	*1*	12
7. (XI)	14 **(100%)**	0	*1*	14
8. (XV)	22 **(100%)**	0	*2*	22
9. (XXXI)	25 **(96%)**	1 (4%)	*0*	26
10. (XII)	0	14 **(100%)**	*0*	14
11. (X)	1 (4%)	23 **(96%)**	*1*	24
12. (XIII)	12 **(75%)**	4 (25%)	*0*	16
13. (XIV)	32 **(100%)**	0	*0*	32
14. (XXXII)	0	40 **(100%)**	*0*	40
15. (IX)	0	46 **(100%)**	*3*	46
16. (XXVIII)	21 (46%)	25 **(54%)**	*5*	46
17. (XXIX)	53 **(88%)**	7 (12%)	*1*	60
18. (XXI)	0	16 **(100%)**	*0*	16
19. (XXII)	0	12 **(100%)**	*0*	12
20. (XXX)	11 **(92%)**	1 (8%)	*0*	12

21. (XIX)	14 **(100%)**	0	*1*	14
22. (XX)	26 **(100%)**	0	*0*	26
23. (I)	22 **(100%)**	0	*0*	22
24. (II)	22 **(100%)**	0	*2*	22
25. (XXXIII)	28 **(93%)**	2 (7%)	*2*	30
26. (XVI)	12 **(100%)**	0	*0*	12
27. (LV)	8 **(100%)**	0	*0*	8
28. (XLV)	26 **(100%)**	0	*0*	26
29. (XLVI)	22 **(100%)**	0	*0*	22
30. (XLIV)	16 **(100%)**	0	*0*	16
31. (VII)	12 **(75%)**	4 (25%)	*2*	16
32. (IV)	30 **(100%)**	0	*1*	30
33. (III)	46 **(96%)**	2 (4%)	*0*	48
34. (XLIII)	32 **(100%)**	0	*0*	32
35. (XL)	15 **(75%)**	5 (25%)	*0*	20
36. (XXIII)	24 **(100%)**	0	*3*	24
37. (VIII)	16 **(73%)**	6 (27%)	*0*	22
38. (XLI)	32 **(84%)**	6 (16%)	*1*	38
39. (XLVII)	0	8 **(100%)**	*0*	8
40. (XXIV)	16 **(100%)**	0	*0*	16
41.	10 **(100%)**	0	*0*	10
42. (XLII)	28 **(100%)**	0	*1*	28
43. (VI)	17 **(65%)**	9 (35%)	*0*	26
44. (V)	15 **(58%)**	11 (42%)	*1*	26
45. (XXV)	14 **(100%)**	0	*0*	14
46. (XXXVII)	12 **(55%)**	10 (45%)	*1*	22
47. (XXXVIII)	22 **(100%)**	0	*0*	22
48. (XXVI) [13]	0	24 **(100%)**	*0*	24
49. (XXVII)	14 **(88%)**	2 (12%)	*0*	16
50. (XXXIX)	27 **(71%)**	11 (29%)	*1*	38

[13] В последующих изданиях, начиная со второго (1802), последние четыре строки заменены двумя новыми: предпоследняя имеет хореический ритм, последняя — ямбический.

51. (XXXIV)	0	12 **(100%)**	*0*	12
52. (XXXVI)	12 **(67%)**	6 (33%)	*0*	18
53. (LIV)	12 **(60%)**	8 (40%)	*1*	20
54. (XXXV)	10 **(100%)**	0	*0*	10
55. (LIII)	66 **(100%)**	0	*0*	66
56. (L)	23 **(96%)**	1 (4%)	*1*	24
57. (LI)	36 **(100%)**	0	*3*	36
58. [14]	44 **(96%)**	2 (4%)	*4*	46
59. (LII)	44 **(96%)**	2 (4%)	*0*	46
60.	56 **(100%)**	0	*1*	56
всего стихов:	*1169 (78%)*	*339 (22%)*		*1508*

Сопоставление двух таблиц наглядно показывает, что, в противовес нормам классицистической анакреонтики, анакреонтика романтиков (по крайней мере в лице ее самого яркого представителя — Мура) частично воскрешает поэтическую форму анакреонтики барокко (по крайней мере в лице ее самого яркого представителя — Каули). Трудно не усмотреть в этом еще один пример действия обнаруженного Вёльфлином закона чередования стилей, который Ярхо переформулировал количественно. Вариативность vs. невариативность какого-либо параметра «приводит нас <...> к проблеме о “закрытых” и “открытых” формах, поставленной Вёльфлином для пластических искусств. Вёльфлин, как известно, базировал на этом различии свое деление стилей на ренес[с]анс и барокко. В литературе эти стили обычно называются клас[с]ическим и романтическим (в широком смысле). Клас[с]ические формы слабо колеблются в узких границах или зафиксированы на одной цифре <...>. Романтизм (барокко) не ограничен в своих дерзаниях» [Ярхо 2006: 137].

Говоря словами Ярхо, для романтиков вариативность анакрусы и отступление от единообразия мужских рифм есть «открытая форма», а возвращение к барочным формам в эпоху романтизма — результат действия «закона волн», движущего эволюцией эпохальных стилей [Ярхо 2006: 137, 346]. Вместе с тем, указывает Ярхо, никакой возврат «не может быть полным»: «Здесь, очевидно, имеет место “*закон необратимости эволюции*” <...>, который следовало бы, в умеренной форме, сформулировать так: в процессе эволюции могут возникать формы сходные, но не вполне тождественные с формами отдаленных предков» [Ярхо 2006: 137, 293][15]. Степень «открытости» романтической анакреонтики не достигает барочной: так, в анакреонтику не возвращаются тройные и перекрестные рифмы, а число од с фиксированной анакрусой (т.е. чисто

[14] В поздней редакции (1840) одна женская рифма элиминирована.

[15] В источнике разрядка. — *И. П.*

ямбических и чисто хореических стихотворений) возрастает с 2 из 11 (18%) у Каули до 35 из 60 (58%) у Мура. В некоторой степени это подравнивание компенсируется возросшей вариативностью клаузулы: число спорадических женских рифм в стихотворении вырастает от максимум одной у Каули (ее вес может достигать 17% от общего числа рифм в тексте) до максимум пяти у Мура (они могут составить до 25% от общего числа рифм в тексте). Есть и еще одно различие: у Каули ритмическая композиция сборника более строга, а ритмическая композиция отдельных стихотворений более аморфна, тогда как у Мура наоборот.

8

В первом сборнике оригинальных и переводных стихотворений Байрона «Часы досуга» («Hours of Idleness; a Series of Poems, Original and Translated», 1807) есть переложения двух анакреонтических од — I/23 («I wish to tune my quivering lyre...») и III/33 («’Twas now the hour when Night had driven...»). Оба перевода, помещенные в книге друг за другом, сделаны 4-стопным ямбом парной рифмовки со сплошными мужскими рифмами и неожиданной женской рифмой в последнем двустишии второго перевода — узнаваемый формальный признак анакреонтической поэзии.

После того, как к середине XIX столетия неаутентичность «Анакреонтеи» стала окончательно ясна, филологический интерес к ней угас, а поэтический жанр вышел из моды. После Байрона никто из значительных английских поэтов к нему не обращался. Последнее возрождение анакреонтика пережила в творчестве «парнасцев» («Odes anacréontiques» Леконта де Лиля, 1861) [Fitzgerald 2022: 174—212]. Этот тренд нашел отклик в России (Л.А. Мей), но не в Британии[16].

Литература

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М.: Наука, 1984.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. — М.: РГГУ, 1999.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. — 2-е изд. (доп.). — М.: Фортуна Лимитед, 2003.

Гуковский Г.А. Об анакреонтической оде // Г. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. — Л.: Academia, 1927. — С. 103—150, 207—209.

Лаппо-Данилевский К.Ю. «Стихотворение Анакреона Тийского» (1794) как художественное целое // XVIII век. — СПб.: Наука, 2015. — Вып. 28. — С. 177—235.

[16] Автор признателен А.С. Белоусовой, А.А. Добрицыну, К.Ю. Лаппо-Данилевскому и В.С. Полиловой, прочитавшим статью в рукописи к ее вящей пользе.

Лаппо-Данилевский К.Ю. «Анакреонтические оды» и «анакреонтические стихи» в русской поэзии XVIII века // Литературный факт. — 2019. — № 1 (11). — С. 384—402.

Поплавская Л.Б. Из истории античной анакреонтики // Вестник СПбГУ. Сер. 9: Язык и литература. — 2008. — № 1. — С. 9—14.

Шапир М.И. Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М.: РГГУ, 1996. — С. 271—310.

Шапир М.И. О пределах длины стиха в верлибре (Д.А. Пригов и другие) // Philologica. — 1999/2000. — Т. 6. № 14/16. — С. 117—137.

Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подготовили М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; Под общей ред. М.И. Шапира. — М.: Языки славянских культур, 2006.

Achilleos S. “Ile bring thee *Herrick* to *Anacreon*”: Robert Herrick’s Anacreontics and the Politics of Conviviality in *Hesperides* // “Lords of Wine and Oile”: Community and Conviviality in the Poetry of Robert Herrick / Ed. by R. Connolly and T. Cain. — Oxford: Oxford University Press, 2011. — P. 191—219.

Addison [J]. The Works of Anacreon, Translated into English Verse; with Notes Explanatory and Poetical. To which are added the Odes, Fragments, and Epigrams of Sappho. With the Original Greek plac’d opposite to the Translation. — London: J. Watts, 1735.

Baumann M. Die Anakreonteen in englischen Übersetzungen: Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der anakreontischen Sammlung. — Heidelberg: C. Winter, 1974.

Baumbach M. Sammeln, Dichten und Edieren: Zur Poiesis deutscher Übersetzungen der „Carmina Anacreontea“ im 18. Jahrhundert // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. — 2017. — Bd. 27. H. 1. — S. 17—35.

Baumbach M., Dümmler N. (eds.) Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the *Carmina Anacreontea*. — Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.

Belleau R. Les Odes d’Anacreon Teien / Traduites de Grec en François, par Remi Belleau de Nogent au Perche, ensemble quelques petites hymnes de son invention. Paris: A. Wechel, 1556.

Campbell D.A. Herrick to Anacreon // Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer. — Atlanta: Scholars Press, 1990. — P. 333—341.

Cowley A. Poems: Viz. I. Miscellanies; II. The Mistress, or, Love Verses; III. Pindarique Odes; and IV. Davideis, or, a Sacred Poem of the Troubles of David. — London: H. Moseley, 1656. — [Pt. I. Miscellanies].

Dacier A. Les Poésies d’Anacréon et de Sapho / Traduites en françois, avec des remarques, par Mme Dacier. — Nouvelle éd. augmentée de notes latines de Mr. le Fèvre et de la traduction en vers françois de Mr. de la Fosse. — Amsterdam: Vve de P. Marret, 1716. — [Pt. 1].

Fawkes F. The Works of Anacreon, Sappho, Bion, Moschus and Musæus / Translated from the original Greek. — London: J. Newbury, and L. Davis and C. Reymers, 1760.

Ferris M. Star-Spangled Banner: The Unlikely Story of America's National Anthem. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

Fitzgerald W. The Living Death of Antiquity: Neoclassical Aesthetics. — Oxford: Oxford University Press, 2022.

Flower M. Thomas Stanley (1625—1678): A Bibliography of his Writings in Prose and Verse (1647—1743) // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society. — 1950. — Vol. 1. № 2. — P. 139—172.

Gillespie S. The *Anacreontea* in English: A Checklist of Translations to 1900, with a Bibliography of Secondary Sources and Some Previously Unpublished Translations // Translation and Literature. — 2002. — Vol. 11. № 2. — P. 149—173.

[Greene E.B.] The Works of Anacreon and Sappho, with Pieces from ancient Authors; and Occasional Essays; illustrated by Observations on their Lives and Writings, Explanatory Notes from established Commentators, and additional remarks by the Editor; with the Classic, an introductory Poem. — London: J. Ridley, 1768.

Herrick R. Hesperides; or the Works both Human and Divine. — London: J. Williams and F. Eglesfield, 1648.

Johnson S. Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets. — London: J. Nichols, 1779. — Vol. 1.

Johnson S. The Latin Poems / Translated and edited by N. Rudd. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Laharpe J.F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. — Paris: H. Agasse, an VII [1799]. — T. 2.

La Motte A. de. Odes, avec un Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier. — 2e éd. augmentée de moitié. — Paris: G. Du Puis, 1709.

Levesque [P.L.] Notice du Manuscrit de la Bibliothèque nationale dit 1'*Anacreon du Vatican* // Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliotheque Nationale et autres bibliothèques. — Paris: Imprimérie de la République, an VII [1799]. — Vol. 5. — P. 465—489.

Mason T. Abraham Cowley and the Wisdom of Anacreon // The Cambridge Quarterly. — 1990. — Vol. 19. № 2. — P. 103—137.

Moore T. Odes of Anacreon / Translated into English verse, with notes. — London: J. Stockdale, 1800.

Murphy A. The Works: In 7 vols. — London: T. Cadell, 1786. — Vol. VII.

O'Brien J. Anacreon Redivivus: A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteen Century France. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Piozzi H.L. Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.: During the Last Twenty Years of His Life. — London: T. Cadell, 1786.

Rosenmeyer P.A. The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition. — Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Rosenmeyer P.A. The Greek Anacreontics and Sixteenth-Century French Lyric Poetry // The Classical Heritage in France. — Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002. — P. 393—424.

Schuppenhauer C. Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. — Bonn: H. Bouvier u. Co., 1970.

Sonneck O.G.T. “The Star Spangled Banner” (Revised and enlarged from the “Report” on the above and other airs, issued in 1909). Washington: Government Printing Office, 1914.

[Stanley T.] Anacreon. Bion. Moschus. Kisses, by Secundus. Cupid crucified, by Ausonius. Venus Vigils, Incerto Authore. — [London], 1651.

Stephanus [Estienne] H. (ed.). Ἀνακρέοντος Τηΐου μελή = Anacreontis Teij odæ / Ab Henrico Stephano luce & Latinitate nunc primùm donatæ. Lutetiæ: apud Henricum Stephanum, 1554.

Zeman H. Die deutsche anakreontische Dichtung: Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert. — Stuttgart: J.B. Metzler, 1972.

I.A. Pilshchikov
University of California, Los Angeles

The evolution of French and English Anacreontics (From the history of verse forms)

This article examines the variability in the 16th–18th century French and English Anacreontic verse, focusing on its meters, anacrusis and clausula variations, different stanzaic forms and types of astrophism. The analysis reveals that the metric and thematic uniformity of Anacreontics was offset by its rhythmic and, to a smaller degree, strophic diversity. The values of these parameters in the Romantic period’s Anacreontic verse approach the typologically similar parameters of the 17th-century Baroque era, distinguishing both from the Classicist Anacreontics of the 18th century.

Key words: anacreontics, French verse, English verse, meter, rhythm, stanzaic structure.

В.С. Полилова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
А.С. Белоусова
Universidad Nacional de Colombia,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

ТЕОРИЯ СТИХА М.И. ШАПИРА И ЕГО РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ ПОЭТИКИ[1]

Статья посвящена вопросу о месте работ по истории филологии в научном наследии М.И. Шапира и о их роли в формировании его научной индивидуальности и академического стиля. Авторы прослеживают взаимосвязи между теоретическими и историко-научными исследованиями Шапира.

Ключевые слова: М.И. Шапир, лингвистическая поэтика, история филологии, теория стиха, русский формализм.

В научном наследии Максима Ильича Шапира видное место занимают работы по истории филологии. Это не только отдельные статьи и заметки, но также тщательно комментированное издание работ Г.О. Винокура [1990] и подготовленное вместе с соавторами издание «Методологии точного литературоведения» и других важнейших работ Б.И. Ярхо [2006], впечатляющее своим сопроводительным аппаратом.

Связь между теоретическими стиховедческими и историко-научными работами М.И. манифестирована в структуре наиболее значимой его книги, двухтомной монографии «Universum versus» (далее — «UV»), куда включены главные исследования ученого за исключением пушкиноведческих[2]: работы, посвященные проблемам стиха и поэтического языка в их взаимодействии со смыслом. Первый том UV был опубликован в 2000 году, второй увидел свет лишь в 2015, через 9 лет после смерти автора. Однако состав и организация второго тома были определены самим Шапиром и соответствуют изначальному замыслу.

Композиция UV четырехчастна. Первую книгу составили работы по теории стиха и поэтического языка (Часть I. «Теория») и по истории стиха (Часть II. «История (XVIII и XIX век)». Вторую — по истории стиха (Часть III. «История (XVIII, XIX и XX век)») и по истории науки (Часть IV. «История науки»). В границах одного издания Шапир объединяет теорию и историю русской поэтической речи и историю рефлексии над ними [Белоусова, Полилова 2015: VII].

---

[1] Авторы признательны И.А. Пильщикову и А.А. Добрицыну за советы и замечания.
[2] Они составили отдельное издание: [Шапир 2009].

Это закономерно: I и IV части, теоретическая и историко-научная, тесно связаны между собой, а развитие взглядов Шапира на природу стиха и языка художественной литературы с самого начала шло рука об руку с его публикаторской и комментаторской деятельностью. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на список первых печатных выступлений М.И. Самая ранняя его работа посвящена поэтике «исторического анекдота» у Н.А. Добролюбова и А.К. Толстого [Шапир 1986], а две следующие публикации касаются уже истории науки [Шапир 1987а, 1987б]. По сообщению И.Б. Качинской, после выхода статьи о Винокуре и Р.О. Якобсоне «“Грамматика поэзии” и ее создатели» [1987б] с Шапиром связалась Татьяна Григорьевна Винокур и предложила подготовить сборник работ отца с комментариями. Так уже существующий и дающий первые плоды глубокий интерес Шапира к культурной жизни 1920-х годов вообще и к петроградским и московским формалистам в частности смог реализоваться вполне.

В течение следующих двух лет велась подготовка тома Винокура (книга была сдана в печать 17.07.1989), потребовавшая пристальной и вдумчивой работы с большим кругом источников, в значительной степени архивных. Во многих последующих публикациях Шапира обнаруживаются отголоски этого фундаментального труда.

Комментарии к «Филологическим исследованиям» М.И. готовил, имея перед собой образец — комментированное издание работ Ю.Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» [1977]. Об этом прямо сказано в вводной заметке к разделу приложений: «Академический комментарий к изданиям филологической классики нам все еще в новинку. Единственным и непревзойденным образцом такого жанра остается путеводитель по идеям 1920-х годов, составленный Е.А. Тоддесом, А.П. Чудаковым и М.О. Чудаковой (1977). Работа над комментированием наследия Г.О. Винокура с самого начала была задумана как продолжение дела, начатого этими учеными» [Шапир 1990а: 256]. В той же заметке декларируется важность активного чтения предшественников, такого чтения, в котором историко-научная археология соединяется с развитием и продолжением достигнутого: «Думается, что обстоятельный комментарий к сочинениям всех выдающихся представителей русской филологической науки — это одна из наиболее мобильных и перспективных форм историко-научной герменевтики: ее “разрешающая способность” превосходит возможности любых монографий. Какой другой жанр позволит органически соединить расширение и уточнение справочного аппарата, библиографические, текстологические и биографические разыскания, историко-научное исследование и собственно научное соисследование? Подлинный комментарий есть синтез истории науки и самой науки» [Там же]. Из комментариев к филологической классике постепенно вырастали самостоятельные работы, где большое место занимает обсуждение и развитие идей филологов формалистского круга.

Это, например, статья «Язык быта / языки духовной культуры» [1990в, 1993], в сокращенной форме опубликованная в виде первой главы UV «Поэзия в ряду языков духовной культуры» [Шапир 2000: 9—35; см. также Шапир 1988]. В этой работе Шапира отразились результаты подготовки к печати статей Винокура «Язык литературы и литературный язык. Статья первая», «Об изучении языка литературных произведений», «Понятие поэтического языка» и комментария к ним [Шапир 1990а: 316—341]. Или работа «Metrum et rhythmus sub specie semioticae» (1990) [2000: 91—128], построенная как своего рода развертывающийся диалог между стиховедами XX века. Главные участники этого диалога — ученые «героического периода» [Шапир 1994а: 7] русской филологии Тынянов, Жирмунский, Томашевский, Бобров, Винокур, Якобсон, Шенгели, Кенигсберг.

При издании филологической классики Шапир провозгласил принцип диалогичности: «<...> наряду с голосом самого Винокура в нем <комментарии> звучат голоса его предшественников, современников и последователей. Задача такого монтажа — создать историческую перспективу и реконструировать отчасти тот интеллектуальный контекст, в котором формировались и развивались научные взгляды выдающегося филолога» [Шапир 1990б: 5—6]. Комментаторская техника отражала неизменное стремление Шапира прояснить и сделать зримым процесс появления и развития научных идей. Это стремление М.И. реализовал не только при издании работ великих русских филологов или при подготовке к печати материалов заседаний Московского лингвистического кружка, но и в своей «историко-стиховедческой ретроспекции», практически детективном расследовании происхождения понятия «семантический ореол метра» (1991) [Шапир 2015: 395—404][3]. Однако генеалогия идей у Шапира была направлена не только и не столько в прошлое, сколько в будущее: описание идей и гипотез, по Шапиру, должно вести к прогрессу и приращению знания и неизбежно предполагает проверку на истинность. В заметке 2002 года «Б.И. Ярхо и Ю.Н. Тынянов во взглядах на природу и семантику стиха», написанную в пандан к работе М.В. Акимовой [2001/2002], Шапир предельно откровенно формулирует требование критической оценки идей прошлого:

«автор <М.В. Акимова> уклоняется от оценки противоборствующих сторон, которую, по всей видимости, считает несовместимой с научным изложением исторических (в данном случае — историко-научных) фактов. Но читатель, обращающийся к подобного рода исследованиям, обычно не столь ригористичен: не всякий в этом признáется, однако всякому хотелось бы знать, “кто более матери-истории ценен” — или, по крайней мере, ктò представляется таковым историку.

[3] Работы, включенные в UV, цитируются по этому изданию, год первой публикации указывается в тексте статьи при первом упоминании.

Что касается ситуации с Ярхо и Тыняновым, то желание понять, на чьей стороне была правда в этом старом споре, законно вдвойне, ибо, во-первых, речь идет о несогласии между крупнейшими русскими филологами XX в., а во-вторых, это несогласие касается коренных вопросов нашей науки.

Поскольку в данном отношении статья М.В. Акимовой помогает читателю не многим, “неблагородную” задачу исторической оценки мне придется взять на себя. При этом обвинения в субъективизме будут самыми мягкими из тех, что я рискую вызвать, потому что оценить процесс исторического развития — значит “не только опосредовать прошлое во имя настоящего и будущего, но и ‘судить’ его, то есть мерить его ценность с точки зрения идеала (an dem, was sein soll) (Rickert 1924: 131)”» [Шапир 2015: 384—385].

Однако вернемся к рубежу 1980-х — 1990-х годов. В это время Шапир не только работает с наследием Винокура и пишет свои первые теоретико-литературные и стиховедческие работы, уже тогда возникает реализованный впоследствии замысел комментированного издания работ Ярхо (в 1990 году М.И. опубликовал статью «Б.И. Ярхо: штрихи к портрету» [1990г] и предисловие Ярхо к «Методологии точного литературоведения» [Ярхо 1990]), а также не воплотившийся проект издания филологических статей активного члена Московского лингвистического кружка, ученика Г.Г. Шпета, М.М. Кенигсберга (1900—1924). Публикация наиболее значимой статьи Кенигсберга «Анализ понятия “стих”» [Кенигсберг 1994], а также выход в 1994 году в «Russian Linguistics» работы Шапира «М.М. Кенигсберг и его феноменология стиха» [2015: 346—383] были, с одной стороны, заделом для планировавшийся книги, с другой, служили подготовительными шагами на пути к формулировке феноменологического определения стиха, представленного широкой публике в работе «“Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста» (1995) [Шапир 2000: 36—75]. Эта статья — образец того, как Шапир синтезировал наработки прошлого, плодотворно используя в свое время конкурирующие, даже антагонистические направления филологической мысли: «шпетианскую феноменологию М.М. Кенигсберга, фундаментальный филологизм Г.О. Винокура, структурализм Р.О. Якобсона и квантитативную поэтику Б.И. Ярхо» [Пильщиков 2021].

Скрупулезность в упоминании предшественников и оппонентов, стремление к исчерпывающей библиографии — выразительные черты академического стиля Шапира. Сам язык науки, как и язык поэтический, был для него предметом рефлексии: «Существо научного познания заключается прежде всего в том, что его результаты должны быть изложены определенным способом, причем способ этот проистекает из стремления добывать знание, которое могло бы носить общеобязательный характер» [Шапир 2001: 257]. «<...> науку не интересуют чистые выводы: ее цель не оправдывает средства. Путь к истине для науки не менее важен, чем сама истина (разумеется, этот путь я понимаю не историко-психологически, а логико-методологически и этико-лингвистически)» [Там же: 263].

В процитированной работе есть примечательный фрагмент — апология научной ссылки, в которой отражается обширный опыт Шапира комментатора, методолога и практика: «<...> научная ссылка — это как минимум указание на тот парадигматический контекст, из которого слово, выражение или высказывание извлечено. <...> Поэтическая цитата, обыгрывающая семантическое различие между цитируемым и цитирующим контекстом, по своей природе метафорична; научная цитата, ориентированная на семантическое тождество двух контекстов, по своей природе метонимична (точнее, она являет собой синекдоху, ибо представляет и замещает цитируемый источник целиком). Между прочим, метонимичность цитаты связана в науке с неполнотой и относительностью знания, обреченного иметь коллективный характер: исследовательские труды — как правило, фрагменты общей “постройки”, и недостающие части конструкции восполняются ссылками на коллег. Те же самые неполнота и относительность заставляют ссылаться на чужие работы и тогда, когда выводы коллег противоречат нашим собственным: требование объективности и проверяемости предполагает возможность обсуждения всех аргументов и контраргументов» [Там же: 261].

Связи между теоретическими статьями М.И. и его историко-научными работами, конечно, не вполне очевидны для тех, кто знаком только с отдельными его исследованиями. Статьи Шапира по теории стиха и по теории поэтического языка хорошо известны стиховедам и специалистам по лингвистической поэтике, работы по истории науки востребованы у исследователей, занятых историей и философией науки, главным образом, историей русского формализма. При подготовке второй книги UV мы старались помочь читателю проследить связи между работами из разных частей книги, давая перекрестные ссылки на включенные в издание тексты (это подчеркнутые цифры верхнего индекса при ссылках на вторую книгу и ссылки через индекс «Шапир 2000» на первую книгу) и добавляя редакторские примечания, отсылающие читателя к близким фрагментам в других его работах везде, где это было возможно. Параллельное чтение первой и четвертой части UV — безусловная необходимость для тех, кто стремится понять шапировскую теорию стиха, поскольку то, что в теоретических статьях проговаривается кратко и отражено большей частью в ссылках и примечаниях, в статьях по истории науки дано развернуто и в становлении [Белоусова, Полилова 2015: VIII].

Относительно небольшая заметка о проблеме границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Якобсона (1999) [Шапир 2015: 389—394] также служит своего рода post scriptum’ом к шапировскому определению стиха. Здесь он очень кратко, всего на 5 страницах, дает оценку достижениям ученых круга Московского лингвистического кружка в решении проблемы разграничения стиха и прозы и дальнейшему развитию идей московских филологов у Якобсона, и представляет собственную точку зрения на эту кардинальную для теории стиха и языка проблему.

Понимание взаимосвязи шапировских работ по истории науки и его собственных филологических исследований позволяет адекватно оценить интенции Шапира, в то время как изолированное рассмотрение историко-научных статей приводит к аберрациям. А.Б. Блюмбаум рассматривает вклад Шапира (и М.Л. Гаспарова) в историю науки с точки зрения проблемы научного канона: «<...> Гаспаров стремится пересмотреть научную иерархию, сложившуюся в шестидесятых-семидесятых годах, выстраивает альтернативу той концепции истории русского литературоведения, в которой место победителя отводилось Тынянову. В восьмидесятых годах вообще намечается тенденция к “перетасовке”: так, попытку оживить альтернативную петроградскому ОПОЯЗУ традицию с опорой на работы МЛК и прежде всего на тексты Г.О. Винокура предпринимает М.И. Шапир» [Блюмбаум 2002: 17—18]. А.Н. Дмитриев в статье «Как сделана “формально-философская школа” (или почему не состоялся московский формализм?)» характеризует шапировскую историко-научную работу как «тенденциозную»: «Особенно много в плане выхода за пределы “формалистоцентризма” и детального изучения лингвистической поэтики 1920-х годов сделал в последние двадцать лет Максим И. Шапир, но именно в его работах очевидна тенденциозность в плане выстраивания альтернативной, не-опоязовской версии истории отечественной филологии, которая, в свою очередь, становится основой его собственных современных воззрений. Главным моментом развития всей русской науки о слове, согласно Шапиру, становится деятельность Московского лингвистического кружка — МЛК (1915—1924)» [Дмитриев 2009: 72—73].

И Блюмбаум, и Дмитриев видят целью работ Шапира детронирование ученых ОПОЯЗа и изменение сложившейся научной иерархии и оставляют за скобками ключевой для него вопрос об истинности гипотез тех и других. «Поэтическое языкознание» и «грамматику поэзии» Винокура и Якобсона и «точное литературоведение» Ярхо Шапир считал наиболее ценными для филологической науки направлениями, поскольку они отвечают принципам верифицируемости эмпирических данных и фальсифицируемости теории. Тынянова он ценил за прозрения («Ярхо почти всегда был прав в частностях, однако ошибался в главном, а Тынянов, наоборот, приближаясь к истине в главном, очень часто ошибался в частностях» [Шапир 2015: 385]), но считал путанность и противоречивость изложения непростительным недостатком: «Я по собственному опыту знаю, как непросто уяснить мысль Тынянова: часто ее понимаешь, когда ужé сам, своим умом пришел к аналогичным заключениям, причем без какой-либо помощи со стороны неудобочитаемого автора. Эти недостатки его книги нельзя считать маловажными и второстепенными; они касаются сáмой сути науки как одного из языков духовной культуры: научные высказывания по своей природе должны обладать четкостью, ясностью, логической непротиворечивостью и поддаваться проверке, то есть быть в принципе доказуемыми либо опровержимыми» [Там же]. Наиболее

откровенно свое отношение к ОПОЯЗу в сравнении с МЛК Шапир выразил в ответах на анкету к 100-летию Тынянова, опубликованных в Седьмых Тыняновских чтениях [Шапир 1996].

Сциентизм Шапира со всей ясностью выражен в программных текстах журнала «Philologica», основанного им в 1994 году вместе с И.А. Пильщиковым. Журнал открывался таким обращением к читателю: «Русская филология переживает не лучшие времена. Героический период ее истории остался далеко позади. Высокий уровень научности (точности, доказательности, теоретичности etc.) почти ни для кого уже не является притягательным образцом — сегодняшняя наука о литературе не только к этому не стремится, но уверенно следует в противоположном направлении, теряя по дороге обретенное и накопленное трудом многих предшественников. Методологическое безразличие, скудость теоретической мысли, отсутствие новых приемов исследования, резкое падение общей филологической культуры просто бросаются в глаза. У нас нет “нормальной науки”: в подавляющем большинстве случаев литературоведческая продукция находится за пределами науки как таковой, а научное сообщество не в состоянии эту продукцию квалифицировать» [Шапир 1994а: 7]. Требование следовать критериям научности Шапир обращал не только к современникам, потенциальным авторам журнала, или к себе самому: оценка работ предшественников происходила с тех же самых позиций. Выстраивание нового научного канона, на который указывают Дмитриев и Блюмбаум, была результатом именно этой системы взглядов на филологическую науку, то есть «альтернативная, не-опоязовская версия истории отечественной филологии» не становилась основой «собственных современных воззрений» Шапира, как пишет Дмитриев, эта версия была плодом собственных воззрений Шапира.

Шапировский сциентизм сформировался под влиянием Гаспарова. 8 декабря 2005 года, на вечере памяти в Музее Цветаевой, Шапир вновь с горечью говорил о современном состоянии гуманитарной мысли, противопоставляя сложившемуся положению дел научное кредо великого стиховеда: «Но есть то, что я ценю в Гаспарове намного больше конкретных результатов, — это научная позиция и стиль. В трех словах его позиция формулировалась так: “говорить о доказуемом и показуемом”. Особенно ценной она становится сегодня, в эпоху тотального релятивизма, царящего в гуманитарной мысли. Эта позиция, безусловно, восходит к Ярхо, о котором Гаспаров говорил: “Я — его эпигон, и вся моя забота — в том, чтобы не скомпрометировать образец”» [Шапир 2007: 60]. Сам Шапир оказывается в этом ряду продолжателем Гаспарова, его научным «сыном» и «внуком» Ярхо.

Связь с Гаспаровым проливает некоторый свет на тему, которую еще только предстоит осмыслить, а именно на противоречивые отношения Шапира с тартуско-московской школой, не только с Гаспаровым, но и с Ю.М. Лотманом, П.А. Рудневым, Вяч.Вс. Ивановым, Б.А. Успенским. Шапир не раз

критически высказывался о работах старших коллег, достаточно вспомнить его знаменитую реакцию на теорию церковнославянско-русской диглоссии [Шапир 1989]. Однако ее полемическому разбору предшествует декларация близости и хвала филологизму Успенского: «Последовательный филологизм сообщает его работам исключительное обаяние и выгодно отличает их автора от большинства его оппонентов. Но — парадоксальным образом — это обаяние зачастую мешает увидеть в теории Б.А. Успенского целый ряд принципиальных положений, с которыми невозможно согласиться даже несмотря на искреннее сочувствие общему пафосу его исследований» [Там же: 271]. Даже отношения с Гаспаровым не были свободны от противоречий: «Вряд ли я открою секрет, если скажу, что был не согласен с Гаспаровым по очень многим вопросам теории и истории стиха, тем более что этого несогласия я никогда не скрывал и старался его сделать предметом открытого профессионального обсуждения. Конечно, Гаспаров был мне неизмеримо ближе, чем ему Тимофеев, но остроты противоречий это, увы, не снимает: как известно, самые яростные споры случаются не о цветах, а об оттенках» [Шапир 2007: 62]. Статья «Гаспаров-стиховед, Гаспаров-стихотворец», опубликованная в 1996 году в фестшрифте в честь 60-летия Гаспарова, — критическая рецензия на дополненное переиздание хрестоматии «Русский стих в комментариях» [Гаспаров 1993]. К жанру «критики учителя» (в этом случае — А.А. Илюшина) можно отнести и кандидатскую диссертацию Шапира о псевдо-Батенькове. Особая проблема — лотмановское влияние на Шапира, влияние, оставившее многие следы, но переосмысленное и, как кажется, отрицаемое. В частности, хотя шапировская теория стиха и связана с идеями Лотмана, изложенными в книге «Анализ поэтического текста» [Пильщиков 2017: 14], в первом томе UV всего тринадцать ссылок на работы Ю.М., да и они часто относятся к частным наблюдениям: научный стиль Лотмана был Шапиру чужд[4] и он не опирался на его формулировки в своих теоретических построениях.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что многие исследовательские темы и пафос Шапира восходят к его старшим тартуско-московским коллегам[5]. То, что сегодня предстает как прямое влияние московского формализма, может быть представлено в терминах переосмысления структурализма, когда методологический выбор был сделан в пользу филологизма винокуровского толка: «Основными категориями филологического дискурса представляются не знак и значение, а текст и смысл» [Шапир 1994б: 275]. В статье «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» Тынянов писал о литературной борьбе: «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки, — борьба. <...> всякая литературная преемственность

[4] Авторы статьи основываются на своих воспоминаниях об оценке книги Лотмана «Анализ поэтического текста» [1972], которую Шапир давал в личных разговорах.

[5] Также нужно помнить о влиянии на Шапира А.Б. Страхова (1948—2021) и В.П. Руднева (род. 1958), старших друзей-филологов, с которыми он был близок во второй половине 1980-х годов.

есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» [Тынянов 1921: 5—6]. Эти слова можно приложить и к борьбе научной.

В завершение обратимся к еще одному примеру того, как научно-исторические работы Шапира были связаны с его собственными исследованиями. Один из последних, неосуществленных замыслов М.И. — статья о книге В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка». Сохранился транскрипт лекции об этой книге, прочитанной в мае 2005 года в Институте мировой культуры МГУ, фрагмент плана этой лекции, не отраженный в устном выступлении, и наброски для статьи (2006). Эти материалы были опубликованы И.А. Пильщиковым (2008) [Шапир 2015: 459—482]. Они вдвойне ценны именно из-за незавершенности. Устные выступления Шапира отличались большей полемичностью, пафос борьбы проявлялся в них сильней, чем в печатных выступлениях, где М.И. часто стремился риторически смягчить свою позицию.

Работа о книге Волошинова/Бахтина принадлежит к излюбленному историко-научному жанру Шапира — это «реферат, причем не просто пересказ, а попытка активного, творческого понимания научного произведения, правда, вышедшего давно — в 1929 г.» [Там же: 459]. Шапир последовательно комментирует центральные идеи книги и приходит к выводу об «антифилологизме» ее авторов. Этот антифилологизм интерпретируется Шапиром как первый пример постмодернистской идеологии: «Отсюда опять-таки вытекает антифилологизм авторов, который позволяет рассматривать их книгу как первое по времени выражение постмодернистской идеологии. Антифилологизм еще не вполне развился, а уже видны зачатки того, что позже станет называться постмодерном» [Там же: 469]. Шапир показывает, как в книге противопоставляется филологическое понимание и антифилологическое и связывает эту антиномию с темой научности и научного языка: «Препарация памятника, приспособление его к нуждам эпохи названо живым пониманием, а филологическое понимание, призванное реконструировать контекст и понять произведение в контексте его создания, — оказывается, дохлое, мертвое. Между прочим, существует принципиальная разница в понимании научных и художественных произведений — именно потому, что наука всегда релевантна в отношении антиномии “истинное — ложное”. В науке нас всегда интересует, правда это или неправда, так это или не так, а если так, то в какой степени. Когда же мы сталкиваемся с тем или иным произведением искусства, например, с картиной, где есть явные искажения действительности, несмотря на то, что сам автор, будь то импрессионист или кубист, позиционирует себя как реалиста <...> вопрос истинности нас не интересует. Поэтому мы готовы принимать и натурализм, и импрессионизм, и символизм, и кубизм, и что угодно, не разрываясь при этом от противоречий. В произведении искусства

мы оцениваем адекватность выражения содержанию, а не степень истинности этого содержания» [Там же: 471].

В этом фрагменте ясно отражена связь между современностью и прошлым науки, неизменно присутствующая в шапировских историко-научных работах, связь, которую мы выбрали темой нашей статьи. Шапир рассматривает вопросы культуры sub specie philologiae. Его филологизм был вдохновлен Гаспаровым («филология как нравственность») и привел к переоценке научного наследия русских формалистов. Эта переоценка была сделана не бесстрастным историком науки, а ученым и филологом, борющимся за свое видение гуманитарного знания.

Достижения московского формализма, на которые Шапир опирался и которые пропагандировал, помогали ему противостоять постмодернистскому хаосу в филологии. Борьба с методологическим безразличием и падением общей филологической культуры велась во всеоружии четкой научной позиции и академического стиля, а филологическое понимание было ответом антифилологическому «априорному всепониманию» и противоядием против него.

Литература

Акимова М.В. Б.И. Ярхо в полемике с Тыняновской концепцией стихотворного языка // Philologica. — 2001/2002. — Vol. 7, № 17/18. — С. 207— 226.

Белоусова А.С., Полилова В.С. О настоящем издании // М.И. Шапир. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки славянской культуры, 2015, кн. 2. — С. VII—X.

Блюмбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. — СПб.: Гиперион, 2002. — 200 с.

Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. Составители Т.Г. Винокур и М.И. Шапир, Вступительная статья и комментарии М.И. Шапира. — М.: Наука, 1990. — 452 с.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М.: Высшая школа, 1993. — 272 с.

Дмитриев А.Н. Как сделана «формально-философская школа» (или почему не состоялся московский формализм?) // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006—2007 (8). — М.: Модест Колеров, 2009. — С. 71—96.

Кенигсберг М.М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих». Подготовка текста и публикация С.Ю. Мазура и М.И. Шапира, Вступительная заметка и примечания М.И. Шапира. — Philologica. — 1994. — Т. 1, № 1/2. — С. 149—185.

Пильщиков И.А. Понятия стих, метр и ритм в русской стиховедческой традиции // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. — 2017. — Т. 11. — С. 12—30.

Пильщиков И.А. Шапир, Максим Ильич. Версия от 2021-08-16 // СПСЛ: Энциклопедия. — URL: https://cpcl.info/encyclopedia/bioref-scholars/shapir_m_i/

Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). — Петроград: ОПОЯЗ, 1921. — 48 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Издание подготовили Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова, Ответственные редакторы В.А. Каверин и А.С. Мясников. — М.: Наука, 1977. — 576 с.

Шапир М.И. Исторический анекдот у Н.А. Добролюбова и А.К. Толстого: («Сон Попова»: дополнение к комментарию) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 1986. — № 2. — С. 66—69.

Шапир М.И. Г.О. Винокур и «научная поэтика»: (предисловие к публикации) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 1987а. — № 2. — С. 79—82.

Шапир М.И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1987б. — Т. 46, № 3. — С. 221—236.

Шапир М.И. К вопросу о социокультурном определении литературного языка // Проблемы языкового варьирования и нормирования: Материалы конференции молодых ученых. Ответственные редакторы Н.И. Филичева, Т.А. Михайлова. — М.: [Московский государственный университет. Филологический факультет], 1988. — С. 65—68.

Шапир М.И. Теория «церковнославянско-русской диглоссии» и ее сторонники: По поводу книги Б.А. Успенского *История русского литературного языка (XI—XVII вв.)* // Russian Linguistics. — 1989. — Vol. 13, № 3. — С. 271—309.

Шапир М.И. Комментарии // Г.О. Винокур. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990а. — С. 256—365.

Шапир М.И. От составителей // Г.О. Винокур. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990б. — С. 3—6.

Шапир М.И. Язык быта / языки духовной культуры // Russian Linguistics. — 1990в. — Vol. 14, № 2. — С. 129—146.

Шапир М.И. Б.И. Ярхо: штрихи к портрету // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1990г. — Т. 49, № 3. — С. 279—285.

Шапир М.И. Язык быта / языки духовной культуры // Путь. — 1993. — № 3. — С. 120—138.

Шапир М.И. Lectoribus nostris // Philologica. — 1994а. — Vol. 1, № 1/2. — С. 7—8. Без подписи.

Шапир М.И. Auctoribus nostris // Philologica. — 1994б. — Vol. 1, № 1/2. — С. 275—276. Без подписи.

Шапир М.И. [Ответы на анкету к 100-летию со дня рождения Ю.Н. Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения, Рига, М.: Б. и., 1996. — С. 64—70. (= Тыняновский сборник; Вып. 9).

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М.: Языки русской культуры, 2000, кн. 1. — VIII, 536 с.

Шапир М.И. Язык этики или этика языка? О деонтологии науки // Язык и культура: факты и ценности. К 70-летию Ю. С. Степанова. Ответственные редакторы Е.С. Кубрякова, Т.Е. Янко. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 257—266.

Шапир М.И. Что он для меня значил // Вечер памяти М.Л. Гаспарова: Сб. материалов. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. — С. 52—62.

Шапир М.И. Статьи о Пушкине. Составитель Т.М. Левина, Издание подготовили К.А. Головастиков, Т.М. Левина, И.А. Пильщиков. Под общей редакцией И.А. Пильщикова. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 400 с.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Под редакцией А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой, при участии С.Г. Болотова и И.А. Пильщикова. — Москва: Языки русской культуры, 2015, кн. 2. — XXII, 586 с.

Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: (Набросок плана). ‹Предисловие› [Подготовка текста и публикация М.И. Шапира] // Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata. — М.: [Московский государственный университет. Филологический факультет], 1990. — С. 71—74.

Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. Издание подготовили М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир. Под общей редакцией М.И. Шапира. — М.: Языки славянских культур, 2006. — XXXII, 927 с.

V.S. Polilova
M.V. Lomonosov Moscow State University
A.S. Belousova
M.V. Lomonosov Moscow State University,
Universidad Nacional de Colombia

M.I. Shapir's theory of verse and his works on the history of poetics studies

The article is devoted to the question of the place of works on the history of philology in M.I. Shapir's research legacy and their role in shaping his academic personality and style. The authors explore the interconnections between Shapir's theoretical and historical studies.

Key words: M.I. Shapir, linguistic poetics, history of philology, theory of verse, Russian formalism.

В.И. Постовалова
Институт языкознания РАН

ТВОРЧЕСКИЙ МИР («UNIVERSUM») М.И. ШАПИРА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГУМАНИТАРНОЙ МЫСЛИ XX–XXI ВВ.

В статье предпринимается попытка осуществить самые первые шаги по вхождению в творческий мир М.И. Шапира. Рассматриваются основные черты его миросозерцания и стиля мышления. Отмечается созвучность лингвофилологических идей и эпистемологических подходов Шапира научным изысканиям в различных областях современной науки о языке и гуманитарного познания.

Ключевые слова: персоналистическая герменевтика, идиолект, ментологика, научная этика, поэтическая вечность.

Наука вечна в своем стремлении, неистощима в своем источнике, неисчерпаема в своем объеме и недостижима в своей цели.

Карл Эрнст фон Бэр

1. О творческом мире личности. В науке как соборно-личностном творчестве всякий ученый-новатор оставляет в дар следующим поколениям в качестве своего духовного завещания не только конкретные знания, полученные им в своей области исследования, но и, прежде всего, открытый им новый интеллектуально-духовный мир как путь, по которому могут продвигаться, вслед за ним, и другие исследователи. Иногда основные вехи его творческого пути приоткрываются самим исследователем-творцом. Но часто это не происходит, поскольку такой мир в своих сокровенных глубинах остается не до конца проясненным даже для самого его творца.

В персоналистической герменевтике существуют два пути вхождения в творческий мир личности. Первый путь — это путь эмпатии, или путь сопереживания. Путь настроиться на духовную волну личности. Второй путь — это путь рефлексии, или путь экспликации. Согласно этому пути, например, для вхождения в творческий мир ученого необходимо выявить его ментологику — парадигматику его мышления.

Два пути вхождения в творческий мир личности — эмпатии и рефлексии — не исключают друг друга. Напротив, единение этих двух путей позволило литературному критику Ю.И. Айхенвальду проникнуть в творческий мир Тургенева и уловить неуловимое — то «тургеневское», которое одухотворяет тургеневский художественный мир. Как писал Айхенвальд в своих «Силуэтах

русских писателей» (1917): «Можно отвергнуть Тургенева, но остается именно тургеневское, — та категория души, та пленительная камерная музыкальность, которой он сам вполне не достиг, но <…> возможность которой явствует из его же творений» [Айхенвальд 1917: 192].

Постараемся под этим углом зрения посмотреть на творческий мир Шапира и уловить то «неуловимо-шапировское», что одухотворяло созидаемый им интеллектуально-духовный мир.

2. М.И. Шапир и его творческий путь: основные направления и воззрения. Максим Шапир был личностью многогранной со своим неповторимым ликом и уникальным миром идей, своей ментологикой и своим идиолектом.

Сферу его ближайших интересов составляло стиховедение, предметом изучения которого является стих, понимаемый им «не как внешнее украшение и уж тем более не как прокрустово ложе, в которое тот или иной автор вынужден втискивать свою свободную мысль, а как умное и живое начало поэзии, наравне с языком участвующее в таинстве овеществления поэтического духа» [Шапир 2000а: 4]. Этот поэтический дух как некое невещественное, трансфизическое начало мира и будет именоваться у Шапира Смыслом.

В своей исследовательской практике М.И. Шапир опирался и на более конкретное, феноменологическое определение стиха. По данному определению, в формулировке М.В. Акимовой и И.А. Пильщикова, любой стих в понимании Шапира «представляет собой систему сквозных принудительных членений, структурирующих в тексте дополнительное (четвертое — по отношению к речевой, языковой и семиотической координатам) измерение, единицы которого связаны между собой парадигматически, то есть как реализации единого инварианта, подобно этическим и эмическим единицам языка» [Акимова, Пильщиков 2008: 7].

В видении Шапира, текст на естественном языке, как и физический мир, обычно имеет три «ортогональных измерения». Первое из них есть *речевое* измерение, задаваемое протяженностью текста от начала к концу. Второе — это *языковое* измерение, организуемое иерархией фонетического и грамматических уровней. И третье — измерение *семиотическое*, обусловливаемое положением знака на «оси предмет-понятие» [Шапир 2000в: 47—48]. В стихе же, по Шапиру, к этим трем измерениям, характерным для прозы, прибавляется и четвертое, или *стихово*е, измерение, формирующее в дополнение к «квази-пространству» текста — «квази-время» [Там же: 48]. Стих, по выражению Шапира, есть таким образом, «четвертое измерение текста» [Там же: 49].

Приведенное феноменологическое определение понятия стиха аккумулировало в себе в миниатюре все излюбленные мыслительные приемы Шапира — 1) триединство лингвистического, семиотического и филологического, 2) структурное-диалектическое видение изучаемой реальности и 3) инвариантно-вариативный подход к ее истолкованию.

В центре внимания Шапира как исследователя-стиховеда стали вопросы о специфике выражения Смысла — его овеществления и материализации в поэтических текстах в двух различных формах. Во-первых, в знаковых, или семиотических и конвенциональных, формах. И, во-вторых, в формах незнаковых, или асемиотических, неконвенциональных. Акцент на проблематике концептуализации смысла выводил творческую мысль Шапира за пределы чистого стиховедения в широкий круг эстетических и культурологических идей. В широкий круг гуманитарных дисциплин, или, в его понимании, наук о культуре, и, прежде всего, о «культуре духовной и ее субституциях в быту» [Шапир 2005: 45]. А именно: в лингвистику (науку о языке), семиотику (науку о знаках и их значениях), историю литературы (науку о генезисе поэтических форм), историческую поэтику (науку об эволюции поэтических форм), теоретическую поэтику (науку о типологии поэтических форм) [Акимова, Пильщиков 2015: xii]. А также в социологию и семиотику культуры [Шапир 1993: 120]. И, наконец, — в филологию, главным предметом которой, по Шапиру, выступает текст как смысл. Или, в более развернутой форме, — текст как целое, т.е. как «уникальное, неповторимое единство смысла во всей полноте и в любых тонкостях его материального воплощения в чувственно воспринимаемой форме» [Шапир 2002: 57]. Текст, который, по афористическому определению Шапира, по сути своей, есть «ставшая и застывшая речь» [Шапир 2005: 45].

По глубинной настроенности своей творческой интуиции Шапир «был филологом в самом точном смысле слова», которому было свойственно «захватывающее, почти физиологическое <…> упоение словом» [Акимова, Пильщиков 2015: xii]. Более того, по свидетельству хорошо знавших его, он был самим «воплощением филологии как точной науки» [Philololgica 2006: 13]. Будучи преимущественно стиховедом, изучающим жизнь смысла внутри поэтического слова, Шапир был вместе с тем и лингвистом широкого профиля, соединяющим в себе лингвиста в собственном смысле этого слова, семиотика, культуролога и металингвиста с его направленностью внимания на углубленную внутринаучную рефлексию.

Разделяя убеждение о главенствующем положении филологии в системе гуманитарных наук[1], Шапир говорил о необходимости изучения культуры sub specie philologiae, при которой в центре внимания исследовательской мысли оказывается язык как выражение смысла и проявление культуры. Как утверждал Шапир в послесловии к первому тому двуязычного журнала по русской

[1] Такая роль филологии как основания гуманитарных наук и, прежде всего, лингвистики отвергается в некоторых современных работах. Об этом еще ранее писал сам Шапир в своей статье «Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М.М. Бахтина и В.Н. Волошинова “Марксизм и философия языка”», где развивал мысль о том, что книга «Марксизм и философия языка» служит выражением «идеологии антифилологической» [Шапир 2015: 460]. См. также статью А.В. Циммерлинга, где обосновывается тезис о том, что «лингвистика — автономная от филологии наука, а не часть филологии» [Циммерлинг 2022: 21].

и теоретической филологии «Philologica»: «Нас интересует такая лингвистика, которая видит в языке прежде всего выражение смысла и манифестацию культуры, и наоборот, для нас неприемлемо никакое литературоведческое построение, если оно не базируется прочно на данных языка в широком смысле слова» (цит. по: [Акимова, Пильщиков 2015: xiii]).

Шапир характеризовал современную языковую ситуацию как *многоязычие sui generis*, т.е., собственно говоря, как многоязычие семиотическое, различая в панорамной картине такого многоязычия естественные языки официального и неофициального быта (обыденный и литературный языки) и искусственные языки духовной культуры (языки словесного искусства, религии и науки), именуемые в традиции тартуской школы семиотики «вторичными языковыми моделирующими системами» [Шапир 1993: 122].

Высоко оценивая творческую роль языка в разных сферах духовной культуры, Шапир был даже склонен отождествлять сами такие сферы с их языком. Свое предельное выражение данная тенденция, по Шапиру, находит в таких радикальных утверждениях, как: «наука — это язык» и «нет научного содержания, есть лишь научное выражение» [Шапир 2001: 257]. За всеми подобными высказываниями Шапира стоят весьма характерные для миропонимания «лингвистического поворота» в культуре двадцатого века процессы онтологического возвышения языка как универсального начала реальности, а также гносеологического возвышения и самой науки о языке[2]. Процессы, тесно связанные с общей эпистемологической установкой этого времени на рассмотрение изучаемых предметов в широком теоретико-методологическом контексте (семиотическом, философском, религиозно-богословском) на широком концептуальном фоне формирования полипарадигмальных научных дисциплин.

3. Шапир и его ментологика. Специфику научного мышления Шапира составляет структурно-семиотическое видение изучаемой реальности — реальности «знаковой (Культура)», «внезнаковой (Природа)» и «незнаковой (Смысл)», пронизывающей как Культуру, так и Природу. Основу ментологики Шапира составляет *дихотомическое мышление* с его оперированием дихотомиями, или парными противопоставлениями различных реалий (вещей и смыслов), которое в европейской мысли формировалось в русле структуралистского направления.

В своих теоретико-эмпирических исследованиях Шапир широко прибегал к мышлению категориально-понятийными оппозициями («антиномиями») такими, как: 1) *абстрактное-конкретное*, 2) *тождество-различие*, 3) *конечное-бесконечное*, 4) *абсолютное (универсальное)-относительное*, 5) *континуальное-дискретное*, 6) *энергия-эргон (ἐνέργεια-ἔργον)*, 7) *живое-*

[2] О «лингвистическом повороте» в философии XIX — начала XX вв., а также о «возвышении» лингвистики в гуманитарном познании данного времени см. в статье М.А. Кронгауза [Кронгауз 2020: 26—27].

мертвое, 8) *свое-чужое*, 9) *нерожденное-порожденное* и др. Так, называя метр знаковым, а ритм незнаковыми способами выражения, Шапир полагал, что оба они «образуют все оппозиции, расподобляющие дискретную и континуальную ипостаси текста» [Шапир 2000г: 117]. Действительно, утверждает он: «Метр абстрактен — ритм конкретен, метр неизменен — ритм изменчив, метр воспроизводим — ритм невоспроизводим, метр конечен — ритмические возможности бесконечны даже в пределах одного размера…» [Там же: 117—118].

Некоторые оппозиции в рассуждениях Шапира присутствуют в своих редуцированных вариантах, когда один из термов оппозиции только подразумевается, как это наблюдается, к примеру, в отношении оппозиции *тождество-различие* в словах Шапира о дополнительном измерении, релевантном для прояснения версификационного статуса текста. Измерении, — которое «позволяет не только уравнивать неравное, но и растождествлять тождественное в языковом отношении» [Шапир 2005: 54].

В мышлении Шапира можно обнаружить и некоторые сокровенные, не наименованные оппозиции, к которым можно отнести в первую очередь противоположение «свободы-необходимости», или в версии (интерпретации) Шапира, оппозицию *демиургийное-принудительное (нормативное)*. Рассуждая о бессилии построить универсальную математическую модель даже «для самого “простого” и “поверхностного” явления духовной культуры <…> которое люди сами вызвали к жизни и всё новые модификации которого они постоянно порождают», Шапир усматривает причину этого в «количественной и формальной необузданности творческой воли человека» [Там же: 59]. По этой самой причине, полагает он, «нельзя сконструировать математизированную картину универсума, которым управляет множество относительно равноправных демиургов», поскольку «кто-нибудь из них во что бы ни стало отменит закон, установленный другим» [Там же]. И «этому не помешать», — резюмирует Шапир [Там же].

Что же касается идеи принудительности, то на нее Шапир опирался в своем уже цитированном феноменологическом определении стиха, а также при формулировании одного из важнейших принципов научного познания — принципа «принудительной истинности», о котором речь пойдет дальше.

Некоторые сокровенные оппозиции в их редуцированной форме стоят за встречающимися в тексте шапировских работ апофатическими определениями или описательными характеристиками изучаемых реалий. Так, за определениями Смысла у Шапира, как «**не**видимого, **не**слышимого, **бес**конечного, **бес**сознательного, обнаруживаемого через отрицание-разрушение», в которых, по его словам, проступает континуальная природа самого Смысла, стоит такая оппозиция, как «видимое-невидимое (глубинное)» [Шапир 2000г: 119]. Эту оппозицию в версии «видимое-глубинное» можно усмотреть и в упоминании Шапиром о некоторых конкретных расхождениях

между языками культуры, которые, по его мысли, «важны не сами по себе, а как симптом, как видимое проявление более глубоких (underlying) функциональных различий» [Шапир 1993: 126]. Вообще способность угадывать неявное за явленным и явным составляет одну из характерных черт шапировской стилистики мышления.

Тема выявления отношений — противоположений и соположений самых разных типов — пронизывает все мировидение Шапира, определяя его мыслительные привычки в восприятии, структурации и концептуализации изучаемой действительности. Так, в своих рефлексивных размышлениях Шапир прибегает к мышлению *тематическими диадами*, описывая, специфику теоретического видения отдельных авторов. По его словам, М.Л. Гаспаров как стиховед предпочитает «закон <…> аномалии, узуальное — окказиональному, историческое — органическому, экстенсивное — интенсивному, метр — ритму, значение — смыслу, одним словом, дискретный ряд — континууму» [Шапир 2015: 428]. То есть Гаспаров, другими словами, ориентируется «превосходно <…> в многообразии единств», хотя и «не всегда удачно справляется с единством многообразий» [Там же].

Шапир прибегал также к мышлению *тематическими триадами*, говоря, например, о том, что в своих исследованиях он исходит из представления о неслиянности и нераздельности: 1) «материала, формы и содержания», 2) «всеобщего, единичного и особенного», 3) «факта, закона и принципа», 4) «истории, теории и методологии» [Шапир 2000а: 3]. Мышление триадами лежит в основе и диалектического типа мышления, к которому Шапир прибегал в своих опытах историко-научной рефлексии, где рассматривал исторические процессы через призму диалектической триады «тезис — антитезис — синтез» [Шапир 2015: 343—345].

В некоторых случаях при построении своих высказываний Шапир производит объединение мыслительных диад и триад. Так, по его выражению, в науке, сосредоточившей свое внимание на передаче смыслов посредством языковой формы, направление возможных поисков может быть двояким: 1) «от смысла к языку или от языка к смыслу», 2) «от континуума к дискрету или от дискрета к континууму» и 3) «от целого к части или от части к целому» [Там же: 340].

Воссоздавая панораму соотношений различных эпистемологических единиц из разных областей реальности — лингвистической, художественной, исторической, эпистемологической и др., — Шапир опирался на *градуальный* принцип, направленный на установление различных степеней близости или же, напротив, удаленности таких единиц друг от друга. Говоря о том, что «наука всегда релевантна в отношении антиномии “истинное-ложное”», Шапир отмечал, что при научном подходе «нас всегда интересует <…> так это или не так, а если так, то в какой степени» [Там же: 471]. Пределом эпистемологической неистинности, т.е. ложности, в филологических

исследованиях, в понимании Шапира, является признание объекта изучения научной фикцией, в качестве которой выступает для него, к примеру, феномен автора. По его словам, «творческий субъект, как и раньше, остается научной фикцией», и его «в качестве реального объекта изучения <…> для филологии не существует» [Шапир 1998: 99].

4. Гуманитарная реальность в структурно-семиотическом представлении Шапира. В видении М.И. Шапира изучаемая реальность предстает как сеть отношений, центр которой образуют два плана. Первый из них задается противопоставлением *экстенсивное-интенсивное*. Это — план, предполагающий осуществление мыслительного движения в «ширь» или в «глубь» в пределах одного уровня. Второй план задается противопоставлением *имманентное-трансцендентное*. Это — план, где подчеркивается момент выхода мыслительного движения за пределы автономного рассмотрения реалий, входящих как в состав одного уровня, так и разных.

Противоположение *экстенсивное-интенсивное* используется Шапиром при описании глубинной смысловой перспективы стиха. «Если стих исказить, либо разрушить, значения слов не изменятся, — замечает Шапир, — но мы увидим, как на наших глазах исчезает (“уплощается”, деформируется) глубинная смысловая перспектива» [Шапир 2000г: 117]. А именно: «экстенсивные границы семантики могут остаться неизменными, но куда более резко очертятся ее интенсивные границы, прежде предельно размытые» [Там же].

Противопоставление *имманентное-трансцендентное* применяется Шапиром в двух ситуациях. Во-первых, для характеристики одноуровневых отношений между реалиями в пределах Культуры. И, во-вторых, для характеристики разноуровневых отношений между Культурой и Природой (физическим миром).

При характеристике взаимоотношений между реалиями в пределах Культуры, Шапир задает противопоставление *имманентное-трансцендентное* с помощью диады *лингвистическое-экстралингвистическое*, или *внутреннее-внешнее*, именуя, к примеру, на языке тематических диад такие стоящие перед ним стиховедческие проблемы, как: 1) «стих и жанр», 2) «стих и тема», 3) «стих и сюжет», 4) «стих и композиция», 5) «стих и стиль», 6) «стих и автор», 7) «стих и персонаж» [Шапир 2000а: 4].

Противопоставление *имманентное-трансцендентное* применительно к характеристике отношений между Культурой и Природой (физическим миром) представлено у Шапира в его книге «Universum versus», где речь идет о двух пониманиях универсума — универсума как мира стиха и универсума как физического мира (космоса). Или, другими словами, — о противопоставлении вторичного бытия культуры, т.е. филологического бытия, или бытия текста, и — первичного бытия человеческого опыта, отражением, или интерпретацией которого и выступает вторичное филологическое бытие в языках духовной культуры.

Такое отражение, в понимании Шапира, базируется на холистическом принципе восприятия и истолкования реальности как единого целого. По утверждению Шапира, «воспринимаемая действительность отражается в языках духовной культуры не поэлементно, а как целое в целом» [Шапир 2000б: 33]. Такой тип отображения как «целого в целом» лежит в основе универсального учения о Всеединстве с его транс-рациональным единством раздельности и взаимопроникнутости. Известным научным аналогом состояния единства раздельности и взаимопроникнутости в концепции Шапира служит феномен проницаемости границ, лежащий в основании его истолкования континуума, под которым он подразумевает «проницаемость любых лингвофункциональных границ, то есть неоднородность языка в рамках одной сферы культуры, одного жанра, одной темы, одного текста и т. д.» [Шапир 1997: 379].

За подобным соположением у Шапира двух универсумов — универсума Культуры, в лице которого выступает мир стиха, и универсума Природы, или космоса, — кроется мировоззренческая позиция самого автора, базирующаяся на идее единства мира. Как эксплицитно выражает такое понимание сам Шапир: «… в поэтической речи, как и в любой другой реальности, находят свое отражение общие принципы нашего мироустройства» [Шапир 2000а: 3]. И если, замечает Шапир, «любая проза трехмерна, чем подобна физическому пространству, с которым она сохраняет общую координату — временну́ю», то в стихе «наряду с квази-пространством отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма» [Шапир 2000в: 68]. Здесь, по выражению Шапира, «ритм стиха, вытесняющий и замещающий “реальное” время, сам начинает играть роль поэтического времени» [Там же: 48].

И далее, рассуждая о единстве универсумов Культуры и Природы, Шапир приходит к неожиданному для себя заключению. «Но, пожалуй, всего поразительнее то, — утверждает он, — что, помимо времени, стих моделирует вечность или то, что под ней подразумевается» [Там же: 68]. Ведь, «как категория мира физического вечность нам не дана, и вполне вероятно, что она всего лишь плод воображения, интеллектуальный конструкт» [Там же]. Однако, утверждает Шапир, «в стихе поэтическая вечность становится не меньшей реальностью, нежели поэтическое время» [Там же].

5. Инвариантно-вариативное мышление Шапира и формирование образа поэтической вечности. В умосозерцании Шапира возникающий в стихе образ поэтической вечности создается парадигматической сеткой стиха на основе следования логике инвариантно-вариантного мышления, составляющего, наряду с системно-семиотическим подходом, вторую важнейшую черту ментологики Шапира. Действительно, утверждает он, каждый стих есть член парадигмы, открытой и неисчерпаемой, а возможные вариации размера абсолютно бесконечны. Но их «инвариант разом вмещает все стихи данного метра: те, что были, и те, что будут, и те, что могли бы

быть», причем каждый из них «существует как ритмическая формула» [Шапир 2000в: 68]. Но если стих есть единица времени, утверждает Шапир, то инвариант, вобравший в себя все времена, и есть не что иное как *поэтическая вечность*: он «пребывает “вне времени и пространства” текстов, обретающих свое стиховое измерение исключительно благодаря ему» [Там же].

Инвариантно-вариантное мышление, к которому прибегает в данном рассуждении Шапир, формировалось в отечественной культуре XX в. в русле общей установки к глубинному познанию и проникновению к самим вещам (их подлинному смыслу), развивавшейся в рамках идей платонизма. Характеризуя это направление как важнейший и плодотворный этап в становлении отечественного языкознания, Н.К. Бонецкая замечает: «Русская философия XX века развивалась под эгидой Платона и платонизма; не феномен, но ноумен, идея, сокровенное ядро мира объявлялись русскими философами целью познания. Не полезность, но истина; не видимость, но духовная сущность; не грубое овладение, но любовное созерцание и приобщение — так переосмыслялись русскими платониками XX века познавательные категории. В их трудах наука искала сближения с верой, познавательное стремление — с борьбой за свою душу» [Бонецкая 1995: 259].

Этот начавшийся в прошлом столетии в русле платонизма поиск путей к глубинному познанию вещей совершался в отечественной философской мысли в двух направлениях. Во-первых, философско-религиозном — в школе Всеединства В.С. Соловьева. И, во-вторых, — внерелигиозном, или секулярном, в русле которого в России и развивались феноменология, семиотика, а позднее общая теория систем и некоторые другие течения формальной онтологии. А инвариант, о котором идет речь в рассуждениях Шапира, и мыслился в отечественной гуманитарной науке начала XX в. по образцу фонологии как некая значимая идеальная форма, которую исследователи пытались усмотреть за множеством конкретных ее проявлений. В самую же фонологию термин инвариант проник через Р. Якобсона под неявным влиянием феноменологии Э. Гуссерля [Холенштайн 1996: 17, 37].

По словам Шапира, понятие инварианта используется в филологии для прояснения многих теоретико-стиховедческих понятий. Так, утверждает он, «лишь под углом зрения на стихообразующие единицы как на репрезентанты общей ритмической парадигмы было обнаружено, что в верлибре, который раньше считался стихом, лишенным регулярных формальных ограничений, на самом деле присутствует имплицитный ритмический инвариант» [Шапир 2005: 54]. Прибегая к математической метафорике, Шапир упоминает также о поисках «растяжимых “топологических инвариантов”» в гуманитарной теории при осмыслении непрерывно меняющихся явлений культуры [Там же: 58].

Итак, в интерпретации Шапира, инвариант в стихе, «вобравший все времена», и есть не что иное как поэтическая вечность, понимаемая как

художественный образ Вечности или даже сама Вечность. Именно подобным образом исследователи творчества Шапира склонны истолковывать его слова о поэтической вечности. Так, М.А. Дзюбенко, замечая в связи с осмыслением этих слов, что Шапир смотрел отстраненно на все религиозные традиции, хотя знал их и относил религию, наряду с искусством и наукой, к числу областей духовной культуры, высказывал уверенность в том, что такая отстраненность не означала, что Шапир был «высокотехничным позитивистом, и не более того» [Дзюбенко 2006]. Напротив, утверждает Дзюбенко, Шапир «от плотной фактуры <…> умел восходить в духовные высоты» [Там же].

6. Поэтическая вечность Шапира и ее онтологический статус. Научное познание и философский агностицизм. Возникает вопрос, о какой же вечности идет речь в приводимом рассуждении Шапира о моделировании в стихе вечности. Очевидно, что здесь не говорится о Божественной вечности, т.е. той вечности, где пребывает Сам Бог. Ведь такая нетварная вечность не поддается никаким определениям или измерениям — временны́м, пространственным или логическим. А речь здесь идет только о так называемой *эонической вечности* (от греч. αἰών — ‘век’, ‘вечность’) — неподвижной, неизменной, умопостигаемой, тварной вечности ангельского мира, человеческих душ, математических истин и др. [Лосский 1991: 233—234]. Аналогом такой вечности является платоновский мир идей, которому, по словам Ю.С. Степанова, родственны такие смысловые образования, как концепты, к которым он в одной из ранних версий своей концептологии относил широкий класс образований — идеи, эйдосы, универсалии и некоторые другие образования, рассматриваемые им как «существующие объективно, хотя и в ментальном мире, как объекты» [Степанов 1998: 693].

В приводимом замечании Шапира о категории вечности в физическом мире как вероятном плоде воображения и интеллектуальном конструкте находит свое выражение весьма характерная для некоторых направлений секулярной культуры Нового и Новейшего времени позиция *агностицизма (г*реч. ἄγνωστος — ‘непознанный’ от γνῶσις — ‘знание’) об абсолютной непостижимости метафизической сущности мира как недоступной для эмпирического познания. Для такой агностической мысли возможно говорить с уверенностью о реальности существования лишь эмпирически постижимого, т.е. вторичного (филологического) бытия, или смысловой реальности *художественного вымысла*, формы которого могут быть весьма многообразными.

На этот момент обращает внимание Шапир в своей характеристике различных типов презентации литературной реальности — лирики как поэзии представляющего, эпосе как поэзии представляемого и драме как поэзии представления, когда в драматическом высказывании автор говорит так, «словно он — это на самом деле другой», в лирическом высказывании он говорит так, «словно он — это на самом деле он», а в эпическом высказывании автор говорит так, «словно другой — это на самом деле другой» [Шапир 2005: 59]. «Между

тем как всё это вымысел», — резюмирует Шапир [Там же][3]. Но вымысел, доступный для реалистического постижения.

7. Историко-научные процессы в рефлексивном осмыслении Шапира. Одно из направлений творческой мысли М.И. Шапира составляет историко-научная рефлексия в области гуманитарного познания. Шапир, владевший по воспоминаниям М.А. Дзюбенко «подзабытым искусством диалектики — и в сократовском, и в гегелевском смысле», в своей интерпретации историко-научных процессов выступал как подлинный диалектик, рассматривая такие процессы через призму диалектической триады «тезис — антитезис — синтез». Так, в статье «“Грамматика поэзии” и ее создатели» Шапир утверждает, что существующие расхождения между Опоязом и Потебней «не должны заслонять существа дела: тезис и антитезис теснее связаны друг с другом, чем два самостоятельных тезиса» [Шапир 2015: 343].

По мысли Шапира, «в континуальном движении научной мысли, оформляющейся в теоретических дискретах, “антитезис” Опояза был неразрывно связан с “тезисом” Потебни и символистов и явился его диалектическим отрицанием» [Там же: 344]. Впоследствии на смену учению Потебни и формализма с его установкой на движение «от смысла к языку» и пониманием содержания как формы пришла теория языка структурализма с его установкой на движение «от языка к смыслу» и пониманием формы как содержания [Там же: 340]. В итоге, резюмирует Шапир: «“Поэтические грамматики” Винокура и Якобсона явились образцом эволюционного синтеза и наметили поворот к новому тезису», выдвижение которого составляет ближайшую задачу нашего времени [Там же: 345].

Упоминание Шапиром в своем диалектическом рассуждении о «континуальном движении» и «дискретах» отсылает к важнейшей методологической проблеме XX в. в области философии науки о «соотношении революции и эволюции в сложном движении научной мысли» [Там же: 339]. Сам Шапир в своих историко-научных анализах опирался на синтетическую теорию становления науки, диалектически объединяющей две методологические позиции. Согласно первой из них, основанной на учении Т. Куна о скачкообразной смене мировоззренческих парадигм в ходе интеллектуальных революций, «всеобщая история теоретических систем дискретна: они сменяют (“снимают”) друг друга, а не развивают» [Там же: 344]. Согласно второй позиции, в которой принципиальное значение отводилось решающей роли научной преемственности (К. Поппер, С. Тулмин), «за интеллектуальным перерывом постепенности на теоретическом уровне науки скрывается основополагающая непрерывность на более глубоком, методологическом уровне» [Тулмин 1984: 117].

[3] Обоснование возможности совмещения позиций агностицизма и научного постижения мира см. в диалектико-мифологической концепции цельного знания А.Ф. Лосева [Лосев 1994: 22—27].

По признанию Шапира, проведенный им историко-научный анализ классических стиховедческих трудов Ю.Н. Тынянова и М.М. Кенигсберга позволяет сделать одно чрезвычайно важное обобщение, касающееся закономерностей в развития поэтики и даже филологии в целом: «Пожалуй, впервые в истории филологии ее номогенез заявляет о себе как о непреложной реальности: законы научной эволюции, — может статься, помимо нашей воли, — толкали исследователей к открытиям, подсказанным всей логикой развития научной мысли» [Шапир 2015: 368][4].

8. Научная этика в мировидении Шапира: основания и пределы действенности. Научное познание в самосознании М.И. Шапира предстает как нескончаемый путь поиска и обретения истины. Причем, по его парадоксальному высказыванию, для самой науки путь к истине «не менее важен, чем сама истина» [Шапир 2001: 263]. Провозглашая такое утверждение, Шапир подчеркивает, что путь к истине он понимает «не историко-психологически, а логико-методологически и этико-лингвистически» [Там же]. Последнее выражение отсылает к одной из излюбленных метафизических идей Шапира о профессиональной научной этике. Шапир разделяет представление о том, что всякие специализированные отрасли человеческой деятельности должны следовать двум типам нормативов. Во-первых, общеэтическим принципам и ценностям нашей культурной традиции. И, во-вторых, специальным нормам профессиональной этики. Для лингво-семиотической концепции науки как языка науки, в видении Шапира, «основным содержанием собственно научной этики является этика языка, то есть строгое соблюдение норм научного языкового поведения» [Там же: 259].

В концепции научной этики, разделяемой Шапиром, имеется несколько не до конца проясненных утверждений, которые касаются двух вопросов. Во-первых, конкретизации декларируемой в этом учении связи культурных ценностей и профессиональных этических норм в плане установления того, что́ из общекультурных ценностей оказывается релевантным для научной этики. И, во-вторых, конкретного истолкования характера провозглашаемой в этой концепции связи в нормативах науки этического и эпистемологического начал.

К числу фундаментальных ценностей в нашей культурной традиции, разделяемой концепцией научной этики, по Шапиру, без сомнения относится «знание», которое является самоценным, т.е. ценным самим по себе. Что же касается других общекультурных ценностей, и, прежде всего, так называемых «вечных ценностей», то при максимально редуцированном истолковании научной этики как этики языкового поведения такие вечные ценности культуры и духовной жизни, скорее всего, не войдут в ее «грамматический кодекс».

---

[4] Номогенез (от греч. νόμος — ‘закон’ и γένεσις — ‘происхождение’) — теория эволюции, альтернативная дарвинизму, была предложена в 1922 г. российским ученым Л.С. Бергом.

В редуцированном варианте научной этики как этики языкового поведения этическое фактически совпадает с эпистемологическим, что приводит к некоторым концептуально-практическим следствиям. При таком лингвосциентистском понимании научной этики тексты с их эстетизацией как высокого, так и низкого, будут восприниматься в аксиологическом плане как принципиально равнозначные. Эта идея стоит фактически за научным изданием «непристойной» лицейской баллады Пушкина «Тень Баркова», публикаторы которой выступали «против искусственной маргинализации этого и подобных ему фактов истории русской литературы» [От составителей 2002: 8][5].

Между тем, при других вариантах интерпретации научной этики, базирующихся на других вариантах толкования филологии (например, при понимании филологии как самосознания культуры[6]), а также этики (как, например, этики христианской, направленной на воспитание homo humanus, т.е. человека человеческого[7]), подобного аксиологического уравнивания текстов возможно было бы избежать. В связи с этим можно упомянуть о публикации одной из статей Шапира «Из истории “пародического балладного стиха”» в сборнике с характерным названием «Анти-мир русской культуры» [Шапир 1996].

9. Наука как со=творчество в понимании Шапира. М.И. Шапир представлял себе научную жизнь как огромную по своим масштабам коллективную деятельность по возведению гигантского здания науки с постепенным преодолением неизбежной исторической неполноты и относительности достигнутых в ходе познания результатов. Известным внешним выражением такой неполноты и относительности научного знания, «обреченного», по выражению Шапира, иметь коллективный характер, служит феномен цитирования в научной работе [Шапир 2001: 261]. Ведь исследовательские труды, замечает Шапир, — это «как правило, фрагменты общей “постройки”», где «недостающие части конструкции восполняются ссылками на коллег» [Там же].

Рассматривая науку как коллективное творчество, Шапир придавал большое значение в этом действе личному участию каждого. При этом всякое соучастие в критическом осмыслении трудов друг друга представало для него как «со=авторство» [Шапир 2000а: 5], а всякое историко-научное исследование — как «научное со=исследование» [Шапир 1990: 256]. Наилучшей формой

---

[5] Сам Шапир под маргинальностью понимал положение явлений из разных сфер духовного творчества — искусства, религии и науки — «на границе между духовной культурой и бытом» [Шапир 1995: 139].

[6] См., например, определение филологии у С.С. Аверинцева, согласно которому филология занимается «смыслом человеческого слова и человеческой мысли, смыслом культуры, — но не нагим смыслом, как это делает философия, а смыслом, живущим внутри слова и одушевляющим слово» [Аверинцев 1969: 99].

[7] См. замечания О.А. Седаковой о конкретно-историческом смысле гуманизма как «особой традиции воспитания “человека человеческого” homo humanus» [Седакова 2010: 61].

историко-научной герменевтики Шапир считал академический комментарий к изданиям классики, являющий собой «синтез истории науки и самой науки» [Там же].

Для Шапира логическое (теоретическое) и историческое (эмпирико-экзистенциальное) неразделимы. Непревзойденным образцом жанра академического комментария как своеобразного «путеводителя по идеям» в глазах Шапира оставался коллективный комментарий Е.А. Тодеса, А.П. Чудакова и М.О. Чудаковой к работам Ю.Н. Тынянова в области истории литературы, поэтики и кино [Тодес, Чудаков, Чудакова 1977]. Подобного рода работу совершил и сам Шапир, создав комментарии к книге филологических исследований Г.О. Винокура [Шапир 1990], являющие собой своего рода «книгу в книге» [Philologica 2006: 19].

Придавая большое значение культуре проведения и осмысления научных диспутов, Шапир осуществлял свои критические анализы исторических дискуссий в филологическом мире на фоне широкого интеллектуального пространства формирования гуманитарной мысли разных эпох. Так, в его видении, дискуссии на тему стиха и языка «иногда поразительным образом напоминают философский диспут» [Шапир 2000в: 37]. В частности, полемика на данную тему, возможно, и без ведома ее участников, по мнению Шапира, «повторяла классическую схему и воспроизводила формулу полемики Лейбница с Локком» [Там же: 38].

В ходе коллективного научного творчества при сохранении критического, но вместе с тем и самого «почтительного» отношения к трудам известных ученых, по Шапиру, может происходить коррекция предлагаемых ими некоторых формулировок и даже целых теоретических концепций [Шапир 2015: 433]. Так, занимаясь рассмотрением концепции Р. Якобсона о соотношении парадигматики («selection») и синтагматики («combination») в поэтическом тексте, Шапир предлагает «переформулировать» высказывание Якобсона относительно поэтической функции языка как проекции «принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» на более точный, по его мысли, тезис, который в шапировской версии принимает такой вид: «В поэтическом языке синтагматика строится по закону парадигматики» [Шапир 2000в: 59].

Не трудно заметить, что предлагаемые Шапиром корректирующие уточнения могут значительно изменять смысловую акцентуацию уточняемых высказываний, что видно на примере предлагаемого Шапиром изменения одной из формулировок С.С. Аверинцева, касающейся его опыта контрастивной поэтики ранних Пастернака и Мандельштама. В заметке 1990 г. «Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления», приводимой Шапиром, Аверинцев замечает: «Если мы будем описывать самую начальную пастернаковскую поэтику <…> нам придется прибегнуть к ряду утвердительных констатаций; в первую очередь важно, что у Пастернака *есть* <…> Если мы будем описывать самую начальную мандельштамовскую поэтику <…> центр

тяжести переместится на констатации отрицательные; крайне важно, чего у Мандельштама *нет»* [Шапир 2003: 371].

Не исключено, однако, утверждает Шапир, что «точнее окажется другой тезис: если раннего Пастернака преимущественно характеризует то, чего у него много, то раннего Мандельштама — то, чего у него мало» [Там же]. Как видим, если для Аверинцева его сопоставление поэтик Пастернака и Мандельштама базируется на катафатически-апофатической диаде существования «есть — нет», то для Шапира с его градуальным подходом в концептуальной компаративистике более значимым оказывается диада, основанная на качественно-количественном показателе «мало — много».

Являясь последовательным сторонником аргументированной критики и рациональных дискуссий как особой формы коллективной научной деятельности, Шапир был всегда открыт для обсуждения самых разных теоретико-методологических проблем своего времени. К их числу он относил, в частности, некогда актуальную проблему применения точных методов в гуманитарных науках, понимая под экспансией точных методов в данные дисциплины «квантификацию гуманитарного знания», одним из путей реализации которой стало применение математической статистики [Шапир 2005: 44—45].

Вопрос о специфике применения точных методов в гуманитарных науках Шапир разрешал для себя путем осмысления коренного различия между ролью математики в естественных и гуманитарных науках, которое, по его мысли, по всей вероятности, «до сих пор еще не было отрефлектировано» [Там же: 47][8]. Если в естественнонаучных дисциплинах вершиной математизации является математическое моделирование в области теоретического познания, утверждает Шапир, то в гуманитарной теории уделом математики служат лишь высказывания исторического характера. По его мысли, точные методы в гуманитарной сфере «позволяют сказать лишь о том, что бывает», в то время как точные методы в сфере естественных наук говорят «еще и о том, чего быть не может» [Там же].

Шапир обращает внимание также на «принципиальную разницу между опровержимостью точного универсального знания в естественных и гуманитарных науках» [Шапир 2001: 59]. Если в естественных науках опровержимость потенциальна («когда еще опровергнут, да и смогут ли вообще!»), — замечает Шапир, — то в гуманитарных науках опровержимость всегда актуальна [Там же]. Это означает, в частности, что «количественный закон в области, управляемой и контролируемой человеком, по его соизволению нарушается немедленно» [Там же]. В этом своем радикальном утверждении Шапир опирается, очевидно, на демиургийное действие принципа свободы воли человека.

---

[8] См., однако, в этой связи работы А.Ф. Лосева, посвященные применению математических методов в языкознании [Лосев 1983].

Приветствуя изучение текстов точными методами, Шапир приходит к выводу о том, что «математизированная теория текста как такового <…> неосуществима» [Там же]. Ведь каждый объект, утверждает он, «будучи повторимым в самых разных своих деталях», уникален как смысловое единство [Там же]. По мысли Шапира, «при всех колоссальных перспективах, которые открываются перед точными методами в науках о культуре, математика в гуманитарных науках неприменима» [Там же]. Ее уделом остаются «высказывания исторического характера» [Там же].

10. Об идиолекте Шапира: стилистическая афористичность и реалистичность умонастроения. М.И. Шапир придавал большое значение художественной выразительности своего языка и, прежде всего, афористичности стиля своих рассуждений. Такая афористичность у него выполняет две прямо противоположные функции. Кратко фиксируя содержание сказанного, афористические высказывания Шапира своим лаконизмом нередко закрывают дальнейшие поиски новых формулировок. Примером этого типа стилистической афористичности могут служить ригористические утверждения типа: «Нарушение нормы может быть исправлено, отказ от нормы непоправим» [Шапир 2001: 259]. Или: «Даже неточная цитата претендует на аутентичность; даже точная поэтическая цитата обычно функционирует как приблизительная, ибо провоцирует смысловой сдвиг» [Там же: 261]. Иногда же такие афористические выражения своей смысловой неопределенностью, напротив, призывают к дальнейшей экспликации содержащихся в них идей. Примером этого случая являются утверждения типа: «Но мы обязаны отличать ценностный аспект от сущностного, хотя в жизни они неразделимы: тот, кто правильно понимает, но неправильно оценивает, должен быть нам дороже тех, кто правильно оценивает, но неправильно понимает» [Шапир 2000д: 199].

В афористических выражениях Шапира, часто парадоксальных по своему содержанию и основанных на игре слов, находят свое запечатление некоторые из неявных мировоззренческих установок и принципов их автора. Так, Шапир завершает свой критический анализ «Краткого очерка истории русского литературного языка» Б.А. Успенского со всем своим детальным обоснованием обнаруженных в этом очерке «внешних и внутренних несообразностей» словами известной максимы об абсурдности веры. Он пишет: «Впрочем, никакие противоречия и ошибки не повредят учению Б.А. Успенского в глазах тех адептов, которые ищут в его теории не свет истины, но святость правды: credo, quia absurdum» [Шапир 1997: 375]. Или в переводе с латинского языка на русский: «Верую, ибо абсурдно»[9].

Сам же Шапир в своих поисках смысла всегда старался сохранять рационально-критическую перспективу. В реальности художественного вымысла он искал логику смысла, не забывая, однако, при этом и прагматической

[9] Слова, приписываемые раннехристианскому богослову Тертуллиану (160—225 гг.), жившему в римском Карфагене.

максимы Эдгара По о границах человеческого воображения: «Человеческий ум не может вообразить то, чего не существует, — если бы он мог, то творил бы не только духовное, но и материальное, подобно Богу» [Шапир 2008: 19]. Такое реалистическое умонастроение было весьма характерно для Шапира, которого, по словам М.В. Акимовой, как и всякого настоящего ученого, «отличало мужество, с которым он глядел на возможности и границы своей науки» [Акимова 2006]. Сам Шапир всегда предостерегал от слишком необдуманного расширения ее границ, полагая, что «слишком увлеченно раздвигая границы науки, мы рискуем нечаянно оказаться за ее пределами» и даже «рискуем уничтожить саму науку» [Шапир 2000г: 119; 2001: 258].

Такое преодоление границ, в видении Шапира, было подвластно только Смыслу. По свидетельству Дзюбенко, Шапир еще в юности написал одну «поразительную работу» — «Принцип семантических отношений», где «с подробными выкладками (хотя, на его взгляд, недостаточно строго) доказывал, что смысл преодолевает ограничения, накладываемые на передачу информации скоростью света» [Philololgica 2006: 14—15]. Здесь Шапир на языке науки пытался выразить мысль о трансфизической природе смысла с его преодолением времени и пространства в духовном мире. К этой теме он фактически вернулся в своем уже упоминаемом рассуждении о поэтической вечности.

В постановке темы о трансфизической природе смысла Шапир приблизился к религиозно-философской и богословской мысли о природе духовности, но остановился на ее пороге, будучи убежденным в приоритете научного подхода, что было так характерно для умонастроения того времени. Говоря о существовании в духовной культуре трех несводимых друг к другу областей — религии, искусства и науки — и признавая их равноценность, Шапир был убежден в том, что тот наивысший аксиологический статус, которым первоначально обладала религия, а затем искусство, в наши дни «перешел к науке» [Там же: 12]. И Шапир, по словам Дзюбенко, «не скрывал своего сциентизма» [Там же]. Высоко оценивая статус объективности в научном познании, Шапир «сделал научность нравственным законом» и своей жизни [Там же]. И «стал ее воплощением» [Там же].

К религиозной же мысли путь для Шапира закрывала также социально-либеральная позиция того времени, усматривающая в возвращении Церкви в духовную жизнь общества лишь прямое усиление «клерикализма» [Там же: 15]. Между тем в наши дни религиозная ментальность начинает проникать, если и не в самую научную мысль, то в экзистенциальные умонастроения в мире науки. Религиозная тональность пронизывает и некоторые воспоминания о Шапире, высвечивая черты надмирности в лике самого Максима Ильича. «Его Бог был Словом, и его Слово было всесильно», — говорит о «Филологии» Шапира А.И. Федута [Там же: 22]. Холодный мрак горного словенского Бохиньского озера стал концом света для него, «никогда

не верившего в дальнейшую, загробную жизнь, в потусторонние озарения», — утверждал А.А. Илюшин [Там же: 17]. «Опустел кабинет. И письменный стол как остывший алтарь» — таким предстал мир для М.А. Дзюбенко после ухода из него Шапира [Там же: 14].

В заключение отметим, что Максим Ильич Шапир с его уникальным даром интуитивного прозрения глубин гуманитарной реальности, обширными познаниями в области философии науки, даром рефлексивной афористичности и незаурядным талантом полемиста обратил внимание на многие потенциальные точки роста научного познания в гуманитарной сфере, которые остаются актуальными и для нашего времени. Он привнес в соборный мир науки новый круг идей, новый эмпирический материал, новую акцентуацию в осмыслении методологии гуманитарного познания, страстность и дискуссионность в обсуждение путей и результатов научного творчества. В работах Шапира звучит его живой голос — дерзновенный и призывающий не только к размышлениям над чисто научными проблемами, но и к активной борьбе за достижение идеалов построения гуманитарной науки в современной ситуации полидисциплинарности и полипарадигмальности с их быстро меняющимися образами реальности.

Возвращаясь к словам Айхенвальда о «тургеневском» в Тургеневе, приводимым в начале данной статьи, зададимся вопросом, что́ есть это «неуловимо-шапировское», стоящее за различными попытками выразить уникальность лика М.И. Шапира. В соборном видении нашего научного сообщества Максим Ильич предстает как:

— стиховед, лингвист и филолог — *по роду своих занятий*;

— структуралист и диалектик с математическим складом ума — *по своему мировидению;*

— рационалист, агностик и сциентист — *по своему мировоззрению;*

— любитель «вольностей», яростный спорщик и бескомпромиссный борец за истину — *по своему духу*;

— натура артистическая, изысканный собеседник и ригорист — *по своей стилистике жизни*;

— настоящий ученый, «один из великих», «грандиозный русский филолог» — *по оценке его значимости в культуре;*

— светлый и щедрый человек, который был «феерически талантлив», — *в сердечной памяти его близких*.

На наш взгляд, наиболее точно «неуловимо-шапировское» в лике М.И. Шапира передает романтический образ «Человека-метеора», навеянный стихами декабриста В.Ф. Раевского, которые вспоминал А.А. Илюшин в своем слове памяти Шапира: «И жизнь моя прошла, как метеор. // Мой кончен путь, конец борьбе с судьбою. // Я выдержал с людьми опасный спор — // И падаю пред силой неземною!» [Philololgica 2006: 19]. Максим Шапир был настоящим «Человеком-метеором». Человеком полета, надмирности

творчества и сверхинтенсивной жизни. Метеор (от др.-греч. μετέωρος) ведь и означает буквально «парящий в воздухе». Что же касается музыкальности, выражающей, по Айхенвальду, глубинные начала творческой личности, то духовной тональности личности Максима Ильича, на наш взгляд, наиболее созвучна бетховенская «Ода к радости» («An die Freude»), вошедшая в состав его последней, девятой, симфонии, где звучат проникновенные слова Фридриха Шиллера: Радость — «пламя неземное / Райский дух, слетевший к нам…». Под этим девизом радостной встречи с Максимом Ильичом Шапиром и прошла наша конференция его памяти.

Литература

Аверинцев С.С. Похвальное слово филологии // Юность. — 1969. — № 1. — С. 98—102. — URL: philologist.livejournal.com›8505173.html (дата обращения 21.08.2022).

Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. В трех вып. Вып. II. — М.: Издание Товарищества «Мир», 1917. — 227 с.

Акимова М.В. Максим Ильич Шапир (1962—2006). — URL: darwin.philol.msu.ru›Институт мировой культуры›Институт›…/shapir (дата обращения 22.06.2022).

Акимова М.В., Пильщиков И.А. Памяти Максима Ильича Шапира (1962— 2006) // «Логический анализ языка: Между ложью и фантазией. — М.: Индрик, 2008. — С. 5—13.

Акимова М.В., Пильщиков И.А. М.И. Шапир: штрихи к портрету // Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. — М.: Языки славянской культуры, 2015, кн. 2. XXII. — С. ix—xxi.

Бонецкая Н.К. Об одном скачке в русском философском языкознании: «Мысль и язык» А.А. Потебни. «Мысль и язык» П.А. Флоренского // П.А. Флоренский и культура его времени. P.A. Florenskij e la cultura della sua enoca / (Ed.) M. Hagemeister, N. Kaucisvilii. — Marburg / Lahn. 1995. — С. 253—288.

Дзюбенко М.А. Максим Шапир: Из плеяды великих // Лехаим. № 10 (174). — URL: old.lechaim.ru›ARHIV/174/k2.htm (дата обращения 21.06. 2022).

Кронгауз М.А. Лингвистика: гордость и предубеждение // Русский язык за рубежом. — 2020. — № 1 (278). — С. 26—30.

Лосев А.Ф. О пределах применимости математических методов в языкознании // Лосев А.Ф. Языковая структура: Учебное пособие. — М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. — С. 6—16.

Лосев А.Ф. Миф — Число — Сущность. — М.: Мысль. 1994. — 920 с.

Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. — М.: Центр «СЭН», 1991. — 288 с.

Максим Ильич Шапир (25.VIII 1962—3.VIII 2006) (М.В. Акимова, И.А. Пильщиков, М.А. Дзюбенко, А.А. Илюшин, О. Ронен, Н.В. Перцов,

А.И. Федута, О.Г. Постнов) // Philologica (2003/2005). — 2006. — Том 8. — № 19/20. — С. 7—26.

От составителей // Пушкин А.С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И.А. Пильщиков и М.И. Шапир. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 7—17.

Седакова О.А. С.С. Аверинцев и интуиции символического языка христианской культуры // Антропология культуры. Вып. 4. — М.: Институт мировой культуры МГУ, 2010. — С. 56—68.

Степанов Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 784 с.

Тодес Е.А., Чудаков А.П., Чудакова М.О. Комментарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика; История литературы; Кино. — М.: Наука. 1977. — С. 397—572.

Тулмин С. Человеческое понимание. — М.: Прогресс, 1984. — 328 с.

Холенштайн Э. Якобсон и Гуссерль // Логос: философско-литературный журнал. — 1996. — № 7. — С. 7—37.

Циммерлинг А.В. Филология — враг лингвистики // Русский язык за рубежом. 2020. — № 1 (278). — С. 21—25.

Шапир М.И. Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990. — С. 255—448.

Шапир М.И. Язык быта / языки духовной культуры // Путь. — 1993. — № 3. — С. 120—138.

Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. — 1995. — Vol. 2. — № 3/4. — С. 135—152.

Шапир М.И. Из истории «пародического балладного стиха» // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. Сб. статей. — М.: Ладомир, 1996. — С. 232—266.

Шапир М.И. Рец. на кн.: Б.А. Успенский. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI-XVII вв.). — М.: Гнозис, 1994. — 239 с. // Philologica. — 1997. — Т. 4. — № 8/10. — С. 359—380.

Шапир М.И. Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 3—5) // Philologica. — 1998. — Т. 5. — № 11/13. — С. 9—125.

Шапир М.И. От автора // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000а, кн. 1. VIII. — С. 2—8.

Шапир М.И. Поэзия в ряду языков духовной культуры // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000б, кн. 1. VIII.— С. 9—35.

Шапир М.И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000в., кн. 1. VIII. — С. 36—75.

Шапир М.И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000г., кн. 1. VIII. — С. 91—130.

Шапир М.И. Язык вне времени и пространства. Г.О. Винокур о лингвистической утопии Хлебникова // Мир Велемира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). — М.: Язык и русская культура, 2000д. — С. 195—199, 792—803.

Шапир М.И. Язык этики или этика языка? О деонтологии науки // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 257—266.

Шапир М.И. Филология как фундамент гуманитарного знания: Об основных направлениях исследований по теоретической и прикладной филологии // Антропология культуры. — М.: Институт мировой культуры МГУ, 2002. — Вып. 1. — С. 56—67.

Шапир М.И. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 371—382.

Шапир М.И. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Вопросы языкознания. — 2005. — № 1. — С. 43—62.

Шапир М.И. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Логический анализ языка: Между ложью и фантазией / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. — М.: Индрик. 2008. — С. 14—22.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой, при участии С.Г. Болотова и И.А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015, кн. 2. XXII. — 586 с.

Максим Ильич Шапир (25.VIII 1962—3.VIII 2006) (М.В. Акимова, И.А. Пильщиков, М.А. Дзюбенко, А.А. Илюшин, О. Ронен, Н.В. Перцов, А.И. Федута, О.Г. Постнов) // Philologica (2003/2005). — 2006. — Том 8. — № 19/20. — С. 7—26.

V.I. Postovalova
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

The creative world («Universum») of M.I. Shapir in the context of XX–XXI cc. humanitarian thought formation

The article deals with making the very first steps towards entering the creative world of M.I. Shapir. Great attention in the article is paid to the main features of his world view and style of thinking. The paper finds it significant that M.I. Shapir's

linguophilological ideas and epistemological approaches are compliant with various aspects of modern research conducted in different fields of linguistics and humanitarian knowledge.

Key words: personalistic hermeneutics, idiolect, mentologic, research ethics, poetic eternity.

II.
ПОЭТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ И ТЕКСТЫ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

А.А. Добрицын
Лозаннский университет

ПОЭТИЧЕСКИЕ ГАЛЛИЦИЗМЫ У БАТЮШКОВА

В работе рассматриваются интертекстуальные связи некоторых стихотворений К.Н. Батюшкова. Показано, что поэт часто прибегает к оборотам, характерным для французского поэтического языка. В переложенную с немецкого элегию «На развалинах замка в Швеции» Батюшков включает галлицизмы, но в других стихотворениях использует формулы немецкого оригинала этой элегии, демонстрируя безразличие к национальной «этимологии» конструктивных элементов. Французские формулы присутствуют также в батюшковском переложении Байрона. В послании «К другу», изобилующем галлицизмами и допускающем смешение в одной строфе цитат из Ломоносова и Данте, мы имеем дело не с компиляцией, а со специфической обработкой материала: поэт придает форму освоенному материалу общеевропейского поэтического языка.

Ключевые слова: Батюшков, поэтический язык, поэтические клише, заимствования, сентенции, галлицизмы.

Нашъ каждый писарь-Славянинъ
Галиматьею дышетъ;
Бѣжить предатель сихъ дружинъ,
Кто галлицизмы пишетъ!

Под поэтическими галлицизмами в настоящей работе подразумеваются формулы, перенесенные из французской литературы в русскую. Речь идет не о языковых галлицизмах («трогательно», «вкус», «прелестный» и т.п.), а о заимствованных выражениях и конструкциях, которые не стали общеязыковыми и встречаются лишь у немногих поэтов, а то и у единственного. Порою в них можно усмотреть прямую цитату, иногда — построение, самостоятельно составленное из адаптированных чужих элементов.

Не вдаваясь сейчас в поиск причин, отметим, что Батюшков часто прибегает к такого рода заимствованиям из французской поэзии в своих рассуждениях о фортуне и счастье. Тема поисков счастья, автобиографичная у Батюшкова, является сквозной в его творчестве. Эксплицитно она разрабатывается в сказке «Странствователь и домосед» и в послании «К другу», но затрагивается и в других стихотворных и прозаических текстах Батюшкова, а также в его письмах. Подробному разбору сказки посвящена отдельная работа [Добрицын

2023], и для дальнейшего имеет смысл начать с краткого повторения некоторых ее утверждений.

Слова ‘фортуна’ и ‘счастье’ имеют у Батюшкова, вообще говоря, разные смысловые оттенки, иногда разные значения. В ранних произведениях Батюшков употребляет слово ‘фортуна’ во французском «лафонтеновском» значении (как успех в приобретении богатства и высокого положения), с течением времени оно чаще начинает означать судьбу. Приведем пару примеров, где ‘фортуна’ и ‘счастие’ близки по смыслу.

В стихотворении «Къ Филисѣ (Подражаніе Грессету)» (1804/1805) счастье играет человеком, то поднимает, то опускает его, то есть уподобляется Фортуне, вращающей колесо[1]:

Какъ пылинка вихремъ поднята,
Какъ пылинка вихремъ брошена,
Такъ и **счастье** наше чудное
То подниметъ, то опуститъ вдругъ.
Часто бѣгалъ за **фортуною**
И держалъ ее въ рукахъ моихъ:
Чародѣйка ускользнула тутъ
И оставила колючій тернъ.

[Батюшков 1887, I: 15]

В написанном приблизительно в то же время «Послании к Хлое» (1804/1805) погоня за счастьем синонимична поискам Фортуны, сама же Фортуна понимается во французском смысле как обретение *денег, чинов, славы*[2]:

За **счастьемъ** мы бѣжимъ, но рѣдко достигаемъ,
Бѣжимъ за нимъ во слѣдъ — и въ пропасть упадаемъ!
<…>
Таковъ и человѣкъ! Куда ни бросимъ взглядъ,
Узримъ тотчасъ, что онъ и въ **счастіи** не радъ.
Довольны всѣ умомъ, фортуною ни мало.
Что нравилось сперва, теперь то скучно стало;
То денегъ, то чиновъ, то славы онъ желаетъ,
Но славы посреди и денегъ онъ зѣваетъ!

[Батюшков 1887, I: 10]

---

[1] Много позже, в июле 1817 в письме Гнедичу Батюшков оставляет за Фортуной ее традиционную роль, но отделяет ее от счастия: «<…> Фортуна не есть счастіе, а существо, располагающее зломъ и добромъ»; о литературных истоках этой фразы обстоятельно писал И.А. Пильщиков [2003: 165—167].

[2] Ср. почти то же в поздней «Тавриде» (1815): *Забудемъ имена Фортуны и честей* [Батюшков 1817, II: 68].

Здесь Батюшков считает уместным пояснить свою мысль с помощью французской сентенции: стих *Довольны всѣ умомъ, фортуною ни мало* является верным переводом двустишия из моральных стансов мадам Дезульер:

Nul n'est content de sa fortune,
Ni mécontent de son esprit.[3]

[Deshoulières 1709, I: 87]

Батюшков узнал эту максиму скорее всего из Лагарпова «Лицея» [Laharpe 1798, VI: 415].[4]

Десятилетие спустя Батюшков создает свое самое объемное стихотворное произведение — сказку «Странствователь и домосед» (1814). В соответствии с французскими правилами стихотворной сказки, повествование в ней ведется в «наивном» стиле, избегающем нарочитого остроумия[5]; однако письма, где Батюшков сообщает Вяземскому о своем сочинении, содержат две остроумные антитетические сентенции, на которых стоит остановиться подробнее, поскольку они восходят к французским авторам.

В феврале 1815 года Батюшков обещает Вяземскому:

<…> пришлю тебе мою сказку "Странствователь и Домосед", где я сам над собою смеялся. Стих, и прекрасный "*Ум любит странствовать, а сердце жить на месте*", стих Дмитриева подал мне мысль эту [Батюшков 1989, II: 322].

Процитированный в письме стих имеет французское происхождение, представляя собой удачный перевод двух октосиллабов маркиза де Пезэ (Alexandre Frédéric Jacques de Masson marquis de Pezay, 1741—1777), выполненный, вероятно, и в самом деле Дмитриевым (у нас нет оснований не доверять Батюшкову):

---

[3] Пер.: Никто не бывает довольным своей фортуной, / и недовольным своим умом. Эти два стиха восходят к афоризму маркизы де Сабле, приятельницы герцога Ларошфуко: C'est un défaut bien commun de n'estre jamais content de sa fortune, ni mécontent de son esprit [La Rochefoucauld 1705: 231].

[4] Заметим, что в оригинальном стихотворении «фортуна» означает «богатство»: *Quelque puissant qu'on soit en richesse, en crédit ; / Quelque mauvais succès qu'ait tout ce qu'on écrit, / Nul n'est content de sa fortune, / Ni mécontent de son esprit* = Как бы человек ни был силен своим богатством и кредитом; / Как бы ни был мал успех того, что он пишет, / Никто не бывает довольным своей фортуной, / и недовольным своим умом [Deshoulières 1709, I: 86—87].

[5] Напомним пушкинское суждение о сентенциозной строке, которую Батюшков все же позволил себе в начале сказки (*Какъ трудно быть своихъ привычекъ властелиномъ*): «Стих не сказочный, натянутый» [Пушкин 1949, XII: 280].

[…] l'esprit peut aimer les voyages :
mais le cœur chérit le séjour […]

[AM 1770: 41; Pezai 1810: 139] [6]

Через несколько месяцев после написания сказки ее автор приводит родственную мысль, выраженную в сходной антитетической форме. В письме к Вяземскому (март 1815) Батюшков дважды упоминает стих самого Вяземского из послания «К друзьям» (1814 или 1815): *Успехов просит ум, а сердце счастья просит* [Батюшков 1989, II: 324, 325, № 190]. В следующем письме, написанном через несколько дней, он воспроизводит то же изречение еще раз [там же: 327, № 191]. Столь полюбившаяся поэту строка дополняет и поясняет афоризм Дмитриева: *сердце* любит *жить на месте* потому именно, что *счастья просит,* а счастье обретается дома. Она также является переводной, заимствованной из Экушара Лебрена:

La Gloire nous égare : ivre d'un fol Honneur,
L'Esprit veut des Succès ; l'Ame veut le Bonheur […] [7]

[Lebrun 1811, II: 157]

Батюшков цитирует в своих письмах русских поэтов (Дмитриева, Вяземского), но на память ему приходят именно **переводные** максимы, поскольку именно французская литература предоставляла готовые или почти готовые формы для выражения его мысли.

Как в «Странствователе и домоседе», так и во многих других произведениях Батюшкова лирический герой ищет постоянное, надежное счастье, которое греки называли *eudaimonia*, а не *eutuchia*. То, что истинное счастие непременно должно быть постоянным, а постоянство недостижимо в дольнем мире — тема многих моралистов и проповедников, которая естественным образом коррелирует с темой *vanitas* — тщеты и бренности всего земного. В упоминавшемся уже письме, написанном во второй половине марта 1815, Батюшков, вспомнив стих Лебрена—Вяземского (*Успехов просит ум, а сердце счастья просит*), продолжает:

Но пусть ум просит великих успехов, а сердце — счастия… если не найдет его здесь, где все минутно, то не потеряет права найти его там. Где все вечно и постоянно [Батюшков 1989, II: 325, № 190].

В следующем письме (25 марта 1815), где он снова цитирует ту же строку Вяземского, Батюшков сообщает о кончине их общей знакомой в следующих

[6] Пер.: Ум может любить странствия, / Но сердце ценит домоседство.
[7] Пер.: Слава сбивает нас с пути: опьяненный нелепыми почестями, // Ум хочет успеха, [а] Душа хочет счастья.

словах: «Мы ходим по развалинам и между гробов. Ты знал Агату Полторацкую. Вчера ее не стало, et rose elle a vécu»[8] [Батюшков 1989, II: 327, № 191].

Эти пять коротких предложений из писем резюмируют обращенное к Вяземскому же стихотворение «К другу», где Батюшков продолжает разрабатывать мотив непрочности земного счастья, мотив *vanitas* («К другу» цитируется в дальнейшем по изд. [Батюшков 1817, II: 101—105]):

Скажи, мудрецъ младой, что прочно на земли?
Гдѣ постоянно жизни щастье?
Мы область призраковъ обманчивыхъ прошли,
Мы пили чашу сладострастья:
Но гдѣ минутный шумъ веселья и пировъ,
Въ винѣ потопленныя чаши?
Гдѣ мудрость свѣтская сіяющихъ умовъ?
Гдѣ твой Фалернъ и розы наши?

Здесь Батюшков снова проводит прежние темы[9], порою в тех же выражениях, что и за десять лет до того. *Минутный*, преходящий *шум веселья и пиров* уже в стихотворении «К Хлое» (1804/1805) представлен как эфемерный дым: *Веселій шумныхъ мы забудемъ дымъ пустой* <…> [Батюшков 1887, I: 10]. Что же касается Фалерна и роз, они не случайно присутствуют вместе в одном стихе. Такое соседство могло быть мотивировано французскими переводами Горация, Ювенала и Марциала. Если во французском переводе Марциала IX.93(94) венки из роз упомянуты как непременный атрибут пира[10], то в переложении Горациевой оды II.3 уже говорится о недолговечности роз:

Dans ce vallon délicieux
Fais porter des fruits delectables,
Des parfums, du **Falerne** vieux,
Et des **roses** trop peu durables.[11]

[Horace 1788, I: 173]

---

[8] Батюшков выражает свою мысль полустишием из известнейшего стихотворения Малерба («Consolation à M. Du Périer»): *Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin*. В кругу тогдашних русских поэтов цитата узнавалась сразу и не требовала никаких пояснений. В работе, подробно описывающей значение Малерба для Батюшкова, И.А. Пильщиков напоминает слова Пушкина: «Малерб держится 4 стр<оками> оды к *Дюперье* и стихами *Буало*» [Пильщиков 2009: 253].

[9] «Светскую мудрость» тщетно искал герой сказки «Странствователь и домосед», написанной за несколько месяцев до послания «К другу».

[10] Garçon, pourquoi ne plus donner de cet excellent Falerne? <…> Que des guirlandes de roses couronnent dix fois notre front <…> = Мальчик, почему ты больше не даешь нам этого превосходного Фалерна? <…> пусть гирлянды роз десятикратно обовьют нам чело <…> [Martial 1807, II: 251]. Ср. также *Mart*.VIII.77.

[11] Пер.: В эту очаровательную долину прикажи принести восхитительных фруктов, ароматов, старого Фалерна и роз, слишком недолговечных. В латинском оригинале этой (четвертой) строфы о Фалерне не говорится, но он упомянут чуть выше, во второй строфе.

Еще детальнее отвечает настроению и теме батюшковского послания пассаж из Ювенала (Sat. IX.2):

Que faire maintenant après tant de beaux jours perdus, tant d'espérances vaines ? Telle qu'une fleur passagère, la vie, si courte et si fragile, précipite son cours. Tandis que, parfumés, couronnés de **roses**, abreuvés de **Falerne**, et comblés des faveurs de Vénus, nous vivons dans les délices, la vieillesse se glisse furtivement, et nous saisit à l'improviste [Juvenal 1796, II: 101].[12]

Как видим, описание пирующих, увитых розами и пьющих Фалерн, является общим местом латинской поэзии. Заметим, что розы были нужны не только для венков: панегирист IV века Латиний Пакат Дрепаний неодобрительно сообщает об обычае изнеженных римлян посыпать фалернское вино розами. Во французском переложении его слова звучат так:

<…> ils n'étaient point contens, <…> si au milieu de l'hiver, les *Roses ne* nageoient sur le vin de Falerne qu'on leur présentoit [Encyclopédie 1765, XIV: 365].[13]

У римлян фалернское упоминается в соседстве с розами по причинам «бытового» характера, как примета пира (сочетающаяся порой с мотивом недолговечности)[14], у Батюшкова же они становятся символом преходящих земных радостей.[15]

---

[12] Пер.: Что делать теперь, после стольких потерянных прекрасных дней, стольких тщетных надежд? Словно преходящий цветок, жизнь, такая краткая и хрупкая, ускоряет свой ход. Пока мы, надушенные, увитые розами, опьяненные Фалерном, осыпанные милостями Венеры, живем в наслаждениях, старость проскальзывает украдкой и хватает нас неожиданно.

[13] Пер.: Они [римляне] были недовольны, если посреди зимы розы не плавали в подаваемом им фалернском вине. Фраза воспроизведена также в сокращенной выборке статей из Энциклопедии [Esprit de l'Encyclopédie, 1798, X: 417]. Она повторяется почти буквально и в труде [Guillemeau 1800: 11]. Слова Паката о розах, плавающих в фалернском вине, цитируются в статье «Histoire des Roses chez les différent peuples», опубликованной в Mercure de France [1814, Octobre, LXI: 171], там же приводится и то хрестоматийное место из Малерба (*la rose, elle a vecu…*), которое вспоминает Батюшков. В «Поэтической Галлии» Маршанжи сказано: «<…> les roses s'effeuillaient sur le nectar d'Albe, de Falerne et de Bordeaux = розы роняли лепестки на нектар Альбы, Фалерна и Бордо» [Marchangy 1813, I: 325]; во втором томе этого издания на с. 262—263 было перепечатано Маллетово переложение «Песни Гаральда Смелого», которое Батюшков переведет в 1816 г. Кроме того, цитата из Паката фигурирует в начале многократно переиздававшегося трактата аббата Верто о переворотах в Древнем Риме [Vertot 1752, I: vi] и в других книгах.

[14] Ср. также эпиграмму Авсония «Sparge mero cineres…», где путнику предлагается обрызгать вином и посыпать розами урну с прахом поэта.

[15] Роза (как и череп, см. далее о «прахе» и о «гробах») является, разумеется, одним из самых распространенных символов бренности (и присутствует, в частности, на барочных картинах жанра *vanitas*). Но в данном случае нас интересуют более близкие к Батюшкову литературные источники и параллели.

Сам человек, ищущий постоянное счастье, всего лишь эфемерный странник (*Странствователь*, если вспомнить упомянутую выше сказку):

Минутны странники мы ходимъ по гробамъ;
Всѣ дни утратами щитаемъ <…>

Мотив «ходить по гробам» также является общим местом. Он характерен для французского церковного красноречия, но нередко встречается и в светских сочинениях, в том числе поэтических (nous marchons sur des tombeaux / sépulchres / ruines / cendres, etc.). Первая строка означает, что мы представляем собой «бренное на бренном»: «минутных», недолговечных людей окружают могилы предыдущих поколений и руины их построек (напомним, что лирический герой Батюшкова размышляет над пеплом дружеского дома); поэтому все, что люди видят вокруг, должно наводить на мысли об их собственной смертности и скоротечности.[16]

В «Неопалимой купине» выдающегося проповедника (и духовника Людовика XIII) Никола Коссена говорится:

Pourquoy viure si long tems sans nous sanctifier ? Pour bastir ? & où est-ce que nous ne marchons sur les ruines & sur les tombeaux de ceux qui nous ont bastis ? [Caussin 1648: 115]. [17]

Такие же соображения повторяются век спустя в «Проповеди о смерти» другого иезуита, Ж. Б. Жоффруа (Jean-Baptiste Geoffroy, 1706—1782):

Partout des vestiges de destruction frappent nos regards: nous ne marchons qu'entre des tombeaux, & parmi les débris de l'humanité. Nous portons le germe & le principe de la mort dans nous-mêmes; nous foulons sous nos pieds la cendre de nos pères, la nôtre sera foulé sous ceux de nos enfans [Geoffroy 1788, I: 351].[18]

Вполне ожидаемо, что те же рассуждения встречаются и в английской «кладбищенской» литературе, в известных тогда «Надгробных Размышлениях» Джеймса Херви (Гервея, James Hervey 1714—1758):

---

[16] Маловероятно, чтобы эта метафора могла возникнуть из переосмысления евангельского стиха «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что вы — как гробы скрытые, над которыми люди ходят и не знают того» (Лука 11:44).

[17] Пер.: Зачем жить так долго, если не стремиться к святости? Чтобы создавать? Но разве не ходим мы по руинам и по гробницам тех, кто нас создал?

[18] Пер.: Повсюду следы разрушения поражают наш взгляд: мы ходим лишь между гробниц, среди останков человечества. Мы несем зародыш и начало смерти в себе самих; мы попираем своими стопами прах наших отцов, наш будет попираем стопами наших детей. Аналогично в речи Моро: Les hommes, les familles, les villes, les états tout meurt ; tout s'éteint ; tout se détruit ; tout s'écroule autour de nous ; nous sommes environnés de ruines ; nous ne marchons que sur des tombeaux = Люди, семьи, города, страны, все умирают, все угасает, все разрушается; все рушится вокруг нас; мы окружены развалинами, мы ходим только по гробницам [Moreau 1760: 5].

Quand nous marchons sur les cendres de nos amis, quand nous nous prosternons sur les tombes de nos parens, pouvons-nous oublier que nous sommes mortels ? [Hervey 1770, 89].[19]

Оборот «ходить по гробам» и близкий по смыслу «ходить по руинам» имеется и у заведомо известных Батюшкову поэтов. В «Меланхолии» *(La Mélancolie)* Легуве образ путника, на каждом шагу незаметно для себя попирающего останки, сопровождается эксплицитными пояснениями (вся почва, по которой мы ходим, состоит из праха умерших):

Notre sol n'est formé que de poussière humaine,
Et lorsque dans les champs l'automne nous promène,
Nos pieds inattentifs foulent à chaque pas
Un informe débris, monument du trépas.[20]

[Legouvé 1796: 41—42]

Этот пассаж из Легуве вполне мог повлиять на Батюшкова.[21]

Французские параллели стиха *Минутны странники, мы ходим по гробам* проясняют его смысл: мы не можем ступить шагу, чтобы не наткнуться на памятник человеческой бренности; и сами мы преходящи, и те, кто были до нас, создавали лишь бренные творения.

Это в свою очередь помогает увидеть, что в одном из еще более поздних стихотворений Батюшкова («Есть наслажденіе и въ дикости лѣсовъ…», 1819) говорится нечто очень близкое:

Развалины на прахѣ строитъ
Минутный человѣкъ, сей суетный тиранъ <…>

[Батюшков 1887, I: 293]

Как известно, стихотворение является незаконченным переложением 178-й и 179-й строф IV песни «Странствования Чайльд Гарольда». Как показал И.А. Пильщиков [2013: 111—115], Батюшков пользовался в работе сразу двумя французскими версиями этого фрагмента — в первую очередь Шарля

[19] Пер.: Когда мы ходим по праху наших друзей, когда мы повергаемся на могилы наших родных, можем ли мы забыть, что мы смертны? Другой перевод «Размышлений» Херви был включен в собрание сочинений Юнга и составляет V и VI тома «Полного собрания Юнга»: [Young 1796]; «Надгробные Размышления» находятся в Т. VI.

[20] Пер.: Наша почва состоит из человеческого праха, / И когда осень прогуливает нас в полях, / наши неосторожные ноги топчут при каждом шаге / бесформенные обломки, памятники кончины.

[21] Эти четыре строки Легуве были особо отмечены внимательными читателями: именно они цитировались в совершенно неожиданном (медицинском) контексте в «Esprit des Journaux» [1806: 109] и в «La Décade philosophique, littéraire et politique» [1806: 194]; позднее катрен попал в иностранные издания: «Morgenblatt für gebildete Leser» [1814, № 202: 807] и «The New Monthly Magazine and Universal Register» [November 1, 1815, No 22: 311]. Более протяженный пассаж, содержащий то же четверостишие, был включен в хрестоматию Ноэля [Noël 1804, II: 294 и последующие издания].

Пикте (Charles Pictet de Rochemont, 1755—1824), а затем, по всей видимости, и Амедея Пишо (Amédée Pichot, 1795—1877). В переводе Пикте «L'homme marque son passage sur la terre par des ruines = человек руинами отмечает свой путь по земле» [Bibliothèque 1818: 412; Pictet 1820, I: 151]. В переводе Пишо говорится: «<…> l'homme, qui couvre la terre de ruines = человек, покрывающий землю руинами» [Byron 1820, III: 310].[22] Батюшков же, перелагая Байрона, не передает образа человека-разрушителя, но воспроизводит уже усвоенную идею французских поэтов и моралистов: человек тщетно строит бренное на прахе — на останках былых, уже распавшихся созданий.

Освоив французскую поэтическую систему, Батюшков построил модельный набор, парадигму поэтико-языковых форм, и формулирует свои мысли в рамках этой парадигмы, — поэтическим идеям (в том числе чужим, переводным) придается предзаданная форма, средства выражения просеиваются через готовую сетку поэтико-языковых конструкций.

В приведенных цитатах совпадает эпитет *Минутный* (*Минутны странники* vs *Минутный человѣкъ*), при этом выражения *строить развалины на прахѣ* и *ходить по гробамъ* имеют важную общую коннотацию: предаваться суете, создавать бренное, пребывать среди бренного (ср. в цитированном выше письме Вяземскому: «Мы ходим по развалинам и между гробов»).

Заметим, что аналогичное место имеется в стихотворении «К Д[ашко]ву»: *Среди развалин и могил*, где оно, как сказали бы формалисты, мотивировано «реалистически», то есть местом и временем «действия»: автор бродит по сгоревшей и разгромленной Москве. Но несмотря на всю реалистичность этого образа в антифранцузском произведении Батюшкова, форма для его выражения — французского происхождения.

В стихе *Всѣ дни утратами щитаемъ* не следует видеть ламентаций о безвозвратно ушедших днях [вроде приведенного выше пассажа из Ювенала (…après tant de beaux jours perdus…) или начала «La Chartreuse» Грессе (<…> *J'allois racheter en silence / La perte de mes premiers jours*], перед нами чисто языковой галлицизм: *compter ses jours par qch* — считать количество своих дней по числу чего-то (по числу испытанных несчастий, удовольствий и т.п. — в данном случае по числу утрат).[23] То же относится к строке из «Воспоминания» (1809): <…> *Считаю скукой дни, цѣпь горестей влачу* [Батюшков 1887, I: 89], означающей, что герой считает дни по продолжительности скуки.

---

[22] В английском оригинале: *Man marks the earth with ruin*. (Childe Harold's Pilgrimage IV.179). Вяземский также передавал эти строки по Пикте: «Человѣкъ означиваетъ переходъ свой на землѣ развалинами» [Пильщиков 2013: 113—114].

[23] Вот ряд примеров (без перевода): *Comptons nos jours par nos plaisirs, comptons nos jours par nos ennuis, nous comptons tes jours par tes exploits, il compte ses jours par ses bienfaits, il compte ses jours par ses pertes...* Последний пример (взятый из «Poésies sur la constitution Unigenitus, recueillies par le chavalier de G***», Villefranche: Philalète Belhumeur [1724, I: 183]) представляет точное соответствие батюшковской строке ('он считает свои дни утратами'), однако оно наверняка случайно.

Косвенное подтверждение тезису о французском происхождении мотива *ходить по развалинам и могилам* можно усмотреть в том, что батюшковская поэтическая речь в этом стихотворении содержит и другие фигуры, выражения, обороты, характерные для французского церковного красноречия; это не обязательно означает цитирования, но свидетельствует о хорошем знакомстве с соответствующей литературой и о достаточно основательном усвоении французской церковной риторики.

Французской калькой, типичной для духовной литературы, является, вероятно, и выражение *прах красноречивый*, введенное Батюшковым в русскую поэзию и имевшее большой успех впоследствии:

Гдѣ домъ твой, счастья домъ?..
Онъ въ бурѣ бѣдъ исчезъ
И мѣсто поросло кропивой.
Но я узналъ его: я сердца дань принесъ
На прахъ его краснорѣчивой.

И.А. Пильщиков проследил историю выражения *прах красноречивый*, (*красноречивый прах*) у Батюшкова, Воейкова, Баратынского и в окончательном тексте послания Гнедича «К Батюшкову» (в версии 1807 г. оно отсутствует) [Пильщиков 2003: 112; 219, прим. 292]. К перечисленным можно добавить поэму Гнедича «Рождение Омера» (1817)[24], стихи на смерть поэта Василия Петрова в статье, написанной по материалам его сына И.В. Петрова (1818)[25], «Ливонию» Языкова (1824)[26], «Певице Каталани» Иванчина-Писарева (1828)[27], «Первую Фракийскую элегию» Теплякова (1829)[28], «На прибытие Государя Наследника в Москву» А.Ард. Шишкова (1831)[29], фантазию «Италия» Дм. Сушкова (1838)[30], «Предвещание путешественнику» его сестры Евдокии

[24] Съ тѣхъ дней какъ палъ Пелидъ, три вѣка протекали; / Но дѣлъ его пѣвцы отъ мрака не спасли: Какъ эхо пѣсни ихъ раждаясь умирали; / *Краснорѣчивый прахъ* безмолствовалъ въ земли <…> [Гнедич 1817: 6].

[25] Великаго Пѣвца могила сокрываетъ, / Но возвѣститъ о немъ *краснорѣчивый прахъ*. / Волшебный лиры гласъ во вѣкъ не умолкаетъ / Потомства позднаго раздастся онъ въ сердцахъ [ТВОЛРС 1818, Ч. I: 138].

[26] Рукою лѣтъ разбитыя громады, / Гдѣ бранная воспитывалась честь, / Гдѣ торжество не вѣдало пощады / И грозную разгорячало месть — / Несмѣлый внукъ Ливонца удалаго / Глядитъ на вашъ *краснорѣчивый прахъ* <…> [Мнемозина 1825, IV: 156–157].

[27] Мой духъ летѣлъ къ полямъ Сатурновой земли, / Гдѣ гласъ Виргилія раздался лебединый, … Гдѣ все великое въ насъ чувства возвышаетъ, / И съ ними говоритъ *краснорѣчивый прахъ* [Иванчин-Писарев 1828, 26—27].

[28] Увижу я страну боговъ; / *Краснорѣчивый прахъ* открою: / И зашумитъ передо мною / Рой незапамятныхъ вѣковъ! [Северные цветы 1830, 9].

[29] Предъ алтаремъ колѣна преклоняя, / Онъ молится на Царственныхъ гробахъ, / Ему теперь, устами НИКОЛАЯ, / Вѣщаетъ ихъ *краснорѣчивый прахъ* [Молва 1831, № 44, 274].

[30] <…> На мигъ опять твои преданья живы, / И въ тишинѣ ихъ *прахъ краснорѣчивый* / Мнѣ говоритъ о бренности людской [Сушков 1838, 88].

Ростопчиной (?)[31] и т. д. В «Элегии на кончину Павла Григорьевича Демидова» князя Шаликова (1821) имеется почти синонимичное выражение.[32]

По всей вероятности, начало использованию этого словосочетания в русской поэзии положил именно Батюшков, некоторое время оно воспринималось как цитата из его стихотворений. Так оно должно было быть представлено в сказке графа Хвостова «Взаимная чувствительность»: «Жена въ печальномъ покрывалѣ <…> / Рыдаетъ, вспомянувъ краснорѣчивый прахъ <…>» (Карманная библиотека Аонид 1821: 73 [70—77]). В списке опечаток отмечено, что выражение *краснорѣчивый прахъ* предполагалось выделить курсивом, надо полагать, как аллюзию на Батюшкова. Заметим также, что строка из «Умирающего Тасса» *развалины и прахъ краснорѣчивый* была взята в качестве эпиграфа к XXIV главе романа А. Тонкачеева «Ель Тровадор, или месть за месть» [1833, II:113].

Разумеется, сам топос красноречивых руин или могил намного старше и встречается, в частности, в разных вариантах преромантизма, в том числе у русских «архаистов»-беседчиков:

Книги философовъ скажутъ вамъ менѣе, нежели камни покрывающіе **прахъ** вашихъ предковъ. О! коль удобны они управлять движеніями сердца, не совсѣмъ развращеннаго. Какъ **краснорѣчиво** вѣщаютъ они нашимъ чувствамъ! [Станевич 1811, I: 68—69].

Как показывают аналогичные французские примеры[33], образ красноречивого надгробия бывает мотивирован красноречием начертанной на камне эпитафии. Возможно, и сочетание «красноречивый прах» возникло именно таким путем, но в текстах эта мотивировка зачастую оказывается стертой.

Прах красноречивый — русский эквивалент оборотов *cendres éloquentes*, *ruines éloquentes*, *monuments éloquents*, *restes éloquents*, *débris éloquents*, характерных как для французской церковной элоквенции, так и для преромантического пейзажа.[34]

Эпитет предполагает, что *прах* что-то красноречиво говорит, в чем-то убеждает. У Батюшкова не сказано эксплицитно и открыто, в чем именно состоит красноречие праха, но по общему смыслу стихотворения можно догадаться, что он повествует о бренности мира, что соответствует и французскому употреблению этой формулы:

---

[31] Что говоритъ ему, въ столицѣ бывшей міра, / Прославленныхъ вѣковъ *краснорѣчивый прахъ*? / Что грезится ему: воители въ вѣнцахъ, / Иль гордыхъ Кесарей порфира? [Ростопчина 1857, II: 166].

[32] И *гробъ краснорѣчивый* твой [Московские Вѣдомости 7.12.1821, № 98, с. 2856].

[33] *Ces marbres éloquents, monuments de l'orgueil* <…> = эти красноречивые мраморные [надгробия], памятники гордыни <…> [Feutry 1772, I: 125 и мн. др. перепечатки], и т.п.

[34] Приведем французский пример: <…> assis sur un marbre, dans l'obscurité de la nuit parmi ces débris, ces restes muets, *mais très-éloquents, de notre triste mortalité* <…> = сидя на мраморе [надгробии], в ночной темноте, среди этих развалин, этих останков — немых, но весьма красноречивых, — нашей печальной смертности [Guys 1783, I: 157].

… et ses cendres, plus éloquentes ou plus sincères que mes paroles, me répondroient: voilà cependant à quoi se réduit toute la gloire du monde.[35]

Не только надгробия, но и руины красноречиво напоминают о былой славе, свидетельствуя тем самым и о мирской тщете. И здесь стоит остановиться на небольшом фрагменте поэмы Александра Сумэ «Неверие», где рядом с уже разобранным присутствует еще один заимствованный Батюшковым мотив.

Eh ! qui n'a parcouru, d'un pas mélancolique,
Le dôme abandonné, la vieille basilique,
Où devant l'Éternel s'inclinaient ses aïeux ?
Ces débris éloquents, ce seuil religieux,
Ce seuil où tant de fois, le front dans la poussière,
Gémit le repentir, espéra la prière ;
Ce long rang de tombeaux que **la mousse** a couvert,
Ces vases mutilés et ce comble entr'ouvert ;
Du temps et de la mort tout proclame l'empire :
Frappé de son néant, l'homme observe et soupire.[36]

[Soumet 1810: 125-126]

Образ длинного ряда гробниц, соседствующих с мшистыми руинами, Батюшков использовал во второй строфе стихотворения «На развалинахъ замка въ Швеціи»:

<…> Задумчиво брожу и вижу предъ собой
Слѣды протекшихъ лѣтъ и славы:
Обломки, грозный валъ, поросшій злакомъ ровъ,
Столбы — и ветхій мостъ съ чугунными цѣпями,
Твердыни **мшистыя** съ гранитными зубцами
И длинный рядъ гробовъ.

[Батюшков 1817, II: 11—12]

Как известно, источником этого стихотворения является элегия Фридриха фон Маттисона «Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben», которую Батюшков передал чрезвычайно свободно, его версия соответствует

[35] Пер.: … и его прах, более красноречивый или более искренний, чем мои слова, ответил бы: так вот к чему сводится всякая мирская слава [Bonnardel 1809, V: 68].

[36] Пер.: Да, кто не проходил меланхолично / Покинутый храм, старую базилику, / Где его предки склонялись перед Предвечным? / Эти красноречивые развалины, этот церковный порог, / Порог, где столько раз, склонив чело во прах, / Стонало раскаяние, надеялась молитва, / Этот длинный ряд надгробий, покрытых мхом, / Эти разрушенные [погребальные] урны и зияющую кровлю, / [Здесь] все провозглашает власть времени и смерти; / Пораженный своим ничтожеством, человек смотрит и вздыхает.

оригиналу лишь в общих чертах. В частности, в элегии Маттисона нет никакого «длинного ряда гробов». В девятой строфе немецкого стихотворения есть выражение *halbversunkne Leichensteine* ‘наполовину погруженные [в землю] надгробия’, которому в десятой строфе батюшковского подражания соответствует строка, повторяющая образ второй строфы: *И тамъ, гдѣ камней* ***рядъ****, сѣдымъ одѣтый* ***мхомъ*** <...>. Сравнение с приведенным пассажем из поэмы Сумэ показывает, что Батюшков в своем переложении с немецкого пользуется французской образностью. При этом в других своих произведениях русский поэт не преминул воспользоваться поэтическими идеями немецкого предшественника. Действительно, в элегии Маттисона есть такое двустишие о бренности земных ценностей:

Selbst **der Freundschaft und der Liebe Glück**
Lässt auf Erden keine Spur zurück![37]

[Matthisson 1787: 7; Heinsius 1810, III: 322]

Сходную пару строк мы видим в батюшковской элегии «Воспоминания» (1814 — 1815):

Какъ снова **счастье** мнѣ коварно измѣнило
Въ любви и дружествѣ... во всемъ,
Что сердцу сладко льстило,
Что было тайною надеждою всегда!
Есть странствіямъ конецъ, печалямъ — никогда!

[Батюшков 1887, I: 228]

Но аналогичный по смыслу стих имеется и в стихотворении «К другу» (13-я строфа):

Такъ все здѣсь суетно въ обители суетъ![38]
Пріязнь и дружество непрочно!

Стало быть, в стихотворения «Воспоминания» и «К другу» русский поэт включает мотив из Маттисона, который никак не отразился в батюшковском переложении самой немецкой элегии, при том, что переводчик использовал обороты, взятые из «посторонних» французских авторов. Батюшков, как видим, демонстрирует безразличие к национальной «этимологии» элементов своего поэтического языка.

---

[37] Пер.: Даже счастье дружбы и любви / Не оставляет следа на земле.

[38] Сочетание *обитель суетъ* калькировано, возможно, с asile de la vanité, séjour de la vanité или séjour des vanités, как во французском переводе из Мильтона: <…> *la Terre azile de l'erreur, / Séjour des vanités, siége du faux honneur* = <…> земля, убежище заблуждений, / Обитель сует, обиталище ложной чести [Milton 1755: 155].

Обратимся теперь к 15-й (третьей от конца) строфе послания «К другу», где также смешаны заимствования разного происхождения:

Какъ въ воздухѣ перо кружится здѣсь и тамъ,
Какъ въ вихрѣ тонкій прахъ летаетъ,
Какъ судно безъ руля стремится по волнамъ
И вѣчно пристани не знаетъ:
Такъ умъ мой посреди сомнѣній погибалъ.

[Батюшков 1817, II: 104—105]

Первые два стиха являются очевидной цитатой из Ломоносова[39], что было отмечено уже Пушкиным на полях «Опытов в стихах и прозе» [Пушкин 1949, XII: 267]. Батюшковское сравнение в самом деле аналогично ломоносовскому: у Батюшкова «ум погибает», то есть теряется, мечется *какъ въ воздухѣ перо* и *какъ въ вихрѣ тонкій прахъ*, а у Ломоносова герой «утомлен мысльми», то есть плоды его ума теряются *какъ перо въ огнѣ* и мечутся *какъ въ вихрѣ тонкій прахъ*.

Однако следом за цитатой из «Вечернего размышления о Божием величестве» Батюшков счел необходимым дать еще одно сравнение:

Какъ судно безъ руля стремится по волнамъ
И вѣчно пристани не знаетъ,

У него тоже имеется источник, на этот раз не русский, но, можно сказать, общеевропейский: две приведенные строки восходят (через французское посредство) к пассажу из Дантова «Пира» (*Convivio*), причем французский посредник в данном случае точно устанавливается. Дантов оригинал звучит так:

Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade <…> (*Convivio* I, iii, 5).[40]

Батюшков мог прочитать эту фразу в «Литературной истории Италии» Женгене, с которой, как показал И.А. Пильщиков [2003], был хорошо знаком:

[39] Из второй строфы «Вечернего размышления о Божием величестве» (1743, опубликовано в 1747/1748).

[40] Я был поистине кораблем без парусов и без руля, бросаемым к разным портам, устьям и берегам сухим ветром, который выдыхает горестная бедность.

J'étais véritablement comme un vaisseau sans voiles, sans gouvernail, jeté dans des ports, des golfes, et sur des rivages divers par le vent rigoureux de la douleur et de la pauvreté [Ginguené, 1811, I: 472].[41]

Кроме того, цитируемое место из «Пира» имеется в предисловии к Риваролеву переводу «Ада»:

Partout où se parle cette langue toscane, on m'a vu errer et mendier ; **j'ai mangé le pain d'autrui et savouré son amertume. Navire sans gouvernail et sans voiles, poussé de rivage en rivage** par le souffle glacé de la misère <…> [Dante 1785, I: xiij].[42]

Казалось бы, знакомство Батюшкова с «Литературной историей Италии» значительно более вероятно, чем с довольно редким изданием Ривароля.[43] Однако в «Умирающем Тассе» имеется та же реминисценция из «Пира»[44], но дополненная знаменитой фразой из «Рая» о горечи чужого хлеба[45]:

Какихъ не испыталъ превратностей судебъ?
Гдѣ мой челнокъ волнами не носился,
Гдѣ успокоился? гдѣ мой насущный хлѣбъ
Слезами скорби не кропился?

[Батюшков 1817, II: 247]

Точно такое же смешение было сделано Риваролем (см. выше). Тем не менее, мы не можем категорически утверждать, что русский поэт опирался именно на Риваролево переложение «Ада», поскольку он мог ознакомиться с контаминацией *Convivio* и *Paradiso* при чтении газеты: обе версии, Ривароля и Женгене, цитировались вместе в *Journal de l'Empire*[46] за 29 мая 1811 [Mercredi 29 mai 1811: 4], в рецензии на перевод «Рая», выполненный А.Ф. Арто де Монтором [Dante 1811].[47]

---

[41] Я был поистине как корабль без парусов, без руля, бросаемый в [разные] порты, заливы, к разным берегам суровым ветром страдания и бедности.

[42] Пер.: Повсюду, где говорят по-тосканski, меня видели странствующим и просящим милостыню; я ел чужой хлеб и ощущал его горечь. Корабль без руля и без парусов, бросаемый от берега к берегу ледяным дыханием нищеты.

[43] Существует однотомное издание того же года, имеются экземпляры с фальсифицированной датой 1783. Перевод был закончен, видимо, в 1781 г. [Le Breton 1895: 357—358].

[44] Я искренне признателен И.А. Пильщикову, обратившему мое внимание на эти строки.

[45] *Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale* (Paradiso XVII, 58-60) = Ты испытаешь, как солен / чужой хлеб и как тяжек путь, / [которым] всходишь и спускаешься по чужой лестнице.

[46] Так назывался *Journal des débats politiques et littéraires* при Наполеоне с 16.06.1805 по 1.04.1814 и с 21.03 по 7.07.1815.

[47] Для полноты картины заметим, что сравнение нетвердого разума с кораблем *без руля и без ветрил* встречается уже у Плутарха. Приведем французское переложение одного из его моральных

Таким образом, совершенно цельный художественный текст, относящийся к лучшим русским стихотворениям,[48] вполне может оказаться составленным из фрагментов чужих творений[49], и это не только его не портит, но и сообщает ему бóльшую глубину, — ведь мы имеем дело не с компиляцией, а со специфической обработкой языкового материала: поэт придает форму освоенной им подсистеме поэтического языка, в некотором смысле общеевропейского. Расшифровка же этого языка, установление происхождения (этимологии) различных его элементов является уже задачей филолога.

Литература

Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. — СПб.: Типография Греча, 1817, ч. II: Стихи. — 265 с.

Батюшков К.Н. Сочинения. Изданы П.Н. Батюшковым. Со статьею о жизни и сочинениях К.Н. Батюшкова, написанною Л.Н. Майковым, и примечаниями, составленными им же и В.И. Саитовым. — СПб.: Типография Балашова, 1887, т. I: О жизни и сочинениях К.Н. Батюшкова; Стихотворения. — XXVII, 360, 461 с.

Батюшков К.Н. Сочинения. — М.: Художественная литература, 1989, т. II: Из записных книжек. Письма. — 719 с.

Гнедич Н.И. Рождение Омера. Поэма. — СПб.: Типография Императорского театра, 1817. — 25 с.

Добрицын А.А. «Поиски счастья и фортуны: Античные и французские источники сказки К.Н. Батюшкова “Странствователь и Домосед”» // Русская литература. — 2023. — № 1. — С. 5—19.

Иванчин-Писарев Н.Д. Новейшие стихотворения, собранные после издания 1819 года, с прибавлением нескольких сочинений его в прозе. — М.: Типография Семена, 1828. — 267 с.

Мнемозина, Собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемая Кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером. М. Типография Императорского Московского театра, 1825, ч. IV. — 232 с.

Молва: Журнал мод и новостей, издаваемый при Телескопе. — 1831. — № 44.

трактатов: Tel qu’un vaisseau qui sans pilote et sans gouvernail est emporté par la violence des vagues, il erre à travers mille écueils <…> = Как корабль, который без кормчего и без руля увлекаем силой волн, он [чья душа и разум в смятении — А. Д.] блуждает меж тысячи рифов <…> [Plutarque 1786, VI: 373—374]. В Плутарховом жизнеописании Цезаря город, оставленный на волю анархии, также сравнивается (в переводе Дасье) с кораблем без кормчего и без руля («vaisseau sans pilote & sans gouvernail»).

[48] По крайней мере, Пушкин считал, что «К другу» — «сильное, полное и блистательное стихотворение» [Пушкин 1949, XII: 268].

[49] Автор как будто бродит среди поэтических созданий прошлого, как его лирический герой «ходит по гробам».

Московские Вѣдомости — 7.12.1821. — № 98.

Пильщиков И.А. Батюшков и литература Италии. Филологические разыскания. Под ред. М.И. Шапира. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 315 с.

Пильщиков И.А. Батюшков — Малерб — Ронсар — Иоанн Секунд (эпизод из истории метрической семантики // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. — М.: Языки славянских культур, 2009. — С. 244—261.

Пильщиков И.А. «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Батюшкова (предыстория и эдиционная судьба). Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. — Тарту, 2013. — С. 106—124.

Пушкин А.С. [Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова] // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 12. Критика. Автобиография. — 1949. — С. 257—284.

Северные цветы на 1831 год. — СПб.: Типография Департ. народн. просвещ., 1830.

Станевич Е.И. «Размышление при гробе благодетеля» (Чтение в Беседе любителей Русского слова. — СПб.: Медицинская типография, 1811. — Книжка первая. — С. 67—77.

Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века / Вступ. ст. и сост. А.Н. Соколова. Подг. текста и примеч. Н.М. Гайденкова и В.П. Степанова. — Л., 1969.

Сушков Д.П. Стихотворения. Первая книжка. — СПб.: Типография Штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1838.

ТВОЛРС — Труды высочайше утвержденнаго Вольнаго общества любителей российской словесности. — СПб.: Типография Карла Крайя, 1818, ч. I.

Тонкачеев А. Ель Тровадор, или месть за месть: Испанская быль 1826 года. — М.: Типография Лазаревых Института восточных языков, 1833. — Часть вторая.

Almanach des Muses, 1770.

Bibliotheque Universelle des Sciences, Belles-lettres, et Arts, faisant suite à la Bibliothèque Britannique. Genève: De l'Imprimerie de la Bibliothèque universelle, 1818, T. IX: Littérature.

Bonnardel F. Cours d'instructions familières, Pour les Dimanches, les Fêtes et autres jours remarquables de l'Année, Nouv. éd. Lyon: Rusand, 1809, T.V.

Byron G. Gordon. Œuvres complètes de Lord Byron, traduit de l'anglais par A.E. de Chastopalli [A. Pichot] 2ème édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs poëmes. Paris: Ladvocat, 1822, T. III.

Caussin N. Le Buisson ardent. Figure de l'incarnation. Paris: Du Brat, 1648.

Choix des anciens Mercures avec un extrait du Mercure françois. Paris: Pissot, 1762. T. LXXXI.

Dante. L'Enfer, Poème du Dante, Traduction nouvelle [par A. Rivarol]. Londres, Paris: Didot, Mérigot, Bailly, 1785, T. I.

Dante. Le Paradis, poëme du Dante traduit de l'italien, précédé d'une introduction, de la Vie du poète, suivi de notes explicatives... par un membre de la Société colombaire de Florence [A.-F. Artaud de Montor]. Paris: Treuttel et Würtz, 1811.

Deshoulières A. Poësies de Madame et de Mademoiselle Deshoulieres. Nouvelle édition. Amsterdam: Desbordes, 1709. T. I.

Encyclopédiana, ou Dictionnaire Encyclopédique des Ana. Contenant ce qu'on a pu recueillir de moins connu ou de plus curieux parmi les saillies de l'esprit <…>. Paris: Panckoucke, 1791.

Encyclopédie, Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers… Neufchastel: Faulche et Compagnie, 1765. T. XIV: Reggi=Sem.

Esprit de l'Encyclopédie, ou Choix des Articles <…> Paris: Fauvelle et Sagnier, An VIII [1798], T. X.

Esprit du «Mercure de France» depuis son origine jusqu'à 1792, ou Choix des meilleures Pièces de ce Journal <…> Paris: Barba, 1810, T. I.

Feutry A.A. J. Les Tombeaux. Poëme // Le Nouveau Trésor du Parnasse: ou, Élite de poésies fugitives. Liège, Paris: Bassompierre, 1772, T. I.

Geoffroy J.B. Sermons. Lyon: Bruyset, 1788, T. I.

Ginguené P.L.: Histoire Littéraire de l'Italie. Paris: Michaud frères, 1811, T. I.

Guillemeau J.L.M. Histoire naturelle de la rose. Paris: Vatar-Jouannet, An IX — 1800.

Guillon M.N.S. La Fontaine et tous les fabulistes, ou La Fontaine comparé avec ses modèles et ses imitateurs. Paris, Milan : Nyon. An XI — 1803. T. II.

Guys P.A. Voyage littéraire de la Grèce, ou, Lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs, 3e éd. Paris: Duchesne 1783, T. I.

Heinsius T. Der Bardenhain für Deutschlands edle Söhne und Töchter. Berlin: Dieterlei, 1810, Dritter Theil.

Hervey J. Méditations sur les Tombeaux, traduites de l'Anglois. Paris: Lacombe, 1770.

Horace. Traduction libre des Odes d'Horace, en vers françois [par Cl. de Loynes d'Autroche], suivie de notes historiques et critiques. Orléans, 1788. T. I.

Juvenal. Satires, traduites par J. Dusaulx. Troisième éd. Paris: Didot, 1796, T. II.

Laharpe J.F. Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris: Agasse. An VII [1798]. T. VI.

La Rochefoucauld F. de. Reflexions ou Sentences et Maximes morales de Monsieur de la Rochefoucault, Maximes de Madame la Marquise de Sablé <…> Amsterdam: Mortier, 1705.

La Rochefoucauld F. de. Les Pensées, Maximes, et Réflexions morales de François VI, Duc de la Rochefoucauld, Avec des Remarques & Notes Critiques, Morales, Politiques & Historiques sur chacune de ces Pensées, par Amelot de la

Houssaye & l'Abbé de la Roche, & des Maximes Chrétiennes par Madame de la Sabliere. Paris: Nyon, 1757.

Le Breton A. Rivarol. Sa vie, ses idées, son talent, D'après des documents nouveaux. Paris: Hachette, 1895.

Lebrun P.D. Écouchard. Œuvres. Paris, 1811, T. II.

Legouvé G.M.J. B. Les Souvenirs, la Sépulture, et la Mélancolie. Seconde édition, Paris : Lemierre, Huet. An VI — 1796.

Martial. Épigrammes de M. Val. Martial, latines et françoises: Nouvelle traduction [par D. Volland]. Paphos: De l'imprimerie du Dieu des amours [i. e. Paris: Volland, 1807], T. II.

Marchangy L.A.F. de. La Gaule poétique ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Eloquence te les Beaux-Arts. Paris: Eymery, 1813, T. I—II.

Marsy F.M. de. Analyse raisonnée de Bayle, ou Abrégé méthodique de ses ouvrages… Londres 1755, T. III.

Matthison F. von. Gedichte, Mannheim 1787.

Milton J. Le triomphe de Jesus-Christ dans le désert, Poëme sacré; traduction libre en vers François du *Paradis reconquis* de Milton, Par M. Lancelin, Paris: Dessaint & Saillant; Lambert, 1755.

Moreau G.-F. Oraison funèbre de très-haut, très-puissant et très excellent Prince Ferdinand VI, et de très haute, très-puissante et très excellente Princesse Marie de Portugal, Roi et Reine d'Espagne, s. l. 1760.

Noël F. J. M., De Laplace G. F. M. J. Leçons de littérature et de morale, ou recueil en prose et en vers ..., Paris : Normant, An XII — 1804, T. II.

Pezai A. Masson de. Choix des poésies de Pezai, Saint Péravi et La Condamine. 1810.

[Pictet de Rochemont C.] Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore / Traduction libre, par l'un des Rédacteurs de la Bibliothèque universelle. Genève; Paris, 1820, T. I.

Plutarque. Oeuvres morales de Plutarque, Traduites en françois par M. l'Abbé Ricard. Paris: Desaint, 1786, T. VI.

Réflexions diverses propres à former l'Esprit et le cœur. Paris: Prault, 1749.

Soumet A. L'incrédulité: Poëme, 2e éd. Paris: Michaud, 1810.

Vertot R.A. de. Histoire des Révolutions arrivées dans le Gouvernement de la République Romaine. Cinquième éd. Paris: Didot, 1752, T. I.

Young E. Œuvres complettes d'Young, traduites de l'Anglois par M. Le Tourneur. Paris: Dufart, An IV — 1796.

A.A. Dobritsyn
Université de Lausanne

Poetic Gallicisms of Batiushkov

The paper examines the intertextuality in several poems by Konstantin Batiushkov and argues that he often used phrases found in French poetry. He included Gallicisms in the elegy "On the Ruins of a Castle in Sweden", translated from German, but in other poems he exploited the formulas that go back to the German original of this elegy, demonstrating indifference to the national "etymology" of their constructive elements. French formulas are also found in Batiushkov's translation from Byron. The epistle "To a Friend", permeated with Gallicisms, combines quotations from Lomonosov and Dante in one stanza. However, it is not a compilation of heterogeneous formulas but a re-processing of the material: the poet gives form to the adopted material of what is, for him, the common European poetic language.

Key words: Batiushkov, poetic language, poetic formulae, loan phrases, maxims, Gallicisms.

М.П. Калинина
НИУ Высшая школа экономики

ДИАЛЕКТИКА МЕТРА И РИТМА В СТИХОВЕДЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО[1]

Статья посвящена понятиям «метр» и «ритм» в стиховедческой концепции Андрея Белого. Утверждая первенство ритма над метром и языком в стихотворном тексте, Белый, тем не менее, не отказывается от метра полностью. Метр оказывается важен для Белого не только как «антитеза» ритму, но и как его воплощение, стилистический прием. За этим стоит глубокая личная перспектива: осмысление форм собственного творчества, переживание процесса письма, а также утопическое ожидание обновления слова в звучании.

Ключевые слова: Андрей Белый, метр, ритм, звук, автофикшн.

Андрей Белый занимался вопросами стиховедения большую часть жизни. Его ритмо-метрическая концепция формировалась на протяжении более чем двадцати лет. Вехами, которыми можно приблизительно обозначить этот временной период, являются его самые известные стиховедческие работы: первые статьи в сборнике «Символизм» (1910) и исследование «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (1929).

В сборник «Символизм» вошли программные статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «“Не пой, красавица, при мне...” А.С. Пушкина (Опыт описания)», в которых Белый предлагает «графический метод» для описания формы стихотворения и фиксации его уникального ритмического разнообразия. Стихотворный ритм, по Белому, выражается в отступлениях от строгой метрической схемы («пропуски ударения» или «пиррихии»), однако он не подчинен ни метру, ни языку. Наоборот, целостность ритмического рисунка включает в себя повторяющуюся метрическую схему.

Утверждая первенство ритма над метром и языком, Белый, тем не менее, не идет в своем рассуждении дальше, например, к не-силлабо-тоническому, не-метрическому варианту стиха, позволившему бы просто не принимать стихотворный метр во внимание. Следом за Белым не задавались этим вопросом и спорившие с ним в различных аспектах ученые-стиховеды, такие, как Жирмунский и Томашевский: исследуемый ими материал — русский стих XIX века — не требовал выхода за рамки силлабо-тонической системы, или даже стиха в целом (ведь вопрос о ритме вполне успешно ставится и по отношению к прозе).

[1] Исследование выполнено в рамках проекта «Сравнительная и квантитативная метрика и ритмика: компьютерный анализ процессов порождения и восприятия стихотворной речи» (проект № 23-00-004), поддержанного программой «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2023 г.

Однако, в отличие от последующей традиции изучения стиха, Белый после «Символизма» упорно отстраивает концепцию ритма, свободную не только от терминологичности, формальности, но даже заключающую в себе утопический горизонт далекого будущего, где «божественный» ритм будет, наконец, явлен: «Вот что есть поэтический ритм: он — Разум поэзии. Он проявление Духа в душе и во плоти: единство их. По отношению к образам, он — за-образное их начало; по отношению к мысли, он — за-рассудочная ее глубина; по отношению к переживаниям, он — над-чувственное их начало <...> эти линии ритма напоминают мне бьющие под кожей артерии: вскрой мы их, заклокочет фонтан живой крови: вулкан содержания» [Белый 2018: 870]. Зачем же в его занятиях понадобилась узкая стиховедческая рамка, чьи параметры задает как раз понятие метра?

Именно проблема метра, а не важного для Белого ритма, оказывается ключевым вопросом к его концепции. Но он напрямую ставится только в «Лирике и эксперименте»: «В основе этой критики должно лежать разработанное учение о метре; мы еще не знаем, что представляет собою русский метр и в чем его отличие от других метров; все суждения о метре гадательны; не существует теории русского метра; как и всякая научная теория, теория метра опиралась бы на эксперимент <…>» [Белый 1910: 281—282].

В то же время, ритм оказывается постоянно сцеплен с вопросом метра, как технически: все вычисления «жеста кривой» связаны с ритмическим разнообразием метрических строк, так и исторически: историю стиховедения и русского стиха Белый выводит в очень традиционном ключе от Ломоносова: «И потому-то: когда я в 1906 году заинтересовался явлением жизни строки ямба, которым стал исключительно много писать в 1907—1908 годах, я перенес интерес к изучению этой строки у поэтов: от Ломоносова до Брюсова» [Белый 2014: 28]. Обновление слова в стиховедческих штудиях рифмуется у Белого с «стиховедческими» спорами Ломоносова, Тредьяковского и Сумарокова. Фигура Ломоносова была центральной для Белого. Он видел в нем поэта-реформатора, изучающего поэтический язык наряду с самим творчеством. Помимо стиховедческого авторитета, фигура Ломоносова реактуализируется для Белого в 1920-х годах: в результате раскола московского антропософского общества, существующего с 1913 года, в 1921 году возникает «ломоносовская» группа антропософов, куда входит и Белый. Имя Ломоносова предлагает сам Штейнер, что для многих членов группы стало неожиданностью. Белый же посвящает Ломоносову роман «Московский чудак» 1926 года, скрывая в этом посвящении «эзотерический код» — посвящение архангелу Михаилу, духовному водителю современной эпохи в антропософской картине мира [Спивак 2020: 229].

Рассмотрим эту неизбежную связку метра и ритма подробнее.

Для разработки метода, предложенного в «Символизме», в 1910 году при издательстве «Мусагет» начинает собираться «Ритмический кружок»:

«А. Белый поставил задачей кружка уже не показательный анализ, как в «Символизме», а всеобъемлющее и всестороннее описание ритма одного размера; объектом исследования был взят пятистопный ямб» [Гречишкин и Лавров 1981: 101].

Участники заседаний занялись, в первую очередь, созданием правил обработки статистического материала, в частности, единых правил расстановки ударений в стихотворном тексте. Помимо решения данного вопроса, который и в наше время актуален в связи с исследовательской разметкой стихотворных текстов для помещения их в корпусы, именно на заседаниях кружка было намечено развитие концепции ритма в сторону «ритмической кривой». Об этом свидетельствует «Учебник ритма», составленный по итогам работы кружка. Во-первых, в нем декларировалась условность формального определения ритма через «отступление от метра», так как ритм по Белому — понятие «формо-содержания», и вторым шагом после обозначенного в «Символизме» описания стихотворения должен был стать поиск связи ритма со смыслом произведения. «Учебник» так и не был опубликован, что породило сложную проблему восприятия последующих занятий Белого ритмами как противоречащих раннему «формализму» его теорий.

Важной предпосылкой к пониманию проблемы ритмической концепции Белого оказывается предположение Н.А. Богомолова о влиянии на него идей Э.К. Метнера о «духе музыки» Ницше. На основе переписки 1903 года Белого, Метнера и А.С. Петровского Богомолов делает важный вывод, что Метнер за пять лет до появления «Символизма» и утверждения Белым «закона» первенства ритма над метром, поднимает эту тему в связи с музыкой. В январе 1903 года Метнер пишет Петровскому следующее: «Иногда метр совпадает с ритмом. Чаще не совпадает»; «Гофман свободен (ритмичен), а не связан метром. У него величайший порядок в величайшей свободе и обратно» [Богомолов 2015: 2]. Далее Метнер связывает понятие ритма с «вечным возвращением» Ницше, а метр — с простыми повторениями. Богомолов справедливо отмечает сходство идей Метнера, выраженных в этом письме, с идеями Белого о ритме и метре.

В обсуждении вопроса метра и ритма Метнер и Белый в 1903 году не сошлись в одном принципиальном вопросе: о возможности «уловить» ритм мира. Метнер пишет Белому: «ритм мира можно уловить творческим путем (как бы участвуя в творческом его движении)… но другое дело, если Вы захотите передать субъективно уловленное другим»; «Кант о вещи в себе (а я о ритме) верно говорит, утверждая, что она непознаваема» [Белый и Метнер 2017: 187]. Белый же, в свою очередь, следует за Шопенгауэром, прямо ссылаясь на «психологический метод» для преодоления «кантовского ужаса». Идеи Шопенгауэра о трансформизме и эволюции также близки к идее ритма Белого.

Это философское расхождение коррелирует с разным пониманием метра. В книге «Модернизм и музыка» Метнер определяет его как «нечто

словно коллективистичное, согласно воспринимаемое, математически точно определяющее рамки движения, и является, так сказать, гистологией музыкального организма» [Метнер 1912: 357]. Как и Белый в «Символизме», Метнер пользуется метафорой организма, однако метр в его представлении — нечто живое, обладающее собственным движением. Для Белого же метр — явление абсолютно статичное («метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» («Лирика и эксперимент»)), и, главное, фальшивое по отношению к реальному восприятию звучащего текста, так как интонация стихотворения не имеет ничего общего со «скандировкой».

Богомолов задается вопросом, почему обсуждение вопроса метра и ритма быстро забылось в 1903 году, а также почему ни Метнер, ни Белый впоследствии не упоминали о первенстве Метнера в открытии это темы. Размышляя об этом, можно предположить, во-первых, влияние обстоятельств. Февраль 1903 года был тревожным временем для Белого: проблемы со здоровьем отца, подступающие экзамены в университете, смерть его друзей Соловьевых. Во-вторых, Белый все-таки косвенно упомянул эту значимую переписку, но не в «Символизме», а гораздо позднее — в «Ритме как диалектике…». Эту книгу он заканчивает перефразированным афоризмом В.В. Розанова: «Показ — неудачен, быть может; быть может, бездарен я в нем. Но я знаю, что т е м а моя т а л а н т л и в а» [Белый 1929: 224][2]. Именно этот афоризм использует и Метнер в письме Петровскому применительно к своей «теории ритма» [Богомолов 2015: 3].

Далее можно предположить, что Белый, а может быть, и Метнер, не считали эту переписку открытием, точкой отсчета рассуждений о ритме и метре. Так, Белый еще в 1902 году в статье «Формы искусства» упоминает роль ритма как некоторой «временной последовательности» в музыке. Однако в 1910 году он добавляет туда внушительный комментарий с новыми рассуждениями о ритме и его связи с метром.

Можно также отметить, что дискуссия о ритме и метре действительно не возобновлялась с использованием этих понятий, однако «принципиальное разногласие», возникшее из нее, обсуждалось. Так, в 1912 году, Метнер пишет Белому письмо с разбором «плохих стихов» Штейнера с помощью метрической разметки, а также отмечает: «Одним из основных наших разногласий было и остается то, что, по-моему, надо вопить и брыкаться, когда речь идет об искусстве, науке, о пред- и предпредпоследнем, о Последнем надо или молча улыбаться, или, улыбаясь, спокойно и властно говорить… по-Вашему — наоборот» [Белый и Метнер 2017: 406]. Это письмо — как отголосок давнего спора о возможности уловления «вечного», «божественного», «Последнего».

---

[2] «Я — бездарен; да тема-то моя талантливая» [Розанов 1901: 176].

Таким образом, истоки вопроса о метре и ритме находятся в музыкальной теории, хотя взаимоотношения с музыкой у Белого были сложны. Так, в 1907 году он пишет статью «Против музыки», неприятно поражая Метнера. Белый, отрицая «своего кумира» — музыку, пишет следующее: «Образы живописи и поэзии или осязаемы в красоте обыкновенной осязаемостью, или они ведут меня особым, бескрайним путём, полным жизнью, хотя и иной, но воплотимой в слова, имена и поступки. Музыка неосязаема. У неё, собственно, и нет формы» [Бугаев 1907: 57]. Была ли эта статья из «Весов» минутным порывом, или повлияла на развитие концепции ритма и метра Белым, остается темой отдельного исследования. Важно отметить только, что Белый действительно избирает путь «осязания». В стихе он слышал музыку ритма, но упорно искал совершенно иной подход к стихотворному тексту, со стороны «точных наук».

Таким образом, Белый стремится «уловить» ритм, найти прямой путь от воплощенной стихотворной формы к «ритму мира», «субъективно уловленному другим», то есть приблизиться к интуитивному, творческому озарению этого *другого*. Так, спустя почти 20 лет, Белый попытается «разгадать» творчество А.С. Пушкина, перейдя от анализа стихотворного текста к самой жизни поэта: «И поднимается, как задание, тема: проследить эволюцию аккомпанемента кривых смыслам: от “Руслана и Людмилы” чрез все поэмы к концу; понять эволюцию эту — понять: кривая пушкинских ритмов — судьба Пушкина» [Белый и Иванов-Разумник 1998: 645]. Метр в такой перспективе оказывается необычайно значимым понятием — в нем *зримо* и конкретно воплощается ритм.

Период «Символизма», завершившийся распадом кружка в 1912 году в связи с переездом Белого в Германию на длительный срок, можно охарактеризовать как серьезную попытку обновить и пересоздать стиховедение как науку. В статьях «Символизма» Белый очерчивает ее границы в общей проблематике «точной эстетики». Особенно важными оказываются авторские комментарии к этим статьям, которые, в частности, представляют собой краткие теоретические разборы источников символистской концепции Белого. Среди этих многочисленных источников я особенно отмечу следующие группы: классические учебники по стиху (например, Р. Вестфаля); источники, задающие новое концептуальное поле науки об эстетике, например, в области музыки (М. Гауптман, Х. Риманн) или экспериментальной психологии (В. Вундт, М. Эттлингер); а также работы А. Потебни и В. Гумбольдта, повлиявшие на Белого идеей о внутренней и внешней форме слова, а также об осязаемости звука и энергетическом воздействии слова и поэзии.

В предисловии Белый говорит о том, что книга посвящена обоснованию «эстетики будущего», которая связана с «Символизмом как миропониманием». Он сразу обозначает ту перспективу зрения, из которой исходит его понимание интересующих нас понятий — это не абстрактная система мышления, а мировоззренческая. Подробно Белый объясняет свои взгляды в статье

«Эмблематика смысла». Он приводит в ней несколько связанных понятий: «миросозерцание», «мировоззрение» и «миропонимание». Эти понятия охватывают символизм, в котором «действительно новым» оказывается «попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур» [Белый 1910: 50]. Искусство доходит до такого момента, что начинает осознавать самое себя в прошлом, улавливать его интуитивно. Творчество и познание сливаются в единстве Символа. С.Н. Зенкин, анализируя историю идеи мировоззрения, пишет, что в XX веке «окончательно завершился пересмотр функций мировоззрения <…>: вместо познания мировоззрение служит для коммуникации, оно *сообщается* писателем или художником тому, кто читает или созерцает их произведения. Соответственно, фактами мировоззрения оказываются не идеи и не поступки, а художественные формы, например, литературные *жанры*» [Зенкин 2021: 105]. В этом свете представление Белого о мировоззрении оказывается особенно необычным: оно соединяет в себе оба аспекта — познавательный и коммуникационный, «идеи» и «формы».

«Анализируя художественный символ со стороны его формы, мы получаем ряд убегающих в глубину непознаваемого форм и норм; кажущееся содержание есть лишь порядок в расчленении формы; содержанием художественного образа оказывается непознаваемое единство, т. е. единство символическое» [Белый 1910: 134]. Единство формы и содержания оказывается у Белого как бы третьей составляющей знака, а не просто констатацией произвольности соединения означающего и означаемого: путь от формы к содержанию и наоборот затруднен, но их связь вполне осязаема в единстве. Об этом контексте следует помнить, читая даже самые «формалистские» статьи «Символизма»: ритм у Белого (как связанный со смыслом) не может напрямую выводится из метра (как части формы) и наоборот.

В статье «Лирика и эксперимент» обосновывается возможность существования эстетики как точной науки. И.Ю. Светликова справедливо называет ее источником «современной стиховедческой статистики» [Светликова 2005: 24]. В статье устанавливается следующее взаимоотношение метра и ритма: «Точно так же, анализируя форму стихотворения “Пророк”, я могу разуметь под формой <…> метр и индивидуальное применение метра (ритм)» [Белый 1910: 233]. Помня, что ритм по Белому не является формальным понятием, из этой краткой цитаты мы можем вывести следующую его характеристику: ритм выражает некоторую индивидуальность. Метр, в свою очередь, явление универсальное.

Далее в статье А. Белый объясняет свой известный графический метод выявления ритма в пиррихиях, подвергшийся значительной критике известных стиховедов. Светликова объясняет происхождение этого метода влиянием фехнеровской школы, в которой искалось математическое обоснование влияния формы на ее восприятие [Светликова 2005: 25—27]. Несомненно, для

Белого было очень важно живое, звучащее восприятие стихотворения. Однако, стоит отметить, что «графический метод» не в первый раз используется Белым. Так, например, в том же письме Метнеру 1903 года, где обсуждались проблемы метра и ритма, с помощью разнообразных фигур — линий, углов и треугольников — Белый описывает свое видение эволюции взаимоотношения человека с Богом. Он заканчивает описание своей мысли следующим образом: «Тут зафиксированы головокружительные видения, открывающие путь в еще более головокружительное, для которого еще даже не настало время графического метода» [Белый и Метнер 2017: 179]. «Графический метод», таким образом, это выявление в строгой форме того, что Белый сперва чувствует и до чего доходит интуитивным путем. «Графический метод» «Символизма» доведен Белым до предела — до формального метода, однако и он обладает «незавершенностью», и фигуры можно не только конкретно «стиховедчески» истолковать, но и почувствовать за ними глубину почти мистического озарения.

В статьях «Опыт характеристики русского ямба» и «“Не пой, красавица, при мне...”» Белый дает свое самое известное «определение» ритма: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» [Белый 1910: 396]. Метр, в свою очередь, описан Белым как «соединение стоп, строк и строф между собою» [Белый 1910: 396]. В.М. Жирмунский, критикуя Белого, предлагает свое определение: «Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия идеального метрического закона и естественных фонетических свойств речевого материала» [Жирмунский 1975: 39]. В этом определении, во-первых, сознательно перенесен акцент с пропусков сильного места на ударение. Во-вторых, в духе Метнера, метр оказывается неизбежностью. В-третьих, в определении Белого было представление о единстве ритма, которое полностью исчезает у Жирмунского. Наконец, Жирмунский не оставляет возможности существования внеязыкового смысла в стихотворении — ритм оказывается вариацией метра, обусловленный формой слов языка, тогда как у Белого он не только связывается с языковым смыслом, но и моделирует свое собственное измерение в стихе.

Жирмунский критикует Белого также за субъективизм интерпретации «ритмических фигур». В «Сравнительной морфологии ритма русских лириков в ямбическом диметре» Белый идет даже дальше, составляя список более и менее «ритмичных» поэтов. Однако, как справедливо отмечает Д.О. Торшилов, «человек другого поколения, чем формалисты, Белый не забывал о той цели изучения метрики, которая была очевидна для XVIII—XIX веков — размер изучают, чтобы лучше им писать» [Торшилов 2017: 264]. Эта предпосылка для работы «над ритмами» также проясняет необходимость привязки к метру — Белый рефлексирует о собственном творчестве.

После возвращения из Германии в ноябре 1916 года Белый постепенно возобновляет свои стиховедческие занятия. Уже в марте появляется ранняя

редакция статьи о «Ритмическом жесте», запланированная как часть книги «Кризис сознания». Эта статья была посвящена открытию возможности расчета и графического представления в виде кривой стихотворного ритма, но ритма в том смысле, в котором он представлен в статьях «Символизма» — то есть принципиально не терминологическим, а символическим, многозначным понятием, ускользающим от финального определения. Поздняя редакция того же текста относится к 1919—1921 годам. В это же время пишется «Глоссолалия» — «поэма о звуке», в которой прослеживаются аналогии между звуком и жестом ритма.

Публикация этой концепции состоялась лишь в 1929 году под названием «Ритм как диалектика и “Медный Всадник”». Такой долгий перерыв объясняется тем, что после возвращения из Берлина в 1923 году Белый столкнулся с проблемами публикации своих текстов в России. Статья Л.Д. Троцкого, вышедшая в газете «Правда» 1 октября 1922, в которой он обвиняет Белого в пассивности, консервативности, следовании «взопревшей перелицовке христианства» («антропософии») и мистицизме, поспособствовала проблемам с публикациями.

В тексте «Ритм как диалектика...» Белый практически отказывается от описания каких-либо теоретических источников, концентрируясь на собственном открытии. Некоторые редкие работы он упоминает практически исключительно в полемическом контексте (например, тексты Жирмунского и Томашевского), ссылаясь только на классические учебники греческой метрики Ф. Корша и Я. Денисова.

Большая часть исследования — подробная инструкция к этому действию: «Кривая ритма — графическое выражение перманентной смены слуховых совпадов и контрастов строк в их соотношении друг с другом; целое этого соотношения и есть кривая, или — композиция ритма» [Белый 2014: 60]. Формула (n-1)/n, отражающая это соотношение (n означает номер строки, ритмически повторяющей первую), была изобретена Д. Ремом (А.А. Барановым), участником «ритмического кружка».

Эта публикация получила огромное количество критики по двум направлениям: математическая точность расчета и субъективная обоснованность выводов. Самую обстоятельную проверку метода провел Б.И. Ярхо: «В ноябре 1929 г., выступая в Государственной академии художественных наук, этот выдающийся ученый подверг работу Белого обстоятельному и всестороннему критическому разбору» [Акимова и Ляпин 1998: 257]. Ярхо отметил высокую чувствительность кривых к любому изменению интонации и статистические ошибки исследования, например, сложение чисел, не подлежащих сомнению. С другой стороны, он отметил, что «новое содержание, вкладываемое А. Белым в понятие “ритм” и “метр” гораздо реальнее, чем его прежнее понимание этих терминов» [Акимова и Ляпин 1998: 256].

Критикуя Белого за уход в «малонаучные» сферы, никто не задавался вопросом, зачем же нужно совмещать точные методы исследования с таким

размытым определением ритма. Ведь установив первичность вопроса стихотворного ритма в процессе появления кривой, мы неизбежно сталкиваемся с трудностью определения этого понятия у Белого.

М.Л. Гаспаров противопоставляет стихотворный «ритм» периода статей «Символизма» «ритму» периода «Ритм как диалектика…»: «Неокантианский подход «Символизма» — это подход исследовательский, извне, исключающий всякое вмешательство исследователя в объект; а подход «Ритма как диалектики» — подход творческий, изнутри, для которого объект не результат, а процесс, все время меняющийся <...>» [Гаспаров 1997: 428]. В этой перспективе оказывается, что ритм Белого размывается со временем как научный термин, начинает обозначать не статическое соотношение ударений в строке, а динамику интонации, а исследователь-Белый сливается с собственным исследованием.

В.В. Фещенко выделяет уже не два, а «пять этапов осмысления концепта ритма у Белого»:

1) Ритм как организация ударения в речи

2) Ритм как система отступлений от метрических схем в стихотворной строке

3) Ритм как соотношение строк в строфе или стихотворении, как ритмическая фигура

4) Ритм как «ритмический жест», непосредственно связанный со смыслом стихотворения

5) Ритм как «мелодия» [Фещенко 2009: 193].

Ю.Б. Орлицкий, помещая ритм в контекст истории понятия, а также сузив вопрос о ритме до рамок текста «Истории становления самосознающей души», приходит к следующему заключению: «Таким образом, можно констатировать, что в понимании ритма Белый, если воспользоваться его собственным стилем изложения, постоянно ритмически колебался между двумя подходами — узким стиховедческим, выработанным им самим в ранних позитивистских статьях, и широким антропософским, связанным с его философскими студиями 1910—1920-х гг. Характерно при этом, что он по сути дела не дает определения ритма, точнее — дает целый ряд принципиально не точных определений» [Орлицкий 2011: 188]. В этом выводе очень точно отмечены два ключевых момента, не позволяющих исследователю сделать какое-либо общее заключение о ритме у Белого. Во-первых, это принципиальное отсутствие точного терминологического определения. Так, Белый множество раз отрицал «определение» ритма, данное в «Символизме»: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» [Белый 1910: 396]. В неопубликованном «Учебнике ритма» — итоге деятельности «ритмического кружка» — Белый уточнит: «Наша работа вся еще в предварительной стадии: в стадии описания и классификации элементов так сказать ритма. Стадия сопоставления,

так сказать ритма с не-ритмом, стадия изучения функциональной зависимости, наконец восхождение к реальному понятию ритма — все это еще впереди» [Гречишкин и Лавров 1981: 120]. Во-вторых, напротив, точная и узкая стиховедческая рамка, оказывается неизбежно первичной для Белого в его исканиях ритма. Иными словами, неизбежной путеводной звездой в космосе расширяющегося понятия «ритм» становится точное понятие «метр».

Уловить, почему письмо Белого в различных статьях более чем двадцатилетнего периода не дает возможности противопоставлять различные части концепции ритма (я бы даже назвала это «мировоззрением» ритма), отслеживать ее изменения, каталогизировать определения, можно, попробовав поместить понятие ритма в более широкий контекст.

Х. Шталь пишет о Белом: «Он представлял символизм как определенный способ отношения к миру, отражающий его индивидуальность. Этим объясняется его утверждение, что его центральные идеи о символе и символизме не изменялись, а только развивались и находили для себя все более адекватные формы выражения. Изменения в его понимании символа и символизма он приписывает употреблению новой терминологии. Это касается особенно вопроса влияния антропософии Р. Штейнера» [Шталь 2010: 587]. То же самое Белый утверждает и о ритме. Ни на одном из этапов своей работы над стихотворным ритмом он не отказывается от ранних опытов «Символизма», называя эту работу «предварительной», а не «ошибочной» в каких-то аспектах.

Легкость в переходе между разными этапами своей биографии (до встречи Штейнером и после), в том числе и внутри стиховедческой концепции, можно объяснить следующими особенностями письма Белого.

Во-первых, Белый, не «закрепляет» ключевые понятия своих текстов («ритм», «образ», «понятие» и др.) относительно друг друга, а, напротив, свободно тасуя их, часто ставит одно на место другого. Белый пишет о *ритме*: «понять кость, метр, форму, склероз ткани — взять эти кость, метр, форму, склероз в принципе метаморфозы всей ткани; принцип метаморфозы называю я принципом ритма; статику окостенений в модификации позвонков, ребер, фаланг — статикой видовых размеров, существующих каждый не в единообразии схемы, а в группе строчных разновидностей» [Белый 2014: 14—15]. Иными словами, разглядывая мертвое тело или скелет, мы не можем разглядеть жизнь тела, которая была там ранее. И такого же рода метафору мы находим в рассуждениях о *слове*: «Над булыжником мостовой простоять можно дни; можно днями себе представлять старину его жизни. Но не под силу геологу эту жизнь пережить. Таково положенье лингвиста над корнем обломком дышавшего смысла; он волен часами продумывать перемены корней — по языкам, по векам; но не под силу лингвисту исполниться жестом, стать воздухом корня» [Белый 2018: 870—871]. Таким образом, понятия ритм и метр оказываются в том же соотношении, что звук и корень в слове.

М. Левина-Паркер в книге «Мастер серийного самосочинения Андрей Белый» применяет к автобиографизму Белого две теории: автофикшн (отказ от четкого разграничения факта и вымысла) и теорию серийной автобиографии (многократное самоописание автора, в котором разные версии его жизни равноправны) [Левина-Паркер 2018: 9]. С одной стороны, письмо Белого рассматривается как имитация дискурса бессознательного, с другой стороны, его произведения представляются собой разноплановые, иногда полемические, но равнозначные варианты жизнеописания. Основной предпосылкой исследования служит утверждение, что Белый пишет «все время о себе», «о панорамах своего сознания», «своим особым языком» [Левина-Паркер 2018: 7].

«Излюбленным приемом» для Белого служит повторение. Чаще всего, отмечая повторы в тексте, читатель видит событие или деталь как возвращение к какому-либо изначальному его элементу, лежащему, например, в детстве героя. Левина-Паркер предлагает выделить особенный тип повторения элементов внутри текстов и, шире, среди «серий» текстов Белого, а именно «представляющий своему исследователю как предмет изучения этимологию “повторения наоборот”. В этом случае оригинал повторений — пусковой механизм мотивной системы, отражаемый зеркалами повторений — тоже отчетливо задан. Однако место, отведенное для него автором, вопреки законам жанра и ожиданиям читателя, находится не в начале, а в *конце* повествования. Это не исток, а пункт назначения — не точка, от которой отталкивается, а точка, к которой тянется повествование. При такой конструкции повторения оказываются не воспроизведениями изначального, а как бы *репетициями предстоящего*» [Левина-Паркер 2018: 93]. Так, повторение может уводить за горизонт текста, задавать открытость его структуры.

Важно, что такое изменение хода времени внутри текста и системы текстов, воспоминание будущего, может быть применено не только к художественным текстам Белого. Рассуждая о ритме в 1929 году, он пишет о ранних опытах в «Символизме»: «но я же знал: это — не самоцель, а — расчистка от бурьяна места будущей стройки» [Белый 2014: 21]. Так, из перспективы 20-х годов Белый видит свои ранние работы о ритме как «репетиции» (по Левиной-Паркер) или интуиции будущего. Важно, что рассуждения Белого о ритме 1910 года действительно имели в себе элемент незавершенности, намек на будущий проект. Так, каждый более ранний текст напоминал о прообразе, лежащем, парадоксально, в будущем. Поэтому для самого Белого, одновременно конструирующего собственную биографию и изобретающего способ исчислить «ритмическую кривую», противоречия между его ранними и поздними работами о ритме просто не существует.

К.А. Свасьян, настаивая на ключевой роли Штейнера в становлении историко-философских идей Белого, пишет о том же механизме изменения каузальности: «встреча с Штейнером в мае 1912 года не только разделила жизнь

Белого надвое: на то, что было *до*, и что *после*, но и внесла в обе половины обратную связь, так что то, что было после, осмысливалось как причина того, что было до. В этом и лежала возможность реагировать на себя (отраженного извне), как на “не то”: встреча с Штейнером, до того, как произойти фактически, *реверсивно каузировала* негативный опыт *самоотражений* из Упанишад, Шопенгауэра, Соловьева, Риккерта, Мережковского, Брюсова, Блока, Метнера» [Свасьян 2011: 69].

Для вопроса о «кривой» оказывается очень важным реальный факт обнаружения формулы ее расчета в штудиях «Ритмического кружка» еще *до* встречи со Штейнером, что действительно (снова поистине мистически!) придает идее ритма Белого вневременную свободу и единство.

Левина-Паркер описывает важный для Белого мотив богоубийства-распятия, в котором сходятся все линии «обратного повторения» «Петербурга»: «И в жизни, и в самосознании Андрея Белого мотив распятия, в отличие от всех остальных, обращен не в прошлое, а в будущее: он ощущает жизнь как крестный путь» [Левина-Паркер 2018: 153]. Этому ощущению «жизни как пути к распятию» можно противопоставить ощущение «кривой ритма». В первой редакции текста о ритмическом жесте, написанной в Сергиевом Посаде, Белый вставляет обширный кусок из первого гимна Симеона Нового Богослова. «Ритм-Разум» Белый отождествляет с воспеваемым Симеоном Богом-Логосом. Открытие «ритмического жеста» — не просто открытие, но озарение: «мы стоим перед чудом здесь; и — осязаем мы чудо» [Белый 2018: 377]. В этом свете ритм оказывается не просто «незавершенным» понятием, повторяющимся из прошлого в будущее, но — «воскресением слова» в утопическом горизонте.

Мне представляется, что взаимная проницаемость повторений или «тем в вариациях» не должна ограничиваться «жанрами» текстов Белого, так как они вообще трудноопределимы. Тема ритма очевидно пронизывает все тексты Белого, отражаясь в различных смысловых комплексах. Важно, что в самом известном романе Белого «Петербург», в котором также есть автобиографические черты[3], «Медный всадник» Пушкина играет ключевую композиционную, сюжетную и лейтмотивную роль. И именно в этой поэме Белый, после многочисленных разборов «кривых» других произведений, увидит особое яркое проявление «жеста ритма». Так, в письме Иванову-Разумнику 1927 года он признается о сложности работе с поэмой: «я думал, что это работа недели; а вышла работа 2<-х> месяцев» [Белый и Иванов-Разумник 1998: 556]. Перемещаясь из текста 1913 года в текст исследования 1929 года, «Медный всадник» оказывается таким же повторением, смысловым комплексом ритма, репетиция которого нам встретилась в романе.

[3] См. главу «Отец и сын» в [Левина-Паркер 2018].

Какую же роль в этой сложной картине играет метр? Почему Белый не остается полностью в сфере творческой интуиции? Ведь «кривая» ритма — не единственная. Над вычислениями «Ритма как диалектики» Белый работает в 1927 году. В это же время, с 1926 года, он пишет «Историю становления самосознающей души» — историко-философский труд, который проиллюстрирован большим количеством «кривых» истории, напоминающих о стиховедческом открытии. В 1927 году он создает также «Линию жизни» — собственную биографию в виде все той же кривой. Так, в самой идее кривой сходятся автобиографические, стиховедческие и философские поиски Белого. При рассмотрении всех этих кривых в сравнении оказывается, что они устроены по общему принципу, отражая, в сущности, «Я» Андрея Белого в разных проекциях. «Кривая» оказывается своеобразным зеркалом сознания, но одновременно с этим и методом обнаружения первопричины, жеста скрытого смысла. Но из всех линий только «жест ритма» не обращен непосредственно к Белому, он как будто направлен на Другого, на тайну его творчества, которую Метнер считал невозможной открыть. И именно эта «кривая» оказывается математически уловимой, а также хронологически первичной.

В статье «Песня жизни» из сборника «Арабески» Белый пишет о генезисе поэзии: «Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль; стиль преображает слово <...>» [Белый 1911: 49]. Таким образом, вопрос стиля оказывается сопряжен с вопросом о метре.

В ранних редакциях текста о «ритмическом жесте» Белый предполагает следующее: «называя рисунок, начертанный отступленьем от метра, мелодией ритма, предполагаем мы все же: ритм есть некая целостность двух сторон жизни строк: их метрической и аметрической части: их синтез» [Белый 2018: 362]. В этот момент он как будто прокладывает путь от статей «Символизма», где метр выступал условно в роли схемы, от которой ритм отступает, к финальному утверждению ритма через рассмотрение контрастности строк. Говоря о синтезе метрической и «аметрической» части строки, Белый выводит ритм из зависимости от метра, которую можно вчитать в его самое раннее «определение»: ритм не результат взаимодействия со схемой метра, но, напротив, метр — лишь составная часть ритма.

Тем не менее, во второй редакции текста мы встречаем утверждение об их неразрывной связи: «Ритм и метр — нераздельны, слиянны; собственно, есть лишь ямбический ритм, т. е. сочетание ямбических “колонов” строк; метрическое членение строк есть графическая проекция ритма» [Белый 2018: 451]. Это очень важное замечание, проясняющее положение метра в концепции Белого. Отказываясь от стопы, как минимальной единицы стиха, он выдвигает на передний план строку: «ямб не есть механика повторений ударных и неударных слогов, а сам по себе довлеющий организм, не разложимый на атомы-стопы, атомистический метод исчисления чередования стоп есть

вполне допустимый для простоты прием изучения, но — абстрактный; а потому и графический метод, изображающий мелодию отступлений от чистого метра, есть метод абстрактный» [Белый 2018: 362].

Стихотворный текст, в сущности, определяется для Белого делением на строки, а метр подобное членение задает в конкретно-звучащей форме. Метр обеспечивает повторяемость (здесь можно вспомнить о «поэтической функции» языка Якобсона, замыкающей «сообщение» на самом себе за счет, в первую очередь, повторов). Ритм, хоть и является первичным, воплощается в метре: «преодолеваем мы механику метра и химию метра; химия метра есть ритм» [Белый 2018: 368].

Такой взгляд на ритм в связи с метром задает особое отношение Белого к прозе. Так, в статье 1919 г. «О художественной прозе» Белый показывает, что в талантливой прозе «случайные метры» разбивают смысловое синтаксическое членение текста, что задает его ритмическое восприятие. Например, строка из «Капитанской дочки» Пушкина: «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом», — может быть разбита подобным образом после слова «потом» («случайный ямб»). Белый заключает, что проза, талантливая проза, — это «тончайшая и полнозвучнейшая из поэзий» [Белый 2018: 511]. В «Ритме как диалектике» Белый утверждает первенство поэтического языка: «из стиховедческих, мало кому понятных споров, выкрепился русский стих; переброшенный Державину, Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, он стал лабораторией нашего языка, ибо русская проза зародилась в русской поэзии» [Белый 2014: 193].

Нельзя не заметить, что талантливая проза, согласно Белому, — это *сложно устроенная* проза. За сложно организованный стиль в его предельном воплощении как раз отвечают «метрические фрагменты» ритма. Но можно ли разглядеть критику или исследователю стоящее за стихотворной формой движение души поэта? Мне представляется, что этот вопрос волновал Белого.

Проблема письма стоит для Белого очень остро: необходимость писать, чтобы иметь средства к существованию, соседствует с рефлексией об обновлении слова, о духовности «жеста ритма», требующего от поэта работы не над самим письмом, а над собственной жизнью. В сборнике «Как мы пишем?» (1930) Белый сетует на невидимость для читателя усилий писателя по созданию произведения: «Обе книги я пи-са-л; и потому обе — продукт допустимой “халтуры”: надо же и художнику зарабатывать хлеб насущный; пишу это, чтобы было видно, что главные усилия художника вне работы записания; и они — не учитываемы, не оплачиваемы» [Как мы пишем 1930: 10]. Пристальное изучение Белым поэтических ритмов оказывается в том числе и сознательным разглядыванием этих усилий поэтов.

Письмо — сильное напряжение, совмещенное с отчаянием бессмысленности работы, так как огромные объемы текстов Белого не были опубликованы при жизни. Есть пронзительное свидетельство этого переживания из письма

Иванову-Разумнику 1917 года: «ужасно, дорогой Разумник Васильевич, — я весь исписался: от переутомления руки-ноги дрожат, а опять-таки изволь переписывать, снова переписывать, а рукописи все распыляются, и ты уже делаешь одно только отчаянное усилие собрать рукописи; пишешь и знаешь: все равно не выйдет нигде в печати. Жить устал: хочется умереть! Книга моя “Кризис Сознания” разрослась: я как-то последнее время ей отдал много души; и — никому-то она не будет нужна» [Белый и Иванов-Разумник 1998: 100]. На контрасте с этим отчаянием особенно ярко читаются строки «Глоссолалии» об утопическом горизонте филологии как танца звучаний: «филология в наши дни есть искусство медлительных чтений; в грядущем она — быстрый танец всех звезд: зодиаков, планет, их течений, горений; узнания мудрости — ноты и танцы; умение жестами выстроить мир означает, что корень сознания вскрыт: мысль срослася со словом; так: выражение звука есть знание; и ответ на вопрос есть мимический жест, изображающий жизнь вопроса во мне; без уменья изображать жизнь вопроса нам нет разрешений вопроса» [Белый 2018: 870]. Значимо, что последняя часть этого откровения, в сущности, укореняет вопрос об истине («разрешении вопроса») в контексте индивидуального стиля («уменье изображать жизнь вопроса»).

Открытие Белого — «кривая ритма» — зрима, она соотносится со словесно выраженным понятием. Ей необходим «разгляд», но что это — акт чтения и интерпретации или также акт творчества, озарения? Работа поэта — напряженная работа со словом, письмо. При этом кривая — выражение звука, интонации, спонтанности, ритм — «в ухе, в чуть-чуть, недостижимом в рассудочной спекуляции», в незавершенности, неуловимости восприятия [Белый 2018: 377]. Насильственное обновление поэтического слова невозможно: «Спекуляция над стихами при помощи ритмических элементов вне жеста, вне целого, — спекуляция эта опасна и не нужна для поэта; оплодотворяя мысли ученого, она развращает поэта; уснащая стихи элементами ритма, поэт гримасирует; в результате — не танец размера, а воистину dance macabre» [Белый 2018: 370]. Вместо возрождения слова возникает образ смерти. Белый, таким образом, отрицает формальную механистичность приема.

Возвращаясь к метру как механизму членения стихотворной речи, следует отметить непосредственную связь идеи «разрыва» с идеей «кривой». Математические представления Белого были сформированы под воздействием теории аритмологии его отца, Н. В. Бугаева. «Аритмологией Н. Бугаев назвал свою математическую концепцию, оформленную как теория прерывности (или дискретной математики) в противовес теории непрерывных функций (основы математического анализа) на базе теории чисел, теории множеств, теории вероятностей и математической статистики» [Силард 2011: 138]. Бугаев соотносил непрерывность с эволюцией, а дискретность — с рядом явлений, разрывающих привычных ход вещей, предвосхищая, в некотором смысле, теорию катастроф.

Разрыв, перебой, контраст, физически цепляющий наше ухо — вот ощущение ритма у Белого, в форме стихотворения воплощенное в метре. Трансформации метра, таким образом, задают индивидуальный стиль поэта.

Метр оказывается важен для Белого не только как «антитеза» ритму, но и как его воплощение, причем во многом воплощение наиболее удачное; и за этим стоит глубокая личная перспектива.

Закончу упоминанием любопытной полемики вокруг рецензии Белого на роман в стихах «В гостях у Египтян» Г.А. Санникова. В 1932 году в пятом номере журнала «Новый мир» выходит длинная поэма о выращивании хлопка в Туркменистане. Далее, в одиннадцатом номере в специальном разделе «Писатели о писателях» публикуется статья Андрея Белого «Поэма о хлопке» — своеобразная хвалебная рецензия на произведение Санникова, которая была запланирована обоими писателями заранее. Они были давно знакомы: когда после 1917 года Белый активно занимается лекционной деятельностью, Санников, начавший публиковаться примерно в то же время, оказывается слушателем его лекций по стиховедению в Пролеткульте. Спустя десятилетие они становятся близкими друзьями, и Санников, имея к тому времени устойчивую позицию в литературном мире[4], по-настоящему поддерживает Белого, для которого разбор «ритмического жеста» «Поэмы о хлопке» становится еще одной возможностью применить свой метод вычисления «кривой ритма».

В отклике «Литературной газеты» рецензия Белого была названа «критическим случаем». Авторы заметки Э. Багрицкий и М. Светлов заканчивают ее резким выводом: «Андрей Белый стал жертвой игнорирования поэтической культуры революции. Своей панегирической, но глубоко неверной статьей он поставил Санникова в ложное и невыгодное положение. В интересах Санникова нужно рекомендовать нашей критике заново проанализировать роман, не делая его автора ответственным за печальный случай, произошедший с Андреем Белым» [Багрицкий и Светлов 1933].

Наибольшее раздражение у критиков вызывает непризнание Белым вторичности многих поэтических решений Санникова: «Андрей Белый благодушно относится к “заимствованиям” и “отраженностям” Санникова» [Багрицкий, Светлов 1933]. Белый же пишет о поэзии Санникова как о закономерном развитии его собственных ранних стиховедческих идей — символистских, не порывающих с предшествующей традицией, но обновляющей их: «Санников <...> точно сдает экзамен на окончание стиховедческой школы, откуда выходит, как строитель новых ритмов, с дипломом первой степени, за показ строчек — по Пушкину, по Маяковскому, по Гумилеву и т. д.» [Белый 1932: 241].

[4] С ноября 1925 года по ноябрь 1954-го он был последовательно: ответственным редактором «Октября», заведующим редакцией и редактором отдела поэзии в «Красной нови», ответственным секретарем и редактором отдела поэзии в «Новом мире», заместителем главного редактора и ответственным литературным редактором в том же «Октябре».

Противоречие в оценке поэзии Санникова им и другими критиками Белый предчувствует еще до выхода статьи. Он пишет об этом в письме Иванову-Разумнику: «мне кажется глубоко симптоматичным факт, мной наблюдаемый давно: люди самых противоположных лагерей (коммунисты, эстеты, рапповцы, пассеисты, люди ума и вкуса вместе с людьми “моды” при упоминании о Санникове морщатся», «рапповцы его ругали за “байронизм”», «людей справа отталкивало, что поэзия его началась в коммунизме» [Белый 2018: 959—960]. Белого же, по его собственному описанию, привлекает в поэзии Санникова «поиск новых форм», не низводящийся до простого использования приема, по выражению Белого, «опрощенчества».

Таким образом, при всей радикальной необычности метода «ритмической кривой», Белый видит его идеальное внешнее воплощение не в поиске нового языка поэзии (в новой лексике, разрушенном синтаксисе или в отказе от силлабо-тоники), но все в тех же «старых», «традиционных» метрах, обновляемых «изнутри» — в новых темах и звучании.

Литература

Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Вступ. статья, составление комментарии и подготовка текста А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. — СПб.: Atheneum, Феникс, 1998.

Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902—1915. В 2-х тт. Т. 1: 1902—1909 / Вступ. статья А.В. Лаврова; подготовка текста, комментарии А.В. Лаврова, Дж. Малмстада и Т.В. Павловой. — М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Багрицкий Э., Светлов М. Критический случай с Андреем Белым // Литературная газета. — 1933. — № 13, 17 марта.

Белый А. Символизм. — М.: Мусагет, 1910.

Белый А. Арабески. — М.: Мусагет, 1911.

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». — М.: Федерация, 1929.

Белый А. Поэма о хлопке // Новый мир. — 1932. — № 11. — С. 229—248.

Белый А. Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Сост., послесл. и коммент. Д.О. Торшилова. — М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2014.

Белый А. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916—1927 гг. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., текстол. справки и коммент. Е.В. Глуховой, Д.О. Торшилова. — М.: ИМЛИ РАН, 2018 (Литературное наследство. Т. 111).

Богомолов Н.А. Эмилий Метнер и «закон Андрея Белого» // Die Welt der Slaven. — 2015. — Bd. LX. № 1. — S. 1—10.

Бугаев Б. На перевале. VI. Против музыки // Весы. — 1907. — № 3. — С. 57—61.

Гаспаров М.Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Гаспаров М.Л. Избранные труды. В 3-х тт. Т. 3. О стихе. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 423—438.

Гречишкин С.С., Лавров А.В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. — Т. 12. — Тарту: Тартуский государственный университет, 1981. — С. 97—140.

Жирмунский В.М. Введение в метрику. Теория стиха. — Л.: Советский писатель, 1975.

Зенкин С.Н. Воззрение на мир / слово о мире // Логос. — 2021. — Т. 31. № 5. — С. 91—114.

Как мы пишем. — Л.: Издательство писателей, 1930.

Левина-Паркер М. Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Нестор-История, 2018.

Метнер Э.К. Модернизм и музыка. — М.: Мусагет, 1912.

Орлицкий Ю. Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в Истории становления самосознающей души в контексте исканий его времени // Russian Literature. — 2011. — Vol. 70. № 1—2. — P. 175—194.

Розанов В.В. Заметки на полях непрочитанной книги // Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». — М., 1901. — С. 169—179.

Свасьян К. История как материал к биографии. Андрей Белый и его opus magnum // Russian Literature. — 2011. — Vol. 70. № 1—2. — P. 61—88.

Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. — М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Силард Л. «Новая математика» и «философия математики» в *Истории становления самосознающей души*: Аспекты аритмологии и комбинаторики // Russian Literature. — 2011. — Vol. 70. № 1—2. — P. 137—157.

Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель / 2-е изд., доп. — М.: РГГУ, 2020.

Стих и смысл «Медного всадника» (Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук) / Подготовка текста, публикация, вступительные замечания и комментарии М.В. Акимовой и С.Е. Ляпина // Philologica. — 1998. — Т. 5. № 11/13. — С. 255—276.

Торшилов Д.О. Андрей Белый о формализме и поэтике пантомимы в начале 1920-х годов // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография / Сост. Я. Левченко, И. Пильщиков. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — С. 261—275.

Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. — М.: Языки славянских культур, 2009.

Шталь Х. «Печать самосознающей души»: Символизм как «плюро-дуо-монизм» у позднего Андрея Белого // Symbol w kulturze rosyjskiej. — Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. — S. 587—604.

M.P. Kalinina
Higher School of Economics

The Dialectics of Metre and Rhythm in Andrei Bely's Verse Theory

The paper studies the concepts of "metre" and "rhythm" in the verse theory of Andrei Bely. While asserting the primacy of rhythm over metre and language in a poetic text, Bely, nevertheless, does not completely abandon metre. Metre turns out to be important for Bely not only as an "antithesis" to rhythm, but also as its embodiment, a stylistic device. There is a deep personal perspective behind it: reflections on the forms of his own creative works, lived experience of the process of writing, as well as a utopian expectation of a renewal of the word in the sound.

Key words: Andrei Bely, metre, rhythm, sound, autofiction.

Л.А. Трахтенберг
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

СЛОВОРАЗДЕЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА В ТОРЖЕСТВЕННЫХ ОДАХ 1740-Х—1770-Х ГГ.

Статья посвящена индивидуальным тенденциям в распределении словораздельных вариаций четырехстопного ямба у русских поэтов XVIII в. Проанализированы 69 од четырех авторов: М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, В.И. Майкова и В.П. Петрова.

Ключевые слова: русская литература XVIII века, стиховедение, ритмика.

Ритмика четырехстопного ямба изучена очень хорошо[1] — но речь идет о ритмике ударений. Ритм словоразделов исследован намного хуже — очевидно, из-за трудности задачи, обусловленной многочисленностью словораздельных вариаций. Если ритмических форм четырехстопного ямба восемь (из них одна, VIII, в действительности не встречается, а другая, V, исключительно редка[2]) то словораздельных вариаций без учета сверхсхемноударных 82, а с учетом их — 364 [Колмогоров, Прохоров 2015б: 187]. Новаторские работы по этой теме принадлежат М.Л. Гаспарову [1997: 171—177; 2012], но в обеих статьях выбран крупный масштаб: прослеживаются общие тенденции эволюции размера. Индивидуальные особенности творчества каждого из поэтов на таком масштабе сравнительно малозаметны. Задача статьи другая: попытаться показать, что в распределении словораздельных вариаций у каждого поэта есть свои ритмические предпочтения.

Статья посвящена раннему периоду в истории русской силлабо-тоники. Для анализа выбрано творчество четырех поэтов: М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, В.И. Майкова и В.П. Петрова. Верхняя граница периода — строго говоря, не 1740 год, а 1739, когда была создана «Ода на взятие Хотина»; следующая ода Ломоносова, «На день рождения Иоанна III», написана уже в 1741 году. Нижняя граница, конечно, условна; она проведена по концу 1770-х гг. потому, что в 1777 г. умирает Сумароков, в 1778 — В.И. Майков, а в 1779 г. начинают выходить произведения Державина, которые приносят

---

[1] См., прежде всего, классические работы [Белый 2010: 215—293; Тарановский 2010: 80—103], библиографию в изд. [Гаспаров 2000: 326—348; Гиндин 2013], новые исследования [Шапир 1996; 1999; 2000: 131—186; Головастиков 2010; Казарцев 2014; Шувалова 2017; Kazartsev 2018].

[2] Используется нумерация Андрея Белого, принятая А.Н. Колмогоровым и А.В. Прохоровым, согласно которой форма с пропусками ударений на первой и второй стопах (пример Белого: «*И велосипеди́ст летúт*») — пятая. У К.Ф. Тарановского нумерация другая: в ней эта форма считается седьмой, а пятой оказывается форма с пропусками второго и третьего схемных ударений («*Изво́лила Елисаве́т*»), которая в системе Белого, соответственно, седьмая. См. обзор точек зрения: [Шувалова 2017: 171]. V форма встречается у Сумарокова в оде Екатерине II на день восшествия на престол 1768 г.: «*Коленопреклоне́нье, ле́сть*» [Сумароков 2009: 136] (этот факт отмечен: [Шапир 1996: 93]).

ему известность: «Ключ», «Ода на смерть князя Мещерского», «На рождение в Севере порфирородного отрока». Таким образом, речь идет о додержавинском периоде в истории русской поэзии.

Рассматриваются произведения одного и того же жанра — торжественные оды, написанные полностью четырехстопным ямбом. Произведения, написанные разностопным ямбом, где используются в том числе и четырехстопные строки (такие есть у Петрова), не учитываются.

Материал исследования составляют 69 произведений. Проанализированы все 20 торжественных од М.В. Ломоносова; использовано издание А.А. Морозова в серии «Библиотека поэта» [Ломоносов 1986]. Творчество А.П. Сумарокова представлено всеми ямбическими текстами, вошедшими в прижизненный сборник «Од торжественных», изданный в 1774 г. Таких текстов 26 (в сборнике всего 30 од, оставшиеся 4 — хореические). Однако тексты взяты по ранним редакциям, опубликованным в издании под редакцией Р. Вроона [Сумароков 2009]: эти редакции полнее, так как при переизданиях Сумароков обычно радикально сокращает свои оды, выбрасывая целые строфы [Гаспаров 2003]. Из произведений Майкова взяты ямбические торжественные оды, вошедшие в подготовленное А.В. Западовым издание в серии «Библиотека поэта» [Майков 1966]; их 13. Наконец, из сочинений Петрова рассмотрены все оды, написанные четырехстопным ямбом, которые созданы до 1779 года включительно; их 10. Тексты первых трех: «На великолепный карусель», «На войну с турками» и «На сочинение нового уложения», которые включены в антологию «Поэты XVIII века» в серии «Библиотека поэта», подготовленную Г.П. Макогоненко, И.З. Серманом и Н.Д. Кочетковой [Поэты 1972], взяты по этому изданию, прочих — по вышедшим в начале XIX века «Сочинениям» [Петров 1811]. Общий объем материала — 11 712 стихотворных строк.

Почти три четверти рассмотренных текстов, 52, написаны стандартной одической строфой *AbAbCCdEEd*. Еще в 14 использованы другие варианты десятистишия. Лишь три оды в рассмотренном материале написаны строфами другой длины — из 12, 9 и 8 строк соответственно; все они сочинены Сумароковым в 1773—1774 гг. и, как справедливо отмечают Р. Вроон и К. Хэролд в комментарии к изданию [Сумароков 2009: 351], складываются в своего рода «триптих». Во всех рассмотренных одах, как обычно в XVIII веке, рифмы только мужские и женские. Везде, кроме оды Сумарокова «Павлу Петровичу на первый день 1774 года», число строк в строфе четное и на каждую рифму приходится по два стиха: в этот период более длинные рифменные цепи считаются нежелательными [Гаспаров 2000: 98].

При подсчетах использована статистика не графических, а ритмических слов, то есть статистика III, по классификации А.Н. Колмогорова и А.В. Прохорова [2015а: 171]. Односложные слова интерпретируются следующим образом:

1. Не образуют самостоятельного ритмического слова (1) предлоги *без, близ, внутрь, во, для, до, за, из, ко, круг, меж, на, над, о, об, от, ото, по, под,*

пред, при, про, сверх, сквозь, со, средь, у, чрез; (2) частица *не*; (3) союзы *а, да, и, иль, но, хоть, что* (но не местоимение *что*). Указанные предлоги и частица *не* всегда являются проклитиками, за исключением случая переноса на них ударения с основы (*не́ было*). Названные союзы являются проклитиками во всех случаях.

2. Не образуют самостоятельного ритмического слова, всегда выступая как энклитики, частицы *бы, же, ли, то*.

3. Метрически двойственные слова [Жирмунский 1975: 91—103] интерпретируются по-разному в зависимости от положения в стихотворной строке. Предполагается, что они выступают как полноударные словоформы в позиции икта, как проклитики в анакрузе, как энклитики в женской клаузуле; если же такое слово находится в междуиктовом интервале, то оно, в соответствии с правилом Колмогорова — Прохорова [2015а: 172], рассматривается в качестве энклитики, если более тесно связано синтаксически со словом, находящимся до него, и проклитики, если более тесно связано синтаксически со словом, находящимся после него.[3] К числу таких слов относятся (1) односложные формы местоимений (*он, мы, их, что*) и местоименные наречия (*как, где*), а также наречия *вдруг* и *днесь*; (2) односложные формы глаголов *быть, дать, стать* (в том числе императив, в одах довольно частый, например: «*Стань, ря́д плане́т, в счастли́вый зна́к*» [Ломоносов 1986: 99]); (3) односложные числительные (*три, сто*); (4) союз *то… то*; (5) междометие *о*; (6) слово *нет*; (7) вводное слово *знать* («*Знать, де́ржимся во тьме́ подне́сь?*» [Петров 1811: 96]).

Также приняты следующие допущения:

4. Всегда являются проклитиками двусложные предлоги *из-за, изо, из-под, обо, ото, перед, предо, через.*

5. Частицы *ведь, лишь, уж* считаются всегда безударными, но рассматриваются как проклитики или энклитики в зависимости от контекста. Принято предположение, что в междуиктовом интервале они присоединяются в ритмическом отношении к предыдущему либо к последующему слову в зависимости от того, к какому из них они относятся по смыслу.

6. Некоторые двусложные слова атонируются как проклитики в зависимости от позиции в стихе. Это (1) предлог *среди*, если сильное место приходится на первый слог, и (2) предлог *между,* союзы *или, чтобы,* если сильное место приходится на второй слог.[4]

7. В сочетании *друг друга* (также встречающемся не раз) ударным считается только тот слог, который находится на сильном месте (*друг дру́га, друг за́ другом*).

Словораздельные вариации, различающиеся только типом клаузулы (например, «*Где ве́тр в леса́х шуме́ть забы́л*» и «*Веде́т на ве́рх горы́ высо́кой*»),

[3] О мере тесноты синтаксических связей в применении к стиховедению см.: [Шапир 2003: 31].
[4] О трудностях, которые возникают при интерпретации таких слов, см.: [Киреев 2022].

при подсчетах рассматриваются как разные. Далее используется нумерация вариаций, соответствующая статьям [Колмогоров, Прохоров 2015б: 188; Гаспаров 2012: 241—242] (в этих работах, однако, каждая такая пара трактуется как одна вариация).

В результате подсчета в обследованном материале обнаружено 145 словораздельных вариаций, из них 72 — без сверхсхемных ударений и 73 — со сверхсхемными ударениями, в том числе 35, имеющих такое ударение на 1-й стопе, 14 — на 2-й, 13 — на 3-й, 10 — на 4-й и еще одна — два сверхсхемных ударения, на 1-й и 3-й стопах; это стих Петрова «*Ми́р до́лу, ми́р! Ту́рк ро́ссу дру́г!*» [Петров 1811: 87].

Сделаны следующие наблюдения.

Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что первые три оды Ломоносова: «На взятие Хотина» (1739), «На день рождения Иоанна III» и «Первые трофеи Иоанна III» (обе — 1741) принципиально отличаются от семнадцати следующих его од, а также от произведений других поэтов в том же жанре.

Например, строка, состоящая из двусложного слова с ударением на втором слоге, трехсложного с ударением на втором и четырехсложного с ударением на третьем (∪— ∪—∪ ∪∪—∪, «*Страны́ полно́чной герои́ня*», вариация 4.2) встречается в этих трех одах в шесть раз реже, чем в следующих 17 — лишь в 0,97% случаев против 5,9%. Строка из трех трехсложных слов, где в первом ударение на втором слоге, во втором — на первом и в третьем — снова на втором (∪—∪ —∪∪ ∪—∪, «*Под си́льным А́нниным покро́вом*», № 4.7), встречается в пять раз реже: на нее приходится тоже 0,97% против 4,91%.

И наоборот, некоторые вариации у раннего Ломоносова встречаются намного чаще, чем в дальнейшем. Так, наиболее частотен в ранних одах стих из трехсложного, односложного, двусложного и снова трехсложного слов, типа *«Дале́че ды́м в поля́х кури́тся»* (∪—∪ — ∪— ∪—∪, № 1.5): в этих текстах таких строк 8,06%, тогда как в следующих одах почти в три раза меньше — 2,81%. На стих типа *«Внима́я не́что, клю́ч молчи́т»* (∪—∪ —∪ — ∪—, № 1.7) в ранних одах приходится 7,92% строк, тогда как в следующих — в три с половиной раза меньше, лишь 2,23%.

Все это легко объясняется известным фактом — характерной для Ломоносова в начале творчества установкой на отказ от пропусков схемных ударений. Как и следовало ожидать, те типы строк, в которых такой пропуск происходит, встречаются редко. Поэтому названные три оды Ломоносова исключаются из дальнейшего рассмотрения: их включение исказило бы общую картину.

Если исключить эти три оды, характеристики стиха четырех исследуемых авторов окажутся в основе своей сходными. Например, наиболее частотными оказываются три вариации. Это, во-первых, схема из трехсложного, двусложного и четырехсложного с ударением на третьем («*На ю́ге А́нна торжеству́ет*», ∪—∪ —∪ ∪∪—∪, № 4.6): у Ломоносова на нее приходится

7,65% строк, у Сумарокова — 6,76%, у Майкова — 5,96% и у Петрова — 5,79%; у всех, кроме Майкова, это наиболее частотная модель. У Майкова она на втором месте: в его одах незначительно чаще, в 6,06% случаев, встречается другая, тоже заканчивающаяся четырехсложным словом, а в начале имеющая двусложное и трехсложное, но в другом порядке, начиная с двусложного («*Страны́ полно́чной геро́иня*», ∪— ∪—∪ ∪∪—∪, № 4.2). У трех других поэтов эта модель тоже среди наиболее частотных: у Ломоносова на нее приходится, как уже было сказано, 5,9%, у Сумарокова — 5,72%, у Петрова — 5,43%. Еще одна широко распространенная вариация — строка типа «*Под си́льным А́нниным покро́вом*» (∪—∪ —∪∪ ∪—∪, № 4.7), на которую приходится в среднем около 4%, а у Ломоносова даже больше — почти 5%.

Как видно из приведенных данных, даже для наиболее частотных вариаций различия колеблются в пределах процента, самое большее — двух процентов. Для выводов об индивидуальной творческой манере каждого автора этого недостаточно. Чтобы сделать такие выводы, нужно рассмотреть не отдельные вариации, а их группы. При этом действительно удается получить некоторые результаты. В ходе исследования сформулированы и проверены три гипотезы.

Первая рабочая гипотеза состоит в том, что индивидуальные предпочтения поэтов могут проявиться в разных позициях строки: в начале или в конце.

Подсчеты показывают, что частотность разных ритмических типов слов в конце строки у разных поэтов не демонстрирует существенных различий. Например, строк с мужским окончанием, в которых последнее слово односложное, у Ломоносова — 14,41%, у Сумарокова — 14,64%, у Майкова — 12,83%, у Петрова — 12,08%. Женских стихов, заканчивающихся двусложным словом (соответственно, с ударением на первом слоге: «*Умо́й росо́й Каста́льской о́чи*» или «*Теку́ поспе́шно к о́ных ли́ку*»), у Ломоносова — 19,2%, у Сумарокова — 19,1%, у Майкова — 20,96%, у Петрова — 20,25%. Строк, которые завершались бы любым словом длиннее трех слогов, у Ломоносова 19,33%, у Сумарокова — 19,39%, у Майкова — 19,04%; у Петрова их чуть меньше — 15,58%, но это отклонение незначительное. Наиболее часто все четыре поэта заканчивают стих трехсложным словом с ударением на втором слоге (нужно учитывать, что из-за особенностей строфики женских стихов в исследованном материале почти в полтора раза больше, чем мужских): у Ломоносова таких строк 28,29%, у Майкова — 27,93%, у Петрова — 27,41%. На их фоне выделяется Сумароков: у него этот показатель примерно на четверть меньше — 21,78%, хотя все равно и для него именно такое завершение строки остается наиболее частотным. О том, чем можно объяснить такое снижение, будет сказано далее.

В позиции же начала строки различия более заметны. Чаще всего, как и следовало бы ожидать, ямбическая строка начинается или с двусложного слова, или с трехсложного. Доля строк, начинающихся двусложным словом, у трех поэтов из четырех примерно равная: у Ломоносова — 36,55%,

у Петрова чуть больше — 40,2%, у Сумарокова несколько меньше — 33,55%. Но у Майкова этот показатель составляет заметно больше, чем у них, — 47,37%. То есть если обычно строк, начинающихся двусложным словом, чуть больше трети, то у Майкова их почти половина. Это уже индивидуальная тенденция: очевидно, Майков предпочитает такой ритмический ход — совпадение первой стопы и первого слова. Например, «Ода на день тезоименитства» Екатерины II 1762 г. начинается с нескольких таких строк подряд:

Спеши, спеши, о дух мой, смело!
Спеши, взносися на Парнас.
Воспеть великое толь дело
Возвысь, о лира, громкий глас... [Майков 1966: 185].[5]

Похожее начало (тоже с анафорой) — в «Оде на день восшествия» 1768 г.:

Восстань, покоящася лира,
Восстань, оставь свой сладкий сон!
Простри ты взор к пределам мира,
Взнесись со мной на Геликон… [Там же: 202].

Это наблюдение можно соотнести с данными Гаспарова, из которых видно, что ударность второй стопы у Майкова повышена по сравнению с большинством его современников [Гаспаров 1997: 159—160].

Доля строк, которые начинаются с трехсложного слова, у всех поэтов сходная: у Ломоносова — 47,47%, у Сумарокова — 44,7%, у Петрова — 43,81%, у Майкова меньше — 41,46%. Снижение, очевидно, коррелирует с увеличением доли строк, открывающихся двусложным словом.

Своеобразие ритма од Майкова становится хорошо заметным, если подсчитать отношение числа строк, имеющих словораздел после второго слога, к числу строк, имеющих словораздел после третьего слога. У трех из четырех поэтов этот показатель меньше 1: он составляет 0,73 у Сумарокова, 0,77 у Ломоносова, 0,88 у Петрова. У Майкова же он приблизительно равен 1,11.

А вот по количеству строк, начинающихся словом длиннее трех слогов, среди четырех поэтов явно выделяется Сумароков. У него таких строк 17,91%, в то время как у Ломоносова — 10,89%, у Майкова — 11,36%, у Петрова — 12,74%. Иными словами, у Сумарокова такое начало встречается в полтора раза чаще, чем в среднем у трех других поэтов. Здесь тоже можно констатировать индивидуальную тенденцию. Вот в качестве примера строфа из «Оды… Елисавете I о Прусской войне» 1758 года[6], где пять стихов из десяти начинаются четырехсложным словом с ударением на втором слоге:

Царица половины света,
Владычица Российских стран,

[5] Здесь и далее подчеркивание в цитатах мое. — *Л. Т.*

[6] Тематическое название эта ода носит в первой редакции. При переиздании в составе сборника «Оды торжественные» оно снято, текст напечатан без заглавия под номером III.

Великая Елисавета!
Нам щастие твой пышный сан,
Союзникам твоим отрада,
Врагам лютейшая досада,
К препятствию творимых зол.
Падет неправда пред тобою,
И с страшна с истинною бою,
Дрожя возрит на твой престол[7] [Сумароков 2009: 41—42].

Если подсчитать отдельно строки, которые начинаются фонетическим словом из четырех, пяти, шести и семи слогов, то результаты окажутся иными. По числу стихов, в начале которых стоит четырехсложное слово, Сумароков лишь ненамного впереди Ломоносова: доля таких строк составляет у них 12,54% и 11,52% соответственно. Это существенно больше, чем у Петрова (9,54%) и особенно у Майкова (6,26%). Получается, что по сравнению со старшими поэтами Майков и Петров таких строк избегают.

Зато Сумароков существенно превосходит Ломоносова, а также Майкова и в меньшей степени Петрова по количеству строк, которые начинаются пятисложным словом. У Сумарокова стихов такого типа 6,01%, тогда как у Ломоносова — 3,32%, у Майкова — 3,08%, у Петрова — 3,55%. Вот строфа из «Оды… Елисавете I на Франкфуртскую победу»[8], где четыре строки из десяти начинаются пятисложным фонетическим словом:

Там пламенныя ветры дуют,
Земля дрожит как бурный понт:
Стихии тако возбунтуют,
И востревожат горизонт,
Когда придет ужасно время,
Окончить земнородных племя,
И пребыванье существа,
Когда вся тварь исчезнет тленна,
Погибнет сила естества,
И разрушится вся вселенна [Там же: 52—53].

Более длинные слова редки. Строк, которые начинались бы шестисложным фонетическим словом, у Ломоносова 1,14%, у Сумарокова — 1,49%, у Майкова — 1,62%, у Петрова — 1,57%. Семисложное слово в начале строки — исключительный случай. Во всем корпусе торжественных од Ломоносова такой пример один, в «Оде Екатерине II на восшествие на престол» 1762 г.: «*Без раздробля́ющего зву́ку*» [Ломоносов 1986: 171]; у Майкова в рассмотренном материале таких контекстов два, у Сумарокова

[7] Это вариант раннего прижизненного издания оды; в последнем прижизненном издании есть изменения («Падет насилье пред тобою, И с страшнаго с россией бою …»).

[8] Как и предыдущая цитированная ода Сумарокова, эта при переиздании в сборнике 1774 года теряет тематическое заглавие. Она помещена в книге под номером V.

и Петрова — по пять (например, обращение к Екатерине II из оды «На день коронования» 1778 г. Петрова: «*Благотвори́тельница све́та*» [Петров 1811: 139]).

Вторая рабочая гипотеза состоит в том, что индивидуальная манера поэтов различается в зависимости от частотности и расположения длинных слов, то есть слов длиннее трех слогов, порождающих пропуски схемных ударений. Подсчеты подтверждают такое предположение. Стихов, включающих хотя бы одно слово длиннее четырех слогов, у трех поэтов из четырех примерно половина: у Петрова — 47,66%, у Майкова — 49,19%, у Ломоносова — 50,94%. А у Сумарокова их заметно больше — 60,44%. Этим можно объяснить тот отмеченный ранее факт, что у Сумарокова меньше стихов, заканчивающихся трехсложным словом: соответствующая позиция чаще оказывается занята или словом более длинным, или, наоборот, более коротким, следующим после длинного.

Сумароков превосходит других поэтов и по числу строк, в которых два длинных слова: два четырехсложных («*Изво́лила Елисаве́т*» либо, существенно реже, с другим ударением: «*Восторжествуй, Палеоло́г*») или, при женском окончании, четырехсложное и пятисложное («*Вели́кая Елисаве́та*» либо в другом порядке — *«За и́стинную доброде́тель»*). У Сумарокова таких строк 3,36%, у Ломоносова — 2,23%, у Майкова и Петрова еще меньше — соответственно 1,26% и 1,57%.

При этом в расположении длинных слов также намечаются различные закономерности. Как уже было сказано, у Сумарокова заметно больше, чем у других поэтов, таких строк, которые начинаются с длинного слова. Однако по количеству строк, где длинное слово в середине, поэты между собой не различаются: у Ломоносова таких стихов 11,85%, у Сумарокова — 12,99%, у Майкова — 12,68%, у Петрова — 11,57%. Из приведенных ранее подсчетов видно, что и по числу строк с длинным словом в конце существенных различий между поэтами нет.

Наконец, третья гипотеза состоит в том, что индивидуальны тенденции частотности сверхсхемных ударений. Эту гипотезу материал подтверждает — хотя здесь нужны две оговорки: о том, что сверхсхемные ударения в целом редки, и о том, что их количество зависит от того, как трактовать отдельные односложные слова. Тем не менее с учетом сказанного можно заметить различие между Ломоносовым и Майковым, с одной стороны, и Сумароковым и Петровым — с другой. У первых двух поэтов сверхсхемных ударений на 1-й стопе мало, у двух других — заметно больше. У Ломоносова они встречаются в 0,25% строк (в трех ранних одах показатель заметно выше — 0,83%), у Майкова — в 0,3%, а у Сумарокова — в 1,88% строк, то есть в семь с половиной раз чаще, чем у Ломоносова, у Петрова почти столько же, сколько у Сумарокова, — в 1,62% строк.

Из сказанного можно сделать следующие выводы.

Во-первых, первые три оды Ломоносова по распределению словораздельных вариаций, как и по другим ритмическим признакам, существенно отличаются от его же последующих од, а также от од его современников.

Во-вторых, распределение словораздельных вариаций в одах Ломоносова, Сумарокова, Майкова и Петрова в основном сходно.

В-третьих, есть и некоторые различия, позволяющие говорить об индивидуальных ритмических тенденциях.

1. У Майкова это предпочтение строк, начинающихся двусложным словом, то есть ритмических моделей, подчеркивающих первую стопу словоразделом после нее.

2. У Сумарокова это повышенная доля строк с длинными словами (то есть фонетическими словами длиной более трех слогов), в особенности строк, которые таким словом начинаются.

3. Кроме того, у Сумарокова и Петрова сверхсхемные ударения на 1-й стопе встречаются заметно чаще, чем у Ломоносова и Майкова.

В-четвертых, индивидуальные тенденции в большей мере проявляются в начале строки, нежели в конце.

Литература

Белый Андрей. Собрание сочинений. — М.: Культурная революция; Республика, 2010. — [Т. V]. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В.М. Пискунова. — 527 с.

Гаспаров М.Л. Материалы к ритмике русского четырехстопного ямба XVIII века // Гаспаров М.Л. Избранные труды. — М.: Языки русской культуры, 1997. — Т. III: О стихе. — С. 158—180.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. 2-е, доп. — М.: Фортуна Лимитед, 2000. — 352 с.

Гаспаров М.Л. Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 235—243.

Гаспаров М.Л. Словораздельные вариации в 4-стопном ямбе русских поэтов // Гаспаров М.Л. Избранные труды. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — Т. IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. — С. 240—249.

Гиндин С.И. Структура стихотворной речи. Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1980 гг.: В 2 ч. Изд. 2-е. — М., 2013. — Ч. 1. 141 с.; Ч. 2. 195 с.; Приложения. 30 с.

Головастиков К.А. О ритме 4-стопного ямба XIX века (Батюшков, Баратынский, Пушкин) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2010. — № 4. — С. 85—91.

Жирмунский В.М. Введение в метрику // Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. — С. 3—232.

Казарцев Е.В. Ещё раз о ритмической свободе русского стиха и о возникновении пиррихиев // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2014. — Т. 73. № 3. — С. 33—48.

Киреев Н.И. Поэтический корпус и акцентуация «трудных» строк русской классической поэзии // Русская речь. — 2022. — № 3. — С. 92—105.

Колмогоров А.Н., Прохоров А.В. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха // Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. — М.: МЦНМО, 2015а. — С. 163—180.

Колмогоров А.Н., Прохоров А.В. Статистические методы исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравнения моделей ритма // Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. — М.: МЦНМО, 2015б. — С. 181—216.

Ломоносов М.В. Избранные произведения / Вступ. ст., сост. и примеч. А.А. Морозова; подг. текста М.П. Лепехина и А.А. Морозова. — Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1986. — 558,[1] с. — (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Майков В.И. Избранные произведения / Вступ. ст., подг. текста и примеч. А.В. Западова. — М.; Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1966. — 502 с. — (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Петров В.П. Сочинения. Изд. 2-е. — СПб.: В Медицинской тип., 1811. — Ч. 1. — [4], 242, II, [2] с.

Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г.П. Макогоненко; биогр. справки И.З. Сермана; сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана; подг. текста и примеч. Н.Д. Кочетковой. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. — Т. 1. — 623 с. — (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Сумароков А.П. Оды торжественныя. Елегии любовныя. Репринтное воспроизведение сборников 1774 года. Приложение: Редакции и варианты. Дополнения. Комментарии. Статьи / Изд. подгот. Р. Вроон. — М.: ОГИ, 2009. — [144], 696 с.

Тарановский К.Ф. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Пер. с серб. В.В. Сонькина. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 552 с.

Шапир М.И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // Philologica. — 1996. — Т. 3. № 5/7. — С. 69—101.

Шапир М.И. Ритм и синтаксис ломоносовской оды (К вопросу об исторической грамматике русского стиха) // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вяч.Вс. Иванова. — М.: ОГИ, 1999. — С. 55—79.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000. — Кн. 1. — VIII, 536 с.

Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопросы языкознания. — 2003. — № 3. — С. 31—78.

Шувалова Е.Д. Ритм и части речи: русский, немецкий и английский четырехстопный ямб // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. — 2017. — Т. 14. — С. 169—182.

Kazartsev, Evgeny. The Sumarokov Vector of Russian Iambic Poetry // Russian Literature. — 2018. — Vol. 99. — Pp. 71—89. DOI 10.1016/j.ruslit.2018.06.003.

L.A. Trakhtenberg
M.V. Lomonosov Moscow State University

Word-boundary variations of four-foot iamb in 1740-s — 1770-s solemn odes

The paper aims to demonstrate individual tendencies in the distribution of word-boundary variations of four-foot iamb in Russian 18th-century poetry. It analyses 69 odes of four authors: M. Lomonosov, A. Sumarokov, V. Maykov, V. Petrov.

Key words: 18th-century Russian literature, metrics, rhythm.

И.И. Челышева
Институт языкознания РАН

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ КАК ИСТОЧНИК ПО ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТЕКСТОВ)

В статье рассматриваются некоторые особенности рукописной истории средневековых романских текстов XI – XV вв. Анализ типа рукописи и кодекса, вариантов и версий, разночтений и языковых замен, ошибок и пропусков позволяет судить о восприятии культурного, религиозного и географического разнообразия мира в романском (и не только романском) Средневековье; об отношении к языку, понимании и толковании языковых единиц; о системе ценностей общества. Особое внимание уделено рукописной традиции «Божественной Комедии» Данте.

Ключевые слова: лингвокультурология, история романских языков, история средневековых рукописей.

Важнейшей характеристикой любого письменного памятника прошлого является его текстологическая история: количество рукописей, этот текст сохранивших; тип рукописи и тип кодекса, куда памятник включен и, соответственно, его текстовое окружение; особенности оформления рукописи; соотношение рукописного и печатного текста (если таковой появляется); версии / копии / редакции / изводы текста / переводы и переложения; варианты и преобразования, сокращения и добавления, толкования и комментарии; разночтения / пропуски / описки / ошибки / исправления и т.д. Наша статья посвящена тем моментам в рукописной истории средневековых романских текстов, которые могли бы дополнить культурологическую информацию о прошлом.

Текстология письменных памятников на романских языках имеет давние и почтенные традиции. Есть такие жанры, исследование которых во многом сформировало текстологию как науку, например, французские эпические поэмы: анализ их создания, записи, варьирования и циклизации во многом задал направление развития текстологии в целом.

Мы не будем затрагивать классическую проблематику текстологии, а лишь приведем отдельные примеры, когда история рукописей и, особенно, вариантов и фрагментов, может, по нашему мнению, пролить свет на культурологические проблемы прошлого: систему ценностей общества и личности, восприятие языка, понимание и толкование текста и слова. В книге известного французского лингвиста Б. Серкильини «Éloge de la variante» ‘Похвала варианту’ есть высказывание о значимости вариантов

и расхождений именно для лингвистического анализа текста, которое представляется вполне справедливым: «L'examen linguistique en vient de priviligier l'ébauche, le brouillon, tout l'espace de la paraphrase, de la redite et de la biffure où s'entend la polyphonie du sens» 'Для лингвистического анализа особо ценны набросок, черновик, все пространство парафразы, пересказанного и пространство расхождений, где слышится полифония смысла' [Cerquiglini 1983: 25][1]. Наша статья не претендует на последовательное обобщение, а лишь иллюстрирует несколькими примерами то, что может прочитываться при внимательном рассмотрении текстологической истории того или иного памятника. Это замечание тем более необходимо, что наше изложение во многом строится на истории рукописей «Божественной Комедии» Данте, изучение которой начали еще современники поэта, а число исследовательских работ, ей посвященных, необозримо.

Начнем с известного факта: для эпох, предшествующих распространению книгопечатания, количество дошедших до наших дней рукописей иллюстрирует степень популярности произведения и автора, подтверждает цивилизационную важность того или иного текста и совпадение высказанного с интересами читателей. Бернар Гене, известный французский историк-медиевист, полагал, что начиная с шестидесяти рукописей средневекового текста исторической тематики, можно считать, что произведение имело «очень большой успех» и пользовалось исключительной популярностью; тридцать рукописей, по его мнению, свидетельствуют о «большом успехе» [Guenée 1980: 255]. Он же приводит пример пяти исторических сочинений, насчитывающих более двухсот рукописей: это античные и позднеантичные авторы — Валерий Максим, Павел Орозий, Юстиниан, Иосиф Флавий и единственный автор XII в. Гальфрид (Джефри) Монмутский. Значительно число дошедших рукописей естественнонаучного содержания, например, так называемый «Физиолог» — «Physiologus de naturis animalium et bestiarum», переведенная в IV в. с греческого на латынь компиляция античных и раннесредневековых сведений о природе, насчитывает более 500 рукописей. Но во всех случаях в Западной Европе наиболее многочисленными оказываются рукописи латинские, что отражает доминирующую роль латыни в передаче любого знания. Тексты на романских языках, чья распространенность достигала, а в редких случаях и превосходила латинские, существуют, но это единичные произведения, определившие судьбу языка в целом. Достаточно упомянуть «Божественную Комедию» Данте, насчитывающую по разным источникам около 800 рукописей и уступающую в Италии только рукописной латинской Библии.

[1] Мы приводим цитату из статьи Б. Серкильини 1983 г. [Cerquiglini 1983]; эта статья позднее вошла в его книгу [Cerquiglini 1989]. Работа Б. Серкильини носит полемический характер и была довольно неоднозначно оценена. Мы ограничиваемся только приведенной цитатой; внимательный (и критический) взгляд на эту работу представлен в статьях А. Варваро [Varvaro 2004], который оценивает книгу как филолог-романист, и М. Шумилина [Шумилин 2020], где представлена точка зрения филолога-классика.

Чтобы оценить культурологическую значимость памятника для той или иной эпохи, следует принимать во внимание не только текст самого памятника, но и переводы, переложения, пересказы, включение фрагментов (со ссылкой или без) в тексты других авторов, прямое или скрытое цитирование. В этом отношении показательна сложная текстологическая история книги Марко Поло «Le Divisament dou monde» ‘Описание мира’, в которой рассказывается о путешествии венецианцев в Китай и их пребывании при дворе хана Хубилая. По наиболее распространённой (хотя и оспариваемой некоторыми исследователями) версии, оригинал был составлен в 1298 г. венецианцем Марко Поло и пизанцем Рустикелло, разделявшим с Марко Поло заточение в генуэзской тюрьме. Они создали книгу на французском языке, изобилующем итальянизмами. Вероятно, Марко Поло рассказывал о своих путешествиях, а Рустикелло записывал. Пизанец уже был автором объемной компиляции на артуровские темы, написанной на французском языке. Французский язык был избран по ряду причин: он был широко известен в Европе и на Ближнем Востоке; на севере Италии его постоянно использовали как письменно-литературный (эта письменная форма получила у исследователей наименование франко-итальянский, или, что географически точнее, франко-ломбардский, франко-венетский).

Можно считать, что с точки зрения языка в книге Марко Поло в том виде, в каком дошла до нас рукопись на французском, слились, во-первых, венецианское наречие самого Марко, во-вторых, привычный для Рустикелло письменный итальянизированный вариант французского и, в-третьих, языковые трансформации переписчиков, поскольку созданный в тюрьме оригинал, конечно, не сохранился.

Книга Марко Поло много раз переводилась: сохранились тексты на латыни, венецианском, тосканском, каталанском, арагонском, немецком, ирландском, португальском и кастильском (два последних перевода в виде печатных книг, вышедших в свет в первые годы XVI в.). Всего до нас дошло около 140 рукописей на разных языках, из них семь разных версий на латыни, распределенных по 82 рукописям [Gadrat-Ouerfelli 2012: 279].

Интересно, что непосредственно к франко-итальянскому тексту восходит лишь перевод на венецианский, что вполне понятно. Венецианцы первыми перевели сочинение своего земляка Марко Поло на родное наречие; в Венеции всегда ревностно следили за выдающимися деяниями своих сограждан. Венецианский текст был переведен на тосканский, а с тосканского уже была сделана латинская версия, которую затем снова перевели на тосканский. Именно латинские переводы стали источником для распространения книги Марко Поло по всей Европе. Текстологическая история книги Марко Поло, во-первых, свидетельствует об особой роли французского языка в средневековой Западной Европе. Во-вторых, она подтверждает определенную культурную и литературную общность Италии: самые ранние переводы были сделаны

на венецианский и на тосканский. В-третьих, история этого памятника, что вполне ожидаемо, иллюстрирует доминирование латыни как литературного языка. И, наконец, в-четвертых, история распространения по Европе «Описания мира» демонстрирует исключительную популярность и востребованность этого текста вплоть до XVII в.: это было, с одной стороны, захватывающее чтение с элементами волшебной сказки (экзотика Востока, люди с собачьими головами, единороги в изобилии и т.д.); с другой стороны, книга служила практическим пособием, путеводителем по Востоку, так как автор не забывал сообщить, насколько опасны или безопасны пути следования, какой климат ожидает путешествующих, где что выращивают и производят, чем торгуют и т.д.

Рассматривая вопрос о количестве сохранившихся рукописей, следует признать, что вполне справедливо и обратное: свидетельства невостребованности рукописи подтверждают, что содержавшиеся в ней мысли не нашли отклика у современников. Так, в Ватиканской библиотеке в середине XIX в. была обнаружена рукопись, содержавшая элементы описания грамматики итальянского языка. Было установлено, что автором рукописи является выдающийся гуманист Леон Баттиста Альберти (1404–1472), писатель, архитектор, математик, а написан текст около 1440 г. Таким образом, эта грамматика, получившая название «Grammatichetta Vaticana», оказалась первым грамматическим сочинением на итальянском языке и об итальянском языке. Строго говоря, язык, который описывает Альберти, пока еще нельзя назвать итальянским; правильнее говорить о тосканском вольгаре (вольгаре — обычное наименование наречий Италии, преобладавшее до XVI в. включительно). Лишь в течение следующего, XVI, века эта языковая форма утвердится в качестве общеитальянского письменного языка.

Тем не менее, невзирая на известность автора, грамматика так и осталась в единственной рукописи 1508 г. и никогда не была напечатана, хотя в Италии очень рано и активно стало развиваться книгопечатание. Достаточно сказать, что трактат того же Альберти «De re aedificatoria», опубликованный в 1485 г., стал первой печатной книгой по архитектуре в Европе. Считается, что Альберти написал эту грамматику, когда занимался организацией так называемого Certame coronario — задуманного им поэтического соревнования во Флоренции в честь столетия коронации Петрарки лавровым серебряным венцом в 1341 г. Альберти хотел собрать поэтов, пишущих на родном языке, и прославить тосканское наречие. Этому должна была послужить и грамматика, которая показывала, что, подобно латыни, вольгаре также упорядочен и имеет свои правила. Соревнование не получилось: никого из восьми участников не наградили, а зачитанные творения оказались довольно скромных достоинств. В этот период филологические изыскания итальянских гуманистов были направлены на изучение и совершенствование латыни. Осуществленная Альберти попытка описания грамматического строя вольгаре

не нашла отклика у современников, и сохранение грамматики лишь в одной рукописи, а также отсутствие упоминания о ней в биографии Альберти, это подтверждают.

Хотя раннее появление печатных изданий безусловно свидетельствует о высокой ценности текста для современников, соотношение рукописный кодекс *vs*. печатная книга могло быть далеко неоднозначным. На заре книгопечатания в Италии Веспазиано да Бистиччи (1421–1498), гуманист, писатель, большой любитель книг, владелец знаменитой флорентийской книжной лавки и мастерской по производству рукописей, в своей книге «Vite di uomini illustri del secolo XV» ‘Жизнеописание знаменитых мужей XV в.’ написал о библиотеке Федерико да Монтефельтро, правителя Урбино, который также слыл библиофилом: «In quella libraria i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna, e non ve n’è ignuno a stampa, che se ne sarebbe vergognato; tutti miniati elegantissimamente, e non v’è ignuno che non sia iscritto in cavretto» ‘В этой библиотеке книги все прекрасны в высшей степени, все написаны пером и нет ни одной печатной, такого бы он устыдился; все изящнейшим образом украшены, и нет ни одной, которая не была бы написана на пергамене из шкуры козленка’ [Vespasiano da Bisticci 1892: 302]. Таким образом, в переходный момент предпочтение рукописи (причем рукописи дорогостоящей) печатному изданию могло служить доказательством особой ценности текста, в эту рукопись включенного.

Для понимания значимости произведения и особенностей его восприятия важно оценить, в какие кодексы оно включалось, каким было его текстовое окружение. Анализ фрагментов «Божественной Комедии», разбросанных по разным рукописям, показал, что отрывки из Данте очень часто оказывались в составе кодексов религиозного содержания, наряду с агиографической литературой, трудами отцов церкви, морально-религиозными трактатами. Многие из этих рукописей имеют монастырское происхождение. Например, в рукописи, происходящей из знаменитого монастыря Сан-Витале в Равенне, собраны разные церковные источники, посвященные Бенедикту Нурсийскому, одному из основателей европейского монашества, а также труды, приписываемые самому Бенедикту. И среди этих источников фигурируют терцины из «Рая», в которых появляется святой Бенедикт [Месса 2021: 23].

Среди рукописей, содержащих фрагменты и отдельные строки «Божественной Комедии», есть кодекс XV в., хранящийся в Ватиканской Библиотеке [Месса 2021: 24]. Как и рукопись, посвященная Бенедикту Нурсийскому, это монастырский кодекс, основное содержание которого составляют молитвы, религиозная поэзия на латыни и немногочисленные стихотворные строки на итальянском с латинскими заголовками типа «Vulgaris salutatio crucis» ‘Поклонение кресту на вольгаре’. Кодекс оцифрован и доступен в факсимильном виде, поэтому есть возможность оценить рукопись в целом [FCLP]. Оформление рукописи также свидетельствует о ее религиозном

характере: разбросанные по страницам изображения святых, распятия и крестов. Дантовские цитаты собраны вместе под названием «Strophulae ex Divina Comedia Excerptae» ‘Строчки из «Божественной Комедии» взятые’. Цитаты из Данте приводятся, в основном, трехстишьями, и в некоторых из них можно, на наш взгляд, увидеть связь с молитвенным назначением кодекса. Ограничимся лишь одним примером. Данте пишет о том, что ведущий его по загробному миру Вергилий объясняет непонятное, не позволяя впасть в заблуждение из-за «помутившегося зрения» [2]:

«O sol che sani ogne vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m’aggrata» [Inf., XI, 91–93].

‘О солнце, что излечиваешь любое помутившееся зрение, ты так меня радуешь, когда даешь ответ, что сомнение мне дорого не менее знания’.

Перевод М.Л. Лозинского:

«О свет, которым зорок близорукий,
Ты учишь так, что я готов любить
Неведенье не менее науки».

Данте пишет об истинном знании, нелегком пути познания себя, о преодолении заблуждений и грехов («помутившееся зрение»). Такая идея вполне созвучна молитвенному содержанию этой рукописи.

Такие кодексы делали «Божественную Комедию» своего рода сакрализованным текстом, наделяя Дантовское творение священным смыслом.

Есть и совершенно иные пути сохранения рукописного текста, иллюстрирующие роль тех или иных сочинений в жизни общества. В Болонье сохранились уникальные документы, свидетельствующие о культурной жизни средневекового города и привычках образованных горожан. Специалистам по истории итальянского языка они хорошо известны. Болонские нотариусы со второй половины XIII в. вели городские регистры документов, именовавшиеся «Libri Memorialium» ‘Памятные книги’, куда вносили законодательные акты, решения суда, дублировали имущественные документы и т.д. Естественно, все документы писались на латыни. Свободное пространство на листах пергамена нотариусы заполняли посторонними текстами, в основном, стихами, руководствуясь своего рода *horror vacui* ‘страхом пустого пространства’, дабы избежать приписок и дополнений, которые могли бы исказить смысл документа.

Нотариусы были людьми образованными и начитанными, недаром Болонья славилась своей юридической школой, и каждый выбирал стихи

[2] Для цитируемых здесь и далее строк «Божественной Комедии» мы приводим наш перевод, близкий к буквальному, для разъяснения структуры высказывания и дополняем его стихотворным переводом М.Л. Лозинского. При цитировании указываются части, песни и строки «Божественной Комедии» в форме, принятой в итальянском оригинале, т.е. Inf. — Inferno ‘Ад’, Purg. — Purgatorio ‘Чистилище’, Par. — Paradiso ‘Рай’.

на свой вкус. Например, в Мемориалах 1288 г. одной рукой вписаны несколько сонетов одного из основателей Сицилийской поэтической школы Джакомо да Лентини, поэтическая полемика между Гвидо Гвиницелли и Бонаджунтой Орбиччани, стихи Гвитоне д'Ареццо. Нотариус записывал стихи, созданные его современниками; лишь Джакомо да Лентини (1210 – 1260) принадлежал к предыдущему поколению. Этот нотариус явно отдавал предпочтение книжной поэзии и переписывал стихи с имевшейся в его распоряжении рукописи. Он хорошо сохраняет графику поэтов Сицилийской школы, в том числе и там, где в источнике, который он копировал, обнаруживаются языковые сицилианизмы. Нотариус точно передает тосканский характер рукописей Гвиттоне. Но некоторые формы свидетельствуют, что переписчик «соскальзывает» на родной для него диалект Болоньи, который принадлежит к северной группе диалектов и существенно отличается от тосканского. Однако это не мешало болонцам с конца XIII в. увлекаться поэзией тосканских авторов и читать поэтов Сицилийской школы, стихи которых распространились также в тосканизированных версиях. Эта линия продолжится в Болонских Мемориалах и позднее: в XIV в. на страницах документов появятся стихи Данте.

Но были у болонских нотариусов и поэтические увлечения иного рода. В Мемориалах встречаются небольшие лирические и сатирические стихи, возможно, песни, близкие к народной поэзии: шуточные перебранки; жалобы девушки, которую не выдают замуж; песенка о мальчике, у которого улетела птичка. Эти стихи, имеющие устный, народный источник, явно записывали по памяти, и северные диалектные характеристики выражены в них гораздо заметнее, чем в упомянутых выше добавлениях, которые переписывались с рукописей. Заметим, однако, что «Божественная Комедия» очень быстро стала популярной, фрагменты из нее знали наизусть, так что установить определенно, по памяти ли или с письменного источника записывали строки Данте, не всегда представляется возможным.

Таким образом, поэзия Болонских Мемориалов позволяет установить, чем увлекались и что ценили образованные жители этого города; что помнили наизусть; как воспринимали и воспроизводили инодиалектный текст, на котором читали ценимых авторов; как различался письменный и устный узус Болоньи.

Расположение текста на странице, характер его фиксации, занимаемое пространство в рукописи в соотнесении с другими текстами того же источника также проливают свет на отношение писавшего к тому, что он писал.

Среди первых тестов на романских языках (IX — XII вв.) немало заметок на полях, глосс (в том числе интерлинеарных), приписок, черновиков. Есть записи, пользуясь современным выражением, «на оборотках», на форзацах, на обложках (обзор см. в [Челышева 2018]). Попадаются слова и строки, написанные не с целью передать некое содержание, а для проверки качества пера и чернил, как содержательно ничтожный росчерк. При составлении

инвентаря романских текстов до XIII в. [Frank et al. 1997] пришлось выделить специальный раздел, посвященный подобным пробам пера или небрежным росчеркам (франц. *essais de plumes, griffonnages*).

Такая «проба пера» требует особого внимания исследователей, поскольку иногда она намного опережает хронологически появление полноценных текстов. Так, в кодексе с текстами Цицерона, переписанном в монастыре Святого Галла около 1000 г., на форзаце появляются строки на руманшском (ретороманском) языке Швейцарии, хотя первые памятники из этого ареала датируются лишь XVI в. Переписчик написал небрежным курсивом, явно пробуя перо, «Diderros nehabe diege muschas» ‘У Дидерроса нет десяти мух’ (транскрипция по [Frank-Job: 2010, 12]). Это, видимо, намек на крайне тяжелое финансовое положение упомянутого лица, никакого отношения к самому кодексу не имеющий.

Само расположение ранних романских фрагментов в двуязычных рукописях, где латынь и народный язык отделены друг о друга, свидетельствует о второстепенном характере романских вкраплений. В целом же эти вкрапления прекрасно иллюстрируют нелегкий путь проникновения романских языков в сферу, где господствовала латынь, и отношение пишущих к родным языкам на письме как к вспомогательному лингвистическому материалу.

Перейдем к примеру, который показывает совершенно противоположное. Первое письменно зафиксированное цитирование «Божественной Комедии» датируется 1317 годом, еще при жизни Данте. В архиве города Болонья среди упомянутых выше Болонских Мемориалов хранятся судебные кодексы с копиями обвинительных приговоров. На обложке книги, в которой собраны листы с приговорами — *accusationes*, нотариусом Тьери дельи Узеппи из Сан-Джиминьяно у края листа пергамена приписаны строки из третьей песни «Ада»:

«E ‘l duca lui: “Caron, non ti crucciare,
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole e più non dimandare» [Inferno, III, 94–96].

‘А вождь ему: Харон, не гневайся, так хотят там, где могут то, что хотят, и более не спрашивай’.

Эти же строки в переводе М.Л. Лозинского:

«А вождь ему: «Харон, гнев укроти.
Того хотят там, где исполнить властны
То, что хотят. И речи прекрати».

Это ответ Вергилия Харону, который не хочет переправлять в царство мертвых Данте, т.е. живого человека. Вергилий подчеркивает, что по воле высших сил Данте должен быть допущен в Ад.

Мы уже упомянули, что стихи в документы вписывали с целью предотвратить возможные приписки и дополнения. Но эта цитата из «Божественной Комедии» заполняет лишь незначительную часть листа,

служащего обложкой, и не создает препятствий для других дополнений. Можно предположить, что именно эти строки нотариус выбрал не случайно, а уловив определенную связь между цитатой Данте и содержанием составляемых им документов. Дантовские строки как бы подтверждают справедливость вынесенных и зафиксированных обвинительных приговоров и неотвратимость наказания: *vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole* ‘так желают там, где могут то, что хотят’. Отсылка к высшим силам служит для подтверждения мысли о верховенстве закона. Здесь, как и в упомянутом выше сборнике молитвенного содержания, прослеживаются некоторые критерии выбора цитат, которые, тем или иным образом, соотносились с содержанием окружавших эти цитаты текстов.

Особого внимания заслуживают варианты рукописей. Как известно, при копировании средневековые писцы крайне редко переписывали текст без всяких изменений. Для точного воспроизведения надо, чтобы переписываемая рукопись содержала канонизированный текст (например, Библию) или же относилась к числу очень уважаемых источников (к такому типу приближались рукописи «Божественной Комедии»). Расхождения могут быть связаны как с неосознанными действиями переписчика (пропуски, описки, непонимание текста), так и с сознательными преобразованиями рукописи (внесение толкований, сокращения, и т.д.). Изменения, связанные с территориальным варьированием языка при копировании инодиалектной (иноязычной) рукописи, оказываются на границе между осознанным и неосознанным. Переписчик мог сознательно убирать слишком непривычные или непонятные для него формы чужой речи, а мог случайно, по привычке, написать слово на родном наречии или создать гибридный вариант. В итальянистике это варьирование в рукописях изучено достаточно хорошо, включая, пожалуй, самое известное преобразование текста: тосканизацию наследия Сицилийской поэтической школы (20 — 50-ые гг. XIII в.), которая дошла до нас только в тосканских сборниках-канцоньере XIV в. (за исключением отдельных фрагментов, переписанных в XVI в. с утраченных рукописей и сохранивших сицилийский колорит) [I canzonieri della lirica italiana delle origini 2007].

Обратимся к вариантам, которые дают возможность оценить восприятие смыслов и лексем, а также те ассоциации, которые с этими лексемами сопрягались. До настоящего времени дошли три уникальные рукописи-автографа: Джованни Боккаччо переписывал собственной рукой Данте Алигьери. Боккаччо, один из первых биографов и комментаторов Данте, очень почитал создателя «Божественной Комедии», который для него принадлежал к предшествующему поколению. Эти три рукописи, традиционно именуемые по месту хранения Toledano, Riccardiano и Chiggiano, содержат относительно немногочисленные расхождения, включая и единичные лексические варианты. Корпус данных по эти рукописям — [CB], дает возможность проанализировать некоторые, на наш взгляд, очень красноречивые расхождения.

Начнем со строк из знаменитой пятой песни Ада (варианты выделены внутри цитаты курсивом):

«Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro *amor /amor/male* tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice» [Inf. V, 124–126].

'Но, если ты так желаешь узнать первые шаги нашей *любви/зла*, расскажу, как человек, который плачет и говорит'.

В переводе М.Л. Лозинского:

«Но если знать до первого зерна
Злосчастную любовь ты полон жажды,
Слова и слезы расточу сполна».

Этими словами Франческа да Римини начинает рассказ о своей любви к Паоло Малатеста, брату своего мужа. *La prima radice del nostro amor* 'первый шаг' (букв. 'первый корень') нашей любви стоит в двух из трех автографов Боккаччо (Riccardiano и Chiggiano); это и сейчас является общепринятым прочтением данных строк. Но в третьей рукописи (Toledano) *amore* 'любовь' заменено на *male* 'зло', что никак не является синонимом *amore*. Такая замена, по данным [СВ], в более ранних рукописях не встречалась и впервые обнаруживается в автографе Боккаччо. Тем самым эксплицируется этическая оценка содеянного Паоло и Франческой: любовь вне брака как зло и грех. Мы, конечно, не можем утверждать, что *male* вместо *amore* — это инновация, внесенная автором «Декамерона». Но подобное варьирование вполне соответствует каноническому представлению о добре и зле.

Интересным является чередование в рукописях Боккаччо двух прилагательных: *eterno* 'вечный' (Toledano) и *dolce* 'сладостный' (Riccardiano и Chiggiano). О пребывании блаженных в Раю Данте пишет:

«ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men *l'ecterno /dolce /dolce* spiro» [Par. IV, 34–36][3]

'но все делают прекрасным первый круг, и по-разному сладка их жизнь, ибо больше или меньше ощущают они *вечное/сладкое/сладкое* дыхание'.

Перевод М.Л. Лозинского:

«Все красят первый круг и там живут
В неравной неге, ибо в разной мере
Предвечных уст они дыханье пьют».

Таким образом, в двух рукописях Боккаччо использует прилагательное *dolce*, а в одной — *eterno*. *Dolce* по базе данных СВ в более ранних списках «Божественной Комедии» в этих стихах не зафиксировано. Возможность

[3] Мы сохраняем в цитате написание *ecterno*, присутствующее в рукописи. В традициях средневековой графики сочетание букв *ct* постоянно обозначало геминированный согласный [tt] (из-за проводимых параллелей между лат. *factum* и итал. *fatto*, лат. *octo* и итал. *otto* и т.д.). В Дантовских рукописях вариант *etterno* преобладает над eterno (современное написание).

такого варьирования следует искать в специфике прилагательного *dolce*. Оно имело весьма широкий спектр значений и разнообразную сочетаемость в средневековых текстах. Не без оснований в фундаментальном словаре староитальянского языка TLIO, электронная версия которого постоянно развивается и дополняется, до сих пор нет леммы *dolce*, хотя прилагательное в староитальянском высокочастотное. Видимо, его лексикографическое описание требует очень основательного подготовительного периода. *Dolce* — один из основных эпитетов ранней куртуазной поэзии (нередко в провансализированной форме *dolze* в подражание трубадурам Прованса, которые считались непререкаемыми авторитетами куртуазной поэзии). Это же прилагательное постоянно использовалось и в староитальянской религиозной поэзии (лауды): *dolce dama* — обращение к Деве Марии.

В «Божественной Комедии» *dolce* — одна из основных характеристик Вергилия, в том числе при почтительном к нему обращении: *dolce padre* ‘благой отец’ [Inf. IV, 36; Inf. VIII, 109]; и далее *dolce duca* ‘благой вожатый’ [Inf. XVIII, 67], *dolce signor mio* ‘мой добрый господин’[Purg. IV, 110], *dolce pedagogo* ‘добрый наставник’ [Purg. XII, 3].

Dolce по смыслу приближается к универсальному обозначению высокой положительной оценки любого рода, а в текстах религиозной тематики проникнуто идеей божественности. Это прилагательное соотносится со Святым Духом, с неземным, а, следовательно, с вечным. *Dolce vita* ‘сладкая жизнь’ — это пребывание душ праведников в Раю. А поскольку *eterno* ‘вечный, предвечный’ также соотносится с Божественным, использование *dolce* и *eterno* как вариантов для языка этой эпохи выглядит вполне логичным.

Перейдем к примерам, когда внесенные в текст изменения несут иную информацию: они свидетельствуют о стремлении сделать текст понятнее, представить малоизвестное как хорошо известное. Для современного исследователя такие варианты дают возможность понять, насколько знакомым казалось то или иное слово, насколько оно было на тот момент языком освоено. П. Тровато, анализируя расхождения в рукописях «Божественной Комедии», пишет о «банализации» текста в некоторых версиях [Trovato 2021]. Он рассматривает, в основном, синтаксические структуры и выделяет те трансформации, которые делают Дантовский текст проще, понятнее и частично убирают стилистические изыски. Некоторые из примеров, на которые обратил внимание П. Тровато, могут быть связаны и с историей лексики, и с языковой компетенцией переписчика. Так, в кодексе Флорио (начало XV в.), именуемом по фамилии владельцев, *livide* ‘смертельно бледные’ заменено на близкое по звучанию сочетание *li vidi* ‘их я увидел’:

«*livide/li vidi*, si·là dove par vergogna,
eran l’ombre dolenti nella ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna» [Inf. XXXII, 34–36]

‘*смертельно бледные/я их увидел*, по самое место, где отразился стыд, были тени, страдающие во льду, и клацавшие зубами, как аист клювом’.

Перевод М.Л. Лозинского:

«Так, вмерзши до таилища стыда
И аисту под звук стуча зубами,
Синели души грешных изо льда».

«Место, где отразился стыд», «таилище стыда» — это о лицах грешников, которые стыдятся содеянного.

Вполне нейтральный для современного итальянского латинизм *livido* в XIV-XV вв. был достаточно редким и, видимо, непривычным словом. Переписчик заменил его на сочетание прямообъектного местоимения *li* с формой простого перфекта глагола *vedere* ‘видеть’, т.е. ‘их я увидел <…> тени…’. Таким образом переписчик при копировании еще и избавился от гипербатона, поскольку у Данте определение *livide* удалено от существительного *ombre* ‘тени’, к которому оно относится [Trovato: 2021, 120].

Рассмотрим еще один пример перевода непонятного в понятное в тексте совершенно иного рода. Достаточно популярным в Италии был естественно-научный трактат энциклопедического типа последней четверти XIII в. «Composizione del mondo colle sue cascioni» ‘Строение мира и его причины’, написанный Ресторо д’Ареццо на основании авторитетных источников эпохи (Аристотель, Птолемей, Альберт Великий и др.). Рассуждая о движении планет в рамках Птолемеевской системы, Ресторо пишет: «Trovamo ciascheduno planeta èssare portato enverso oriente da uno suo grande cerchio, lo quale è chiamato deferente; e ciascheduno de questi cerchi <…> porta un altro cerchietto lo quale è chiamato epiciclo; e lo centro de questo epiciclo…» ‘Мы обнаруживаем, что каждая планета движется к востоку по своему большому кругу, именуемому деферент; и каждый из эти кругов <…> несет еще кружок, именуемый эпициклом; и центр этого эпицикла….’ [Restoro d’Arezzo 1976: 18]. Деферент и эпицикл — устоявшиеся термины в рамках Птолемеевской системы, принятой в Средние века; Ресторо постоянно использует их. Но для переписчиков они были не вполне понятны, поэтому в одной рукописи слово утратило начальный гласный: *piciclo* вместо *epiciclo*, а в другой превратилось в *picielo*. Это вполне обосновано графически: формы букв *c* и *e* в рукописном тексте очень схожи. Но еще действеннее должно было оказаться семантическое притяжение. Написав *epicielo*, писец превратил термин в сложное слово, где вторая часть — *cielo* ‘небо’. Получилось что-то вроде «эпинебо», а это, хотя бы частично, было понятно любому и не противоречило содержанию этой части трактата, посвященной небесным телам.

Добавим еще один подобный пример, когда в одной из рукописей трактата Ресторо *equatore* ‘экватор’ превращено в *quatrore*: *dalo cerchio del quatrore* вместо *dalo cerchio dell’equatore* ‘от круга экватора’ [Restoro d’Arezzo 1976: L]. Можно считать, что это просто описка, но, тем не менее, такая трансформация приближает форму термина к числительному *quattro* ‘четыре’, делая слово привычным и знакомым.

Мы рассмотрели несколько моментов в рукописной истории текстов разных жанров. В нашей статье оказались «на одной линии» совершенно не сопоставимые по содержанию, значимости и назначению тексты: от небрежных росчерков пера, чудом сохранившихся на клочках пергамена, до благоговейно переписанных строк великого автора. Но во всех случаях обращение к рукописной истории текста, в том числе, к характеристикам материального носителя (чем традиционно занимаются вспомогательные исторические дисциплины), дает дополнительный материал для размышления филологам. В какой-то степени это помогает установить связь с авторами, переписчиками, читателями этих памятников исторически отдаленных эпох, которые писались в соответствие с идеями, взглядами, оценками, традициями этих времен.

Литература

Челышева И.И. Первые памятники на романских языках: общее и частное // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2018. — № 4 (81). — С. 216—221.

Шумилин М.В. Ошибка против варианта: «новая филология», латинистика и «плохой язык» // Vox medii aevi. — 2020. — № 1—2 (6—7). С. 28—75. http://voxmediiaevi.com/2020-1-2-shumilin.

I canzonieri della lirica italiana delle origini. Vol. IV. Studi critici. A c. di L. Leonardi. Firenze : Sismel, 2007. — 468 p.

Cerquiligni B. Éloge de la variante // Langages. — 1983. — № 69. P. 25—35.

Cerquiglini B: Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris: Seuil, 1989. — 123 p.

CB — La Commedia di Boccaccio. Interrogare la varia lectio. Un apparato in movimento. https://boccacciocommedia.unil.ch/varianti.php.

Frank B., Hartmann J., Kürschner H. Inventaire systématique des premiers documents des langues romanes. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. Vol. 1. — 394 p.

Frank-Job B. Traditions discursives et élaboration écrite des langues romanes au Moyen Âge // Aemilianensis. — 2010. — № 2. — P. 13—36.

Gadrat-Ouerfelli C. La diffusion et la circulation manuscrite d'un texte médiéval: l'exemple du Devisement du monde de Marco Polo // Les échanges en Méditerranée médiévale. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2012. — P. 273 — 288. http://books.openedition.org/pup/13912.

Guenée B. Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval. Paris: Aubier-Montaigne, 1980. — 439 p.

FCLP — Fragmenta cuiusdam libelli precum https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.352?ling=it

Mecca A.E. I manoscritti frammentari della Commedia. Siena: Edizioni Unistrasi, 2021. — 361 p.

Restoro d'Arezzo. La composizione del mondo colle sue cascioni. A c. di A. Morino. Firenze : Academia della Crusca, 1976. — XC + 276 p.

RM — Rime dei Memoriali bolognesi. 1279 — 1300. A c. di S. Orlando. Torino: Einaudi, 1981.

TLIO — Tesoro della lingua italiana delle origini. http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/.

Trovato P. Su un tipo di banalizzazione comune nei testi poetici: la riformulazione del verso come frase principale (con una scheda su Inferno X 77 e una su Purgatorio XXIV 57) // Studi danteschi. — 2021.— № 86. — P. 117—127.

Varvaro A. The «New Philology» from an Italian Perspective. // Varvaro A. Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza. Roma : Salerno, 2004. P. 613—622.

Vespasiano da Bisticci. Vite degli uomini illustri del secolo XV. Bologna : Romagnoli-Dall'Acqua, 1892. — 382 p. https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/hnh125b2478262v1.pdf

I.I. Chelysheva
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Manuscript tradition as a source for cultural linguistics (a case study of Romance medieval texts)

The paper is devoted to some characteristics of the Romance medieval manuscript tradition (11th — 15th cent.). The study of manuscript and codex types, variants and versions, discrepancies and linguistic transformations, mistakes and omissions allows us to judge about the perception of the cultural, religious, geographical diversity of the world in the Romance and otherwise Middle Ages. The paper also focuses on the manuscript tradition of Dante's Divine Comedy.

Key words: cultural linguistics, story of Romance languages, medieval manuscript tradition.

III.
ЯЗЫК, СМЫСЛ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

М.А. Дзюбенко
Независимый исследователь

НЕИЗДАННЫЙ ТРАКТАТ М.И. ШАПИРА «ПРИНЦИПЫ СЕМАНТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ» (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1980-Х ГГ.): СТРУКТУРА, СОДЕРЖАНИЕ, ВОЗМОЖНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИЗДАНИЯ

В статье представлено описание и проведен анализ неизданного трактата М.И. Шапира. Не предпринимая никаких попыток опубликовать этот труд, М.И. Шапир давал читать отдельные его части друзьям и знакомым, использовал при докладах. Представляется, что, несмотря на незаконченность и методологическую незрелость, эта работа должна быть издана, так как без нее неполным является представление о научном и творческом пути М.И. Шапира и его личности, а также о состоянии отечественной гуманитарной мысли первой половины 1980-х гг.

Ключевые слова: М.И. Шапир, неизданный трактат, методологические этюды, семантические отношения.

1

Для тех, кто не был знаком с Максимом Ильичом Шапиром в 1980-е годы, его явление в филологии должно было напоминать рождение Афины: подобно тому как богиня мудрости, изобретательности и войны вышла из головы Зевса во всей боевой амуниции, Шапир, воплотивший в себе филологическую мудрость, изобретательность и полемическую непримиримость, явился внешнему миру во всем сокрушительном блеске отточенной методологии и энциклопедических знаний. Причем Зевса вроде бы и не было: кажется, он сам был своим Зевсом и возник путем самопорождения. Первые его статьи (о «Сне Попова», о «Грамматике поэзии» и ее создателях) не сразу обратили на себя внимание, — но уже в 1990 году вышел том «Филологических исследований» Г.О. Винокура, и имя Шапира стало известно всем филологам. Отдадим должное Т.Г. Винокур, не побоявшейся сделать ставку на неизвестного, молодого и своенравного ученого. Хочу напомнить, что книгу Ю.Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино», репликой на которую в известном смысле считают упомянутый том Винокура, Е.А. Тоддес, А.П. и М.О. Чудаковы готовили, будучи уже известными, состоявшимися исследователями.

Однако этому быстрому триумфу предшествовали годы подготовки и созревания, свидетельством и плодом которых стало объемное сочинение «Принципы семантических отношений» с подзаголовком «Методологические

этюды» (впоследствии он был снят автором). Эта работа, наиболее полный из сохранившихся вариантов которой имеет объем 304 машинописных страницы, создавалась в первой половине 1980-х годов (когда автору было двадцать с небольшим) и ценна для нас с разных сторон. Во-первых, мы можем наблюдать формирование его научного мышления, во-вторых — увидеть самые истоки многих последующих концепций ученого; в-третьих — при сравнении с последующими работами 1990–2000-х годов проследить эволюцию его взглядов; в-четвертых — понять круг представлений, научных взглядов и книжных предпочтений, в котором М.И. тогда вращался и который в чем-то существенном отличается от того, к чему он пришел впоследствии; наконец, в-пятых, реконструировать систему взглядов определенного круга отечественных гуманитариев 1980-х годов — яркой эпохи, которую многие из нас хорошо помнят, но которая уже находится за несколькими историческими поворотами.

2

Приведем авторское оглавление работы (л. 2 машинописи). В круглых скобках, принадлежащих автору этого обзора, указывается объем главы (в машинописных листах) или ее отсутствие (отс.). В угловых скобках дается рукописная правка автора:

Содержание

И.Б. (стихотворное посвящение И.Б. Качинской, 2)

Предварительные замечания (отс.).

Часть I. Знак

1. Определение <языкового. — вставка> знака <(Знак как логико-философская проблема). — удалено> (12).
2. Внутренняя форма знака (22).
3. Причина и следствие (5).
4. Амбивалентность знака (10).
5. Смысл (23).
6. Дискретность и континуальность семиотического текста <(Метр и ритм). — удалено> (41).
7. Слово как модель мира (13).

Часть II. Культура

8. Проблема типологии культуры (отс.).
9. Ритуальный континуум (отс.).
10. Стихийный монизм (отс.).
11. Деление как фактор эволюции культуры (отс.).
12. Генезис быта (отс.).
13. Процесс глобальной интеллектуализации (отс.).
14. Стихия и факт (От смысла — к термину) (64).

Часть III. Человек

15. Автор и адресат (отс.).
16. Диалектика имени (отс.).
17. Феномен синтетического субстрата (отс.).
18. Эстетика семантических отношений (отс.).
19. Изоморфизм и гомология параллельных текстов (отс.).
20. О научной медитации (отс.).
21. Реконструкция смысла (От термина — к принципу) (76).

(22.) К вопросу об энергетической эволюции (Вместо послесловия) (35).

Итого 303 лл. + л. 1 с названием работы.

Бóльшая часть листов перепечатана без правки или со сравнительно небольшой правкой автора. Однако в главе 7 присутствуют многочисленные рукописные вставки и вклейки, которые увеличивают объем главы примерно вдвое. Последняя глава («К вопросу об энергетической эволюции», с подзаголовком «Вместо послесловия») дублирует вторую половину (лл. 42–76) предыдущей («Реконструкция смысла»), но по сравнению с ее текстом подвергнута существенной правке; это свидетельствует о том, что последняя глава была выделена из предпоследней в процессе написания, однако автор не пришел к окончательному решению о границах этих глав.

Нетрудно видеть, что из намеченных 23 глав (21 глава + «Предварительные замечания» + «К вопросу об энергетической эволюции») было написано 10, то есть реализовано меньше половины замысла. Никаких более полных вариантов трактата не найдено, но есть менее полные варианты.

Обращает на себя внимание отсутствие в оглавлении и в основном тексте книги библиографии, хотя библиографические ссылки, оформленные по принятому в 1970-е–1980-е годы стандарту (Автор год издания: страница), проведены сквозь весь написанный текст.

Сохранились также подготовительные материалы к этой работе.

3

Само собой разумеется, что хотя бы бегло изложить весь трактат невозможно. Поэтому остановимся на некоторых основных моментах. Надо сразу отметить, что основное направление работы полемично по отношению к абсолютизации семиотики, свойственной гуманитарной мысли того времени. Также обращает на себя внимание неоднократно использованный автором диалектический прием: он доказывает утверждение, а потом переворачивает его и проверяет, можно ли доказать обратное.

В дальнейшем после цитаты первая цифра в круглых скобках обозначает номер главы в машинописи, вторая — номер листа в пределах данной главы; разрядка и подчеркивания машинописи в данном обзоре не воспроизводятся. Также в качестве иллюстраций воспроизводится несколько схем из трактата; номер иллюстраций не совпадает с номером этих схем в работе.

«<…> Мы, в отличие от Соссюра, определили знак не как связь, а как отношение обозначающего и обозначаемого, ибо внутризнаковые отношения не только соединяют противоположные полюса (элементы) языка, но и — в равной степени — отделяют, отдаляют их друг от друга» (1:2). Дискретность знака отражает «дискретность определенной области человеческого сознания, в преломлении которого единый мир распадается на противоположные начала» (1:3), то есть «знак является действительностью интеллекта» (там же). Индекс и симптом — не знаки, им свойственна «асемиотическая природа, выражающаяся в принципе естественной связи обозначающего с обозначаемым» (1:4).

«Понятие обозначающего включает в себя сложное единство материальной формы (зрительной, акустической и т.д. по числу органов чувств) и собственно значения (сигнификата)» (2:1; илл. 1). «Материальная форма функционально связывает конкретное, единичное явление непосредственно воспринимаемого мира (обозначаемое, денотат) и его рациональное значение (сигнификат), предполагающее определение общего понятийного стержня, объединяющего целый ряд одинаково обозначаемых объектов <…>» (2:2). «Несовпадение значения и денотата, обусловленное именно обобщенным характером значения, выражается в множественности денотатов при единстве значения» (2:2-3). «Одному значению всегда соответствует несколько денотатов — это утверждение представляется нам бесспорным. Куда более сомнительно обратное утверждение: одному денотату соответствует несколько значений» (2:4). «<…> Денотаты различны постольку, поскольку различно восприятие предмета» (2:5). «Изменение хотя бы одного из элементов знака приводит к изменению знака в целом» (2:10). «Анализ внутренней формы знака показал, что семиотическую единицу правильнее рассматривать <…> как тернарное функциональное соответствие значения денотату, осуществляемое через посредство материальной формы, причем два члена этой триады — значение и материальная форма — образуют бинарную оппозицию формы и содержания обозначающего и, в свою очередь, как единое целое противостоят третьему члену триады — денотату» (там же).

«<…> Знаковая структура действительно входит в цепь процесса интеллектуальной интерпретации сенсомоторного восприятия, с одного конца которой находится являющийся объектом интерпретации предмет, а с другой — вырабатываемое в результате этого длительного процесса понятие о предмете, причем ни собственно предмет <…>, ни собственно понятие <…> не входят в знаковое отношение обозначающего и обозначаемого, ибо, с одной стороны, предмет не совпадает с денотатом <…>, а с другой стороны, понятие не совпадает со значением, будучи шире и глубже последнего <…>» (2:10–11; илл. 2).

«<…> Можно говорить о различных видах условности семиотических отношений, но нельзя говорить о безусловных, “естественных” знаках —

их в природе нет» (2:17). «<…> Симптомы, синдромы и индексы нельзя считать знаками» (там же).

«<…> Материальная форма может и должна быть осознана только как случайность по отношению к значению, а обозначающее — как случайность по отношению к обозначаемому» (2:19; илл. 3).

«<…> Независимость значения от индивидуальных свойств обозначаемого предопределяет возможность воспроизведения знака вне конкретной ситуации» (2:20–21). «Постижение внутренней формы знака предполагает <…> осознание устанавливаемого через посредство акциденции (случайной материальной формы) функционального соответствия абстрактных (всеобщих) и конкретных (единичных) субстанций» (2:22).

Отталкиваясь от слов Р. Барта о том, что в научных исследованиях идея художественного произведения вытесняется идеей знака, М. Шапир напоминает, что «знак включает в себя не только отношения обозначаемого и обозначающего; в его структуре имплицитно содержится информация о причинно-следственных отношениях между явлениями» (3:1). Анализируя этот тезис на примере цветов светофора, он приходит к выводу о том, что «в системе знаковых отношений случайность каузально управляет сущностью» или, говоря иначе, «сущность является следствием случайной причины» (3:4). «Столкновение противоположных начал: всеобщего и единичного, случайности и сущности, причины и следствия внутри единого образования (знака) позволяет говорить о внутренней противоречивости знака: уже в самой структуре семиотической единицы имплицитно заключены логические противоречия» (3:5).

«Анализ функционирования знаков и систем знаковых отношений позволяет сделать имеющий принципиальную важность вывод о том, что в процессе семиозиса противоположные элементы знака могут меняться местами: взаимозаменяемыми оказываются обозначаемое и обозначающее, денотат и значение, значение и материальная форма» (4:1).

«Самым ярким примером амбивалентности значения и материальной формы является так называемая “заумная поэзия”, предполагающая абсолютную семантизацию звука при абсолютной десемантизации слова, очень часто выражающейся в отсутствии лексической единицы как таковой в языке заумной поэзии» (4:3). Однако «не следует думать, что функциональная амбивалентность значения и материальной формы является конститутивным свойством поэтического языка» (4:4). «<…> Амбивалентность знака заключается в перемещении его иерархического верха вниз, а иерархического низа — вверх <…>» и «ставит под сомнение его “непререкаемую” гносеологическую ценность» (4:10).

Задаваясь вопросом о том, «почему с такой легкостью может быть осуществлена инверсия противоположных элементов знака», М. Шапир полагает, что «причину амбивалентности <…> надо искать не внутри знака,

но вне его. Мы связываем ее с явлением смысла — семантического поля, покрывающего собой весь объем текста, обнимающего всю совокупность составляющих текст знаков» (5:1).

«Смысл имеет одновременно знаковую и незнаковую природу. Знаковые “истоки” смысла связаны с асимметричностью семиотической единицы: конкретное обозначаемое не покрывается вполне абстрактным значением; содержание обозначаемого одновременно и шире значения (в значение не укладываются многочисленные индивидуальные свойства обозначаемого), и уже его (значение содержит информацию о целом ряде, а не только об отдельном предмете). Таким образом, именно относительный характер соответствия содержания значения содержанию обозначаемого отражает образование семантических полей, оказывающихся шире собственно знаковой структуры» (5:2). Генезис смысла имеет также композиционный (=внезнаковый) аспект: «<…> знак, кроме собственного нормативного значения, приобретает еще дополнительное содержание, иногда даже противоположное нормативному, в зависимости от его композиционного расположения, то есть от его контекста» (5:4).

«<…> Семантическая избыточность знака конституирует смысловое поле текста только в системе целого текста, только в столкновении с семантической избыточностью всех остальных знаков текста. Поле семантической добавки оказывается <…> ничем не ограниченным и потенциально безграничным <…>» (5:8). «Именно эта свобода смысла по отношению к связываемым структурой знака субстанциям позволяет говорить о некоторой его сверхсубстанциальности» (5:9). «Смысл является тем началом, которое противостоит в тексте началу знаковому; по своей природе он диаметрально противоположен знаку» (5:12).

Даже если принять «представление о линейном характере знаковой ипостаси текста» (5:12), «органически связанный с целым текста смысл имеет ярко выраженный нелинейный (симультанный) характер» (5:13).

Знак дискретен: «материальная форма знака одновременно связывает и отделяет друг от друга денотат и сигнификат; значение и обозначаемое не только соответствуют, но и противостоят друг другу». «Смысл, недифференцированно заключающий в себе разделенную в знаке информацию, по своей природе континуален» (там же).

«В этом смысле можно говорить о двух семантических уровнях текста: о семантике отдельных знаков (I) и о смысле — семантике целого текста (II), семантическое поле которого <…> не складывается в результате механической суммы значений составляющих дискретный уровень текста знаков, но является общим и одновременным для всех знаков текста, в которых оно реализуется» (5:14).

«Смысл деи<е>рархизирует знак» (5:23). «Актуализация поля “чистых” семантических отношений <…> полностью разрушает иерархическую

структуру знака» (там же). «Один и тот же текст может быть прочитан как знаковый и как незнаковый в знаковой и незнаковой системах мировосприятия» (там же).

«Под семиотическим текстом мы понимаем любую семантически завершенную систему знаковых отношений, ограничиваемую хронологически и пространственно лишь точкой зрения <…> Теоретически возможна точка зрения, в соответствии с которой вся человеческая культура будет рассматриваться как единый семиотический текст.

При этом необходимо подчеркнуть, что понятие семиотического текста мы соотносим только с культурной деятельностью человечества и не распространяем его на явления природы <…>» (6:1).

«<…> Текст как целое не рождается в авторском сознании в уже оформленном, символическом виде. Он возникает не только в форме дискретных фрагментов, которые потом впишутся в цельную структуру, но и как непрерывное сжатое смысловое поле, как единый содержательный континуум, из которого автору еще предстоит вычленить части его будущего произведения» (6:2–3). «Однако воплощение авторского замысла предполагает обязательный перевод текста со сверхсубстанциального на субстанциальный уровень. Это своего рода одискречивание текста, переход его в знаковое бытование и есть реализация смысла в параллельных рядах знаковых отношений. Текст приобретает пространственную и временную координаты <…>» (6:4). При этом «смысл текста может быть восстановлен и без учета значений отдельных знаков» (6:6).

В ходе восприятия текста осуществляется «двукратный перевод текста с континуального уровня на дискретный и с дискретного вновь на континуальный», и это «есть не что иное, как единичное звено в цепи человеческой коммуникации, которая предстает как бесконечная (счетная) последовательность прямых и обратных переводов с одного уровня на другой» (6:6). «Как и всякий перевод, двукратное перекодирование текста предполагает его двукратное искажение, которое усиливается тем, что континуальный и дискретный уровни текста обладают различной семантической плотностью» (6:7–8). «<…> Дискретная и континуальная его <текста. — М.Д.> ипостаси могут быть осмыслены соответственно как видимая (слышимая) и невидимая (неслышимая)» (6:8). «<…> Знаковая последовательность воспринимается (считывается) с помощью органов чувств; смысловой же континуум недоступен сенсорному восприятию» (6:9; илл. 4).

«Знак <…> по своей природе абстрактен <…> Природа смысла, напротив, в высшей степени конкретна» (6:11). «<…> Причину несовпадения континуальных семантических полей следует искать в непрерывной изменчивости смысла — как в пределах одного текста, так и при переходе от текста к тексту» (6:12). «<…> Смысловое поле одного и того же текста также не есть нечто раз и навсегда заданное. Меняется и авторское, и читательское его осмысление» (6:12). «В зависимости от контекста, от новой

ситуации, в которую включается текст, каждый раз изменяется его смысл, хотя дискретное выражение содержания остается неизменным» (6:13). «<…> Континуальная и дискретная ипостаси семиотического текста образуют оппозицию бесконечного и конечного» (там же).

«Все представления о семантической ограниченности текста исходят из наивного предположения о том, что конкретному тексту нельзя приписать то или иное произвольное содержание. Во-первых, как только мы помыслили некоторое содержание как имеющее (= или не имеющее) отношение к данному тексту, с того самого момента оно, без сомнения, окажется с ним ассоциативно связанным. Таким образом, во-вторых, никогда нельзя с уверенностью указать ни одного значения: ни прямого, ни обратного, ни другого, которое нельзя было бы навязать тексту и закрепить за ним хотя бы на короткое время. И в-третьих, даже если допустить существование внешних границ экстенсивному расширению толкования, вряд ли какие-нибудь границы можно положить углубленному пониманию текста, погружению в его смысловой континуум» (6:14–15). «Таким образом, мы можем говорить о потенциальной бесконечности смысла текста» (6:15). «В конце концов, любой комплекс текстов, как семиотических, так и асемиотических, имеет размытые семантические границы и потому может быть рассмотрен как часть некоего более общего, Вселенского Текста, обнимающегося Единым Смысловым Полем. Из неограниченности семантического поля любого слова неизбежно следует вывод об актуальной бесконечности его смысла» (6:17). «<…> Смысловой уровень текста есть <…> интенсивная бесконечность, которая существует не только потенциально, но и актуально» (6:18–19). «Конечный и неизменный набор дискретов может быть в точности воспроизведен произвольное множество раз; каноническую редакцию текста мы можем тиражировать в любом сообразном с нашими потребностями количестве экземпляров. В то же время смысловой континуум, изменчивый и бесконечный, принципиально невоспроизводим: он уникален. Тиражировать смыслы — невозможно» (6:19).

«<…> В процессе творчества автора и сотворчества читателя смысловое поле не генерируется знаками, но открывается в них: знаки лишь актуализируют реализацию семантического континуума, который существует — например, в форме замысла — до своего знакового воплощения» (там же). «<…> Автор не только не создает и не осуществляет, но даже и не открывает всех возможностей текста, имплицитно в нем присутствующих еще до дискретной реализации. Он является “создателем” семантического поля текста не в большей степени, чем иной из будущих читателей» (6:20). «С этих позиций сотворчество автора и адресатов над текстом предстает как процесс проникновения в непрестанно меняющийся смысловой континуум <...> Не знаки порождают смысл, а смысл генерирует знаки» (6:21).

Таким образом, качественное различие между континуальностью смысла и дискретностью знака реализуется в шести оппозициях:

континуальность смысла — дискретность знака:
1) невидимое — видимое;
2) конкретное — абстрактное;
3) изменчивое — неизменное;
4) бесконечное — конечное;
5) уникальное — воспроизводимое;
6) нерожденное — порожденное (см.: 6:22).

«Методологическое осмысление качественной неоднородности семиотического текста ставит перед филологией принципиально новые, неслыханные доселе проблемы. Необходимо понять, как смысл реализуется помимо знаков, что позволяет тексту передавать содержание, несравненно более гибкое, чем то, какое может быть выражено с помощью атомарных семиотических значений, и наконец, возможно ли (и в каких формах) сенсорное восприятие смысла» (6:23–24).

«Для поэтического текста, например, эта проблема выражается в изучении двух глобальных каналов реализации смысла: семиотического и асемиотического, метра и ритма, понимаемого не просто как система отклонений от метра, но как второе субстанциальное начало стиха, противостоящее субстанциальности метра» (6:24). «Рождение стиха — это одискречивание ритма-смысла в знаковый метр; ритм одевается словесной плотью, образуя семиотический размер» (6:25).

Седьмая глава является в своем роде смысловым центром работы, и она, как это видно из рукописи, подвергалась наибольшей правке. Начинается она с различения между первичными и вторичными причинами.

«Современное научное и, шире, человеческое сознание предполагает двойственную природу каждого явления: в основе его генезиса лежат первичные и вторичные причины. Установление и изучение вторичных причин заключается, в основном, не столько в определении собственно причин, сколько закономерностей бытия и приводит к отождествлению причины и закономерности. С этой точки зрения явления одного ряда рассматриваются не как результат глобальной причины, а как следствие воздействия одних членов ряда на другие <...>» (7:1). Причиной группы явлений оказывается сама эта группа. Первичными же называются «единые причины, проявлением которых могут быть объяснены все члены некоторого изучаемого ряда и для уяснения содержания которых необходимо выходить за пределы изучения имманентных закономерностей однорядных явлений» (7:3). «Вторичные причины (законы) могут быть противопоставлены первичным как отвечающие на вопрос “как?” отвечающим на вопрос “почему?”» (там же).

«В качестве первичной причины обычно выступает единая сущность более высокого порядка и более сложной природы, чем выводимые из этой причины многочисленные субстанции и акциденции. В этом смысле можно говорить о сверхсубстанциальности первичной причины по отношению к следующей

(вытекающей) из нее субстанции» (7:4), поэтому «не род должен определяться через виды, а виды через род, т.е. через общее эволюционное и смысловое начало <…> род не равен сумме составляющих его видов, как смысл текста не равен сумме значений составляющих его слов» (там же). «Таким образом, каждая субстанция должна рассматриваться как следствие первичных (эволюционных) и вторичных (генетических) причин или, другими словами, как результат реализации сверхсубстанции и актуализации со стороны акциденции» (там же; илл. 5).

Субстанция и акциденция взаимозаменяемы и изоморфны. Они «оказываются в равной степени случайны и в равной степени закономерны, ибо и та и другая одинаково выводимы из одной и той же сверхсубстанции» (7:5). «Сверхсубстанциальная связанность субстанции и акциденции говорит о том, что различие между ними определяется только точкой зрения: то, что с одних специфических позиций представляется субстанцией, при изменении точки отсчета окажется акциденцией, и наоборот. Обнаруживаемая имманентность друг другу субстанции и акциденции позволяет рассматривать их как проявление единой сверхсубстанции, реализующейся в параллельных изоморфных рядах. Отношения внутри этих изоморфных структур предопределены сверхсубстанциально (эволюционно), а их конкретная нагруженность, индивидуальное наполнение обусловлены акцидентально (генетически)» (там же; илл. 6).

В конечном счете «и субстанция, и акциденция в равной степени рассматриваются как реализующаяся в параллельных рядах сверхсубстанция — все явления действительного мира оказываются связанными друг с другом только как различные проявления (реализации) одной и той же сверхсубстанции» (7:5). Так возникает феномен двойной каузации (илл. 7 и 8).

Отсюда «со всей неизбежностью следует вывод об изоморфизме знака и мира, каким тот открывается человеческому сознанию: знак имплицитно содержит в себе представление человека о природе бытия <…>» (7:6).

«Обнаруживаемая зависимость события, явления, сущности от ряда — их контекстуальная обусловленность рядом — приводит к тому, что каждое событие, явление, сущность содержит информацию обо всем ряде: значение события является следствием ряда предшествующих событий, а потенциально заключенный в нем смысл — причиной событий последующих. Таким образом, единичное событие, явление, сущность отражает в себе весь ряд и само отражается в ряде» (7:8). «<…> Событие, явление, сущность, включая в себя, кроме собственного, еще и значения других элементов ряда, стремится к своеобразному полисемантизму» (там же). «<…> Содержание слова как результат интеграции семантических полей с течением времени не сужается, а напротив, расширяется и — в пределе — стремится через многозначность ко всезначности; слово как бы помнит о всех своих предшествующих словоупотреблениях, о всех контекстах, в которых оно фигурировало»

(там же). «<…> Единичное событие, явление, сущность, как и отдельное слово, потенциально способно вобрать в себя, отразить в себе весь мир» (7:9).

Главы с 8 по 13 во всех сохранившихся вариантах текста отсутствуют (скорее всего, они и не были написаны), и далее следует глава 14 «Стихия и факт (От смысла — к термину)» с эпиграфом из Маяковского «Ищем речи точной и нагой». В первых же строках говорится о том, что речь в ней пойдет о «едва ли не самом важном аспекте развития духовной культуры: о тенденции к семиотизации, которая обнаруживается на всем протяжении ее исторического пути от первобытной стадии до современного состояния» (14:1). При этом встречается ссылка на ненаписанную, но, очевидно, обдуманную главу: «В 8 главе этой книги нам уже приходилось писать о преобладании в арсенале первобытных культур незнаковых средств выражения. Мы объяснили, почему неразличение (или полное совпадение) обозначаемого и обозначающего, случайности и сущности, причины и следствия, всеобщего и единичного красноречиво говорит в пользу относительной асемиотичности первобытного ритуала. Однако тенденция ко внезнаковым способам выражения смысла в целом сохраняется и на типологически более поздних стадиях развития.

По мере постепенной эзотеризации ритуала и деритуализации исполнения мифа происходило отслоение мифологических представлений от обрядовой формы, преодоление их фрагментарности и становление развитой и разветвленной системы мифов <…> И одним из проявлений этого процесса была последовательная семиотизация их языка: первобытное отождествление денотата и значения (непосредственное обожествление природы и культуры) оставалось в прошлом; представление о мире отделялось от восприятия мира; изменялись отношения между сенсорным и идеологическим наполнением слова-имени» (14:1–2). «<…> Уже на сравнительно ранних этапах культурного развития, например в текстах “Ригведы”, ритуально-мифологическое слово-имя оказалось лишенным денотата» (14:2–3). «Асемиотичность ритуально-мифологической лексики проявляется и в строении означающего: многие звуковые формы лишены не только денотата, но и значения». «Есть все основания считать, что для самих носителей мифологической культуры рациональное начало в мифе <…> всегда заслонялось его эмоциональным и моторным содержанием» (14:4). «Подобно нормативной, у мифологической лексики была ослаблена и сигнификативная функция, т.е. функция обобщения» (14:5).

«Анализ ритуально-магического слова-символа должен был убедить нас в том, что такое слово, несущее на себе исключительно важные смысловые нагрузки, было лишено как сенсорно воспринимаемого обозначаемого, так и нормативного обобщенного значения. Из всей знаковой триады оно сохраняет только материальную форму <…> Однако ритуально-мифологическое слово при этом не бессмысленно <…> Сверхсубстанциальность мифологического содержания действительно отделяется от семиотических средств языка, будучи непосредственно воплощенной в звучащей ритуальной речи» (14:10–11).

М.И. Шапир вводит понятие мифемы. Это многоденотатное и многозначное мифологическое «слово-символ, служившее для обозначения разнообразнейших явлений, с нашей точки зрения, никак между собой не связанных» (14:11).

«<…> Множественность не связанных между собой “денотатов” и “значений”, при которой ни одному “денотату” не может быть поставлено в соответствие строго определенное “значение” <…>, делает ритуально-мифологический символ асемиотической семантической единицей» (14:12). «Предельно полисемичный символ (мифема) является своеобразным обобщением действительности, ее классификацией, но н<е> ее обозначением. Такой символ пронизан смыслом (он весь — смысл), но лишен семиотического значения» (14:15). Знаком его считать нельзя.

«В этом отношении слово-имя и слово-символ в мифе в корне отличается от семантической структуры слова в языке искусства» (14:15). «<…> Многозначность (правильнее было бы сказать неоднозначность) художественного слова принципиально отличается от всезначности мифопоэтического символа. Сигнификативный веер слова в художественном произведении значительно уже; как правило, образ строится на сопоставлении всего двух значений: прямого и переносного, имеющих различный семиотический статус. <…> Напротив, у мифологического текста нет ни прямого, ни переносного значений: все значения включаются в структуру символа на равных правах <…>» (14:15–16).

«Если мифология пользовалась исконной, первобытной многозначностью, то искусству эту семантическую гибкость пришлось уже воссоздавать, сдвигая и изменяя значения слов за счет их нетрадиционного употребления. Именно искусство первым перестало смотреть на слово как на данность и научилось активно и сознательно изменять его смысл. Этот опыт у художников слова переняли ученые, но использовали его по-своему и в совершенно иных целях. Они объявили борьбу природной полисемии слова, поставив своей задачей предельное ограничение его семантического поля и максимально возможное сужение его значения — вплоть до однозначности <…>» (14:18–19).

«Принципиальное различие между сферами культуры заключено не в точности, с которой разные тексты отражают явления действительного мира, но в степени детализации и сегментации этого отражения, последовательно возрастающего от религии к науке» (14:21). «Мир, создаваемый в образах мифа, был тот же самый, что и мир природных явлений или мир социальных отношений. Попросту говоря, все эти три мира совпадали в одной нерасчленяемой реальности <…>» (14:22). «<…> Воображаемый мир, который заключает в себе некая система мифов, соотносится с сенсорно воспринимаемой действительностью не по частям, а как целое с целым» (14:23).

«<…> В ходе развития духовной культуры человечества шел длительный процесс превращения слова в знак. Он осуществлялся по двум (взаимосвязанным)

направлениям: во-первых, через дифференциацию и дивергенцию значения многозначного (и многоденотатного) слова-символа <…>; и во-вторых, по пути усиления обобщенного содержания слова-имени, тяготеющего к однозначной номинации целого ряда однородных денотатов <…>» (14:30). Поэтому «наука о знаках превращается в своего рода науку наук» (14:35).

Семиотизация искусства протекала многообразно и многопланово. В качестве ее иллюстрации М.И. Шапир останавливается «на явлении изменения отношений между метром и ритмом в ходе эволюции поэзии» (14:35), исходя из того, что «развитие поэтических форм есть в то же время история канонизации ритмических структур и превращения индивидуальных и конкретных элементов ритма в нормативные и кодифицированные факторы метра, получающие абстрактное обобщенное значение» (14:36). Данный анализ интересен как начало разработки Шапиром этой проблемы, которая в дальнейшем была изучена им в ряде работ и стала одной из главных в его научном творчестве 1990-х годов. Еще одна важная для Шапира научная проблема, интерес к которой также восходит к реферируемой главе, — это взаимодействие языков быта и духовной культуры (см.: 14:44–45 и далее).

Намеченные в плане следующие шесть глав третьей части, судя по всему, написаны не были. Тем не менее завершающая третью часть глава трактата «Реконструкция смысла (От термина — к принципу)», по общему счету — двадцать первая и по объему — самая обширная, с эпиграфом из стихотворения М.М. Хераскова «Время»:

…Твоя безмерна скоротечность
За нас тебе отмстить спешит:
Тебя, тебя поглотит Вечность,
Движения и крыл лишит —

начинается так, словно бы пропущенные главы второй части все же существуют:

«В конце второй части этой книги нам приходилось писать о том, что развитие гуманитарной культуры было направленным от всезначности мифа через многозначность художественного слова к однозначности научного термина. Однако это только полуправда <…> Дело в том, что полностью формализовать и кодифицировать термин невозможно <…> содержание единичного может быть определено только в связи с общим, со всей научной системой. Как факт не существует вне ряда, так термин не существует вне научной концепции <…>» (21:1).

«Содержание термина не есть нечто неизменное, заданное раз и навсегда <…> Для изменения содержания нет никакой необходимости переопределять термин. Достаточно, если изменится концептуальный контекст, дефиниции же могут остаться нетронутыми <…>» (21:2).

«Для обозначения нового понятия термины, как правило, не придумываются, а берутся либо из повседневного словаря, либо из арсенала

старой науки, и потому, кроме собственного концептуального значения, они имплицитно заключают в себе весь семантический груз, накопившийся в процессе употребления этих слов в течение тысячелетий <…>» (21:3).

«Призрачность, иллюзорность факта как такового является обратной стороной неоднозначности термина <…> вне интерпретации факт как культурологический феномен не существует вовсе и тем более не является научной реальностью — он обретает ее только внутри теоретической системы <…>» (21:4).

«<…> Мысленные эксперименты и наблюдаемые факты уже не могут быть противопоставлены “спекулятивной” и “умозрительной” теории, так как сливаются с ней и от нее неотделимы <…> только те факты являются действительно научными, которые обнимаются обобщающей теорией» (21:6–7).

«В 6-й главе мы рассматривали дискретную и континуальную ипостаси текста через оппозицию видимого и невидимого. В науке теоретическая мысль и есть то континуальное начало, которое выявляет невидимые связи между видимыми фактами-дискретами <…>

Глубинная неразделенность факта и теории есть в то же время нерасчлененность анализа и синтеза <…> Все формы абстрактно-логического анализа <…> являются по существу синтетическими образованиями, возникшими и оформившимися уже на достаточно поздней стадии развития науки. Они служат для анализа явлений, но сами получены в результате научного синтеза» (21:8–9).

Здесь встает вопрос об аксиоматике науки. «Аксиоматика есть продукт глобального синтеза, или сверхсинтеза, с точки зрения которого нейтрализуются различия между анализом и синтезом в привычном значении этих слов <…> и фактический анализ, и теоретический синтез опираются на одну и ту же “сверхсинтетическую”, аксиоматическую основу <…> это наводит на мысль о промежуточном значении всякого традиционного теоретико-фактографического исследования» (21:9–10).

«<…> В современной науке факты и наблюдения составляют непременную и неотъемлемую часть ее теории. Все они имеют исключительно теоретическое значение; самоценность их равна нулю» (21:11). «Выбор между той или иной теорией мы совершаем в соответствии с тем, какая из них лучше всего увязывает части в стройное целое, т.е. позволяет рассмотреть возможно большее число случайностей как проявление общей закономерности <…> А в основе такого выбора, очевидно, лежит аксиоматическое представление о тотальной организованности и упорядоченности мира, которое априори является фундаментом современной науки <…>» (21:12).

«Фундаментом науки является аксиома, ее вершиной — мировоззренческий принцип, в непрерывном прямом и обратном движении между которыми научная мысль и открывает многочисленные явления, закономерности

и законы. Все промежуточные результаты этой мыследеятельности — факты и теории — изменчивы и преходящи, но ее исходная и конечная точки подвержены метаморфозе значительно менее» (21:14). «Задача научного обобщения <…> — выйти на такой уровень мысли, где общие формулировки уже не подвластны случайности фактов» (там же). «Любой серьезный ученый, предпринимая исследование, не может не предполагать грядущие результаты, как бы заранее зная, что он должен получить в конце <…> Если исследование выполнено честно, то прогноз может оправдаться, а может и нет <…>, но если его не существовало вовсе, то не может быть и никакого результата: ни положительного, ни отрицательного.

Аксиоматический ноль в начале (абсолютная “непредвзятость”) надежно обеспечивает ноль в конце» (21:14–15).

«Если на уровне фактов термин тяготеет к однозначности, то на уровне закономерностей и законов, неизбежно включая в себя все более и более емкие понятия, обнимая все более широкий круг явлений, слово языка науки вновь оказывается откровенно метафоричным <…>» (21:16).

«<…> Метафоричность науки определяется в равной степени многозначностью терминов и многозначностью фактов. Полисемия заключена в самой природе явлений действительного мира» (21:18). «<…> Только привычность словоупотребления иногда мешает нам почувствовать всю емкость внутренней формы знакомых единиц научного словаря», — пишет Шапир, приводя в пример такие физические понятия, как «сила», «масса», «движение», «ускорение», «работа», «мощность», «поле», «черная дыра», «белая дыра», «кварк».

«<…> Научная мысль <…> выходит на уровень обобщения “случайного” многообразия явлений и событий и на этом этапе вновь достигает семантического полиморфизма слова и текста, который, казалось, был окончательно утрачен в процессе движения от всезначности мифа к терминологичности науки <…> Метафоричность, которой достигает язык науки, оказывается органически присущей определенным уровням научного исследования <…>» (21:20–21). «Эта метафоричность обеспечивает научному тексту такую многозначность, какая сродни семантической структуре произведений искусства» (21:21).

«<…> С типологической точки зрения целые фундаментальные научные теории могут показаться рожденными из того же метафорического континуума, что и эпохальные произведения искусства» (21:21), — пишет исследователь и утверждает, что общая теория относительности Эйнштейна построена на той же метафоре искривленного пространства-времени, что и «Гамлет» Шекспира. «В типологическом смысле можно говорить об эстетическом предвосхищении Шекспиром понимания кривизны пространства-времени. Мы отказываемся всерьез обсуждать предположение о случайной конвергенции метафор. <…> Единство образа есть проявление единства смысла» (21:21).

«Однако и метафорическая многозначность не является пределом семантического полиморфизма, доступного языку науки. Распространение старых теорий на новые области, обобщение не фактов, но общетеоретических понятий и положений, сопровождаемое прозрением их глобальной сущности, позволяет предельно расширить поле значений слова в науке, приближая его почти к мифологической всезначности» (21:21), — пишет ученый, доказывая эту мысль трансформациями физического понятия поля, и делает вывод: «На уровне всеобщего мировоззренческого принципа, в системе, стремящейся к максимально полному обобщению научного знания, слово <…> вновь обретает мифологическую всезначность…» (21:23). При этом «не может быть подлинно единой теории поля, не включающей в се<б>я, например, смысловые и биополя» (21:22).

С точки зрения автора работы, нет ничего удивительного в том, что передовая современная наука, например астрофизика, может возвращаться к таким концепциям происхождения бытия, которые почти буквально совпадают с мифопоэтическими космогониями (Большой Взрыв).

«Итак, близость науки и мифа — не в единстве тематики, а в принципиальном родстве их семантических структур. Основное содержание в мифе, как это было показано в главе 14, заключено в организующих структуру текста смысловых отношениях, но отнюдь не в их эксплицитном выражении. Однако <…> основное содержание научного принципа также состоит в определении общих смысловых отношений, реализующихся в структурно-функциональном взаимодействии сенсорно воспринимаемых категорий-дискретов» (21:28). «<…> Одним из лучших способов выражения “чистых” смысловых отношений между предметами действительного мира является число» (21:28).

«Мифопоэтическая культура по сравнению с научной обладает большей цельностью <…> Однако, утратив цельность, наука приобрела неведомую мифу иерархическую неоднородность и многоплановость <…>» (21:30).

«Сегодня наука — это единственная отрасль духовной культуры, в системе которой может быть совершен путь от всеобщей бессмысленной дивергенции к новому осмысленному синтезу <…> Семиотизация и семантизация, дивергенция и конвергенция — это два противоположных устремления, которые по-разному проявляются в различные моменты человеческой истории <…>» (21:31).

«Хотя наука и принимала участие в процессе тотальной дивергенции культуры и даже сыграла в нем не последнюю роль, она в лице своих лучших представителей всегда осознавала свое предназначение как Великого Синтезатора» (21:32).

«На наш взгляд, есть все основания считать, что очередной период в эволюции нашей цивилизации, когда экстенсивность в ее развитии преобладает над интенсивностью, быстро подходит к концу» (21:37). Шапир говорит «о глобальной переориентации человеческой культуры»: «это должен

быть поворот <…> который позволил бы органически синтезировать все преимущества противоположных культур: современной аналитической семиотико-технологической цивилизации и синтетической асемиотической первобытной культуры» (21:37–38), и он, этот поворот, должен совершиться внутри науки.

«Мы считаем, что сегодня именно внутри науки (в отличие от искусства и религии) созрели все предпосылки для осуществления во всяком случае первоначальных этапов глобального синтеза, результаты которых впоследствии могли бы быть экстраполированы на другие области деятельности <…>» (21:38–39). «В ходе научного творчества может быть пройдена и еще одна трудная ступень на пути к синтезу, а именно реконструировано архаическое единство гносеологической, эстетической и этической деятельности <…> В результате научного творчества должно быть вновь осуществлено единство духовной и материальной деятельности, достигнутое через глубокое осмысление неразрывной связи сознания и вещества» (21:39–40). «Программой-максимум для современной науки является осознание и формулировка таких ковариантных принципов, которым подчиняется реальность любой природы: как материальная, так и духовная» (21:41).

С этого места тексты предпоследней и последней («вместо послесловия») глав идут как бы параллельно, причем в последней даже продолжается нумерация предпоследней, поэтому дальнейшая нумерация страниц приводится по машинописи последней главы. Однако в тексте последней главы по сравнению с предпоследней имеются вставки и существенная правка как черными чернилами, так и карандашом. О времени и причинах появления последней будет сказано ниже. При цитировании правка не оговаривается.

«Общий вывод, который мы хотели бы сделать из нашей книги, следует сформулировать так: решение жизненно важного вопроса о единой системе ковариантных принципов, осмысляющих реальность любой природы, упирается в проблему культурологической точки зрения, с которой физическое и семиотическое предстанут как реализация и одискречивание одного и того же континуального начала» (22:42).

«Отправной точкой наших размышлений явилась проблема протяженности мысли в пространстве <…> Однако мы при этом можем с легкостью указать лишь на одну физическую координату текста — временную, тогда как определить его пространственные параметры представляется весьма затруднительным. Вместе с тем одной координаты для локализации и измерения семиотического текста явным образом недостаточно: он не линеен» (там же).

При обдумывании и сочинении музыки «то, что требует на свое исполнение более часа, может быть внутренне услышано менее чем за секунду. Очевидно, что скорость мысли при этом стремительно возрастает: сенсорное восприятие требует себе во много тысяч раз большего времени, чем экстрасенсорное» (22:42–43).

«<…> При семиотической развертке смысла абсолютное значение может иметь только временная протяженность – пространственные величины важны лишь относительно друг друга» (22:43). Пространство при репродуцировании можно пропорционально сжимать — «время репродуцировать нельзя». «Квазирепродукция времени неизбежно его уничтожает, переводя его во вневременной план» (22:44).

«<…> Мы вплотную подходим к предположению о пространственноподобности мысли <…> Почти все научные теории так или иначе рождаются из языковых метафор. Наша работа в этом смысле не исключение: мы положим в основу многочисленные метафоры мысленного измерения пространства» (22:44–45).

«Мы реально (пусть с помощью приборов, но ведь они тоже — продукт человеческой мысли) измеряем расстояния до объектов, удаленных от нас на тысячи миллионов световых лет, причем времени на этот путь нашей мысли, очевидно, требуется значительно меньше, чем свету. Таково еще одно — неопровержимое — свидетельство в пользу пространственноподобности движения мысли.

Можно предположить, что скорость света во всех пространствах остается абсолютным пределом: верхним для физических частиц и нижним для мысли. <…> Если бы мы могли затормозить мысль до скорости света, она начала бы излучать, а если бы до скоростей, уступающих скорости света, она бы непосредственно материализовалась в физическом пространстве. Действительно, что мешает нам взглянуть на материальные предметы, созданные руками человека, как на застывшую, окостеневшую мысль? Не так ли обстоит дело с произведениями искусства, которые никогда не могут удовлетворить автора: он меняется во времени, а художественный текст остается формально неизменным? Такое понимание во многом сродни современным лингвистическим (В.И. Абаев) и эстетическим теориям (М.М. Бахтин, Г.Д. Гачев), с точки зрения которых форма (=знак) предстает как омертвевшее содержание (=смысл)» (22:46).

«<…> В тех системах социокультурной деятельности, где актуализована медитативная сосредоточенность личности, отношения между причиной и следствием мыслятся не во времени, а в пространстве. Так, например, два события, связанные в представлении носителя первобытной культуры каузально, вполне могут, с его точки зрения, случиться одновременно или даже причина будет иметь место после следствия <…>, причем видимое противоречие разрешается в этих системах через осознание сопричастности всех случайных событий единой сверхсубстанциальной первопричине. <…> Очевидно, что при реализации семантического континуума мысль обретает пространственноподобные формы, вместе с тем не локализуемые в физическом пространстве. <…> Мысль реализуется в семиотическом пространстве, причем его подобие физическому усиливается наличием в нем

трех семиотических координат <…>: от предмета к понятию, от материальной формы к материальной форме и от одного языкового уровня к другому <…> Мы неизбежно приходим к положению о тексте как особом пространстве <…>» (22:47–48).

«Итак, в нашем мире бок о бок с физическим пространством существует и другое — семиотическое, причем оба они смыкаются по оси времени, которое при развертке текста получает абсолютное значение и оказывается нерепродуцируемым как физически, так и семиотически: произвольно сжимать и разжимать время мы еще не умеем. Все расстояния в физическом пространстве определяются положительными величинами <…> Напротив, все семиотические точки находятся как бы “внутри”; расстояни<я> до них и между ними не могут быть определены положительными величинами. Таким образом, физическая и семиотическая области оказываются как бы по разные стороны от оси времени. С этих позиций семиотическое пространство предстанет как отрицательное (внутреннее) <…> а положительное физическое пространство (внешнее) <…>» (22:51).

«Произведения искусства в меньшей степени, а религии и особенно науки в большей сами обладают способностью воздействовать на физическую реальность, отражаясь в ней и ее преобразуя» (22:53).

«Для того, чтобы переход от пространства к пространству был совершен, физические и семиотические явления должны быть осмыслены. Переходить из положительной области (отраженной) в отрицательную (отражающую) и обратно можно только через сферу семантического континуума — дискретного пути между ними нет» (22:57).

«У нас нет никаких оснований считать, что допускаемая приблизительность взаимного соответствия денотата и значения является чем-то случайным, отражающим временное несовершенство нашего научного аппарата. Любая концептуальная семиотическая карта неизбежно “является тем, чем не является мир”. <…> Денотат и значение <…> абсолютно совпадают только в незнаковой, асемиотической системе отсчета <…>.

Таким образом, чтобы переходить из пространства в пространство, надо найти такую область, в которой содержательные различия между ними нейтрализуются. Этой внепространственной (и вневременной) областью и является смысл <…>» (22:58).

«В области смысла могут нейтрализоваться различия между физическим и семиотическим, между эмоциональным и рациональным, между дискретным и континуальным <…>. Иными словами, смысл — это энергия. <…> “Энергия смысла” является метафорой не в большей степени, чем “искривленное время” или “странные кварки”, и должна быть узаконена как научный термин» (22:59).

«Таким образом, в целом ряде случаев мы получаем возможность взглянуть на физические и семиотические явления как на параллельную (симметричную) развертку единого смыслового (энергетического) сгустка

<…> Такой взгляд вполне согласуется и с провозглашенным В.И. Вернадским пониманием преобразования действительного мира научной мыслью в первую очередь как энергетического процесса <…> Энергия смысла может покрывать собой в равной степени все области реального пространства <…>» (22:59–60).

«Наши слова о Смысле Эволюции Природы не следует понимать телеологически. Эволюция может и не иметь внешней цели, но не быть при этом бессмысленной. Цель и смысл развития заключены в нем самом. Именно поэтому принцип поля <…> должен быть дополнен принципом эволюции, содержание которой сводится к реализации нереализованных возможностей, в первую очередь семантических» (22:61).

Энергия Большого Взрыва «и есть истинный источник и постоянно действующая причина всех вещей, от возникновения элементарных частиц до сложнейших явлений гуманитарной культуры <…>» (22:62).

Со ссылкой на статью академика В.Л. Комарова «Смысл эволюции» Шапир говорит о концепции количественной энергетической эволюции и далее отмечает, что в этой работе «<…> слово “смысл” было впервые поставлено рядом со словами “эволюция” и “энергия”; смысл эволюции усматривался в накоплении и трансформации энергии» (22:63).

«Однако количественным накоплением не исчерпывается содержание энергетических процессов, идущих в живой природе. В трудах В.И. Вернадского был заложен фундамент не только количественного, но и качественного понимания энергетической эволюции биосферы, которая предстает в его исследованиях как неслучайный и необратимый процесс, направленный от аккумуляции и выявления более низких видов энергии к более высоким, от более грубых — физических — к более тонким — к биохимической энергии и, наконец, к такому ее высшему виду, как энергия смысла. В.И. Вернадский называл этот вид “духовной творческой энергией человека” …» (там же). Именно она преобразует биосферу в ноосферу. «Только человеку дано переводить физическую или биохимическую энергию в энергию смысла, реализующуюся в аккумулирующих ее семиотических текстах» (22:64).

Эти факты «заставляют посмотреть на органическое развитие как на процесс высвобождения энергии для познавательной деятельности, сопровождающейся выделением огромного количества культурной биогеохимической энергии смысла. Именно на этом пути и возникла такая форма аккумуляции энергии, как семиотический текст <…> Но важно не только количество, но и качество: знаковые тексты способны консервировать энергию самого высокого и тонкого вида — смысловую <...>

Мы считаем, что процесс семиотической эволюции направлен в сторону выработки таких знаковых форм, которые могли бы наиболее эффективно выполнять функцию трансформации творческой энергии познающего субъекта. В особенности это касается научных текстов <…>» (там же).

«Энергетическая эволюция нашей планеты по-новому ставит вопрос о судьбах Вселенной <…> для определения ее характера необходимо учитывать непрерывный рост культурной биогеохимической энергии смысла и порождаемых ею семантических масс <…> Иными словами, для осмысления эволюции Вселенной необходимо выйти за пределы изучения физического пространства <…>

Если различные пространства действительно есть проявление глобального энергетического континуума, это дает возможность употреблять по отношению ко всем без исключения системам физических, биологических, семиотических и т.п. дискретов термин язык» (22:66). Здесь Шапир ссылается на отсутствующий, но явно уже обдуманный фрагмент: «Напомним, что в главе 8-й мы определили язык в широком смысле как любой способ выражения континуального содержания» (22:66–67). В результате «мы можем вернуться на качественно новом уровне к архаическому пониманию всего мира как единого текста, созданного самой Природой, как книги, открытой перед каждым знающим язык» (там же).

Ближе к концу работы автор совмещает научный подход с профетическими прозрениями: «В такой картине мира Время — это единственное измерение, общее для физического и семиотического пространств — предстает как разграничительная линия, отделяющая отрицательную область от положительной и отражающее от отражаемого. Время, дискретное и иллюзорное, — это ось симметрии, которая существует лишь постольку, поскольку симметричные пространства разделены и противопоставлены друг другу — и до тех пор, пока они разделены. Если их свернуть в плотное энергетическое яйцо, время исчезнет, рассып<л>ется. Его не будет более так же, как его не было тогда, когда физическое и семиотическое было сжато в энергетический сгусток смысла» (22:67).

4

Трактат закончен не был. Судя по имеющейся в нем библиографии, работа над ним прекратилась в 1984–1985 годах (год выхода последних использованных в этом труде изданий — 1984). Хотя библиография как отдельный раздел в нем отсутствует, библиографические ссылки по стандартам 1980-х годов в тексте имеются (именно так будем упоминать их и здесь, не разворачивая в полные библиографические описания). Вероятно, это связано с тем, с чем связано и отсутствие многих намеченных глав: автор ощущал смысловую недостаточность, внутреннюю неполноту работы, связанную в том числе с отсутствием (в позднесоветских условиях) доступа ко многим необходимым печатным источникам.

Тем не менее даже неполный библиографический список говорит о многом. Он выявляет те интересы Шапира, которые не нашли воплощения в его более поздних, классических работах, и помещает автора в контекст позднесоветского

гуманитарного универсализма, который характеризуется опорой на несколько областей знания.

Итак, какие же это области знания? Прежде всего — структурное языкознание и семиотика: Апресян 1974, Бенвенист 1939, Бенвенист 1974, Жинкин 1964, Жинкин 1973, Жинкин 1982, Звегинцев 1973, Левый 1972, Иванов 1976, Соссюр 1977, Фреге 1977, Якобсон 1972. Далее — формалисты и их предшественники, как петербургские: Белый 1910, Жирмунский 1975, Жирмунский 1977, Томашевский 1959, Тынянов 1965, Тынянов 1977, Шкловский 1919, Эйхенбаум 1922, Эйхенбаум 1927, Эйхенбаум 1969, так и московские: Богатырев 1971, Богатырев 1973, Шпет 1922, Шпет 1927, Ярхо 1969; творчеством некоторых из них Шапир будет впоследствии заниматься как историк науки. Представлены в трактате ссылки и на некоторых из отечественных структуралистов: Иванов 1973, Иванов 1974, Ревзина 1973, Топоров 1960, Топоров 1979, Топоров 1983. Нетипично для зрелого Шапира обращение к трудам Ю.М. Лотмана (Лотман 1970, Лотман 1973, Лотман — Успенский 1973, Успенский 1970): в последующих работах М.И. ссылок на Лотмана почти нет. При этом отсутствуют ссылки и на сборники Тартуского университета.

В главе 2 «Внутренняя форма знака» автор отсылает к работам, вошедшим в переводной сборник «Семиотика и искусствометрия» (М.: Мир, 1970). Еще более нетипично для зрелых работ Шапира внимание к творчеству М.М. Бахтина и его круга (Бахтин 1975, Бахтин 1979, Волошинов 1929).

В 1970-е–первой половине 1980-х годов среди продвинутых гуманитариев был распространен интерес к трудам по первобытной психологии и мифологическому сознанию (Леви-Брюль 1930, Леви-Строс 1962, Леви-Строс 1964, Леви-Строс 1972), к истории мифологии, древней и средневековой литературы и философии — причем не только европейской, но и восточной (Аверинцев 1979, Бертельс 1960, Елизаренкова 1984, Лосев 1968, Лосев 1978, Лосев 1981, Майоров 1979, Меликова-Толстая 1938, Смирницкая, Стеблин-Каменский 1970, Стеблин-Каменский 1976); в работах зрелого Шапира мы этих фамилий также не встретим.

Зато надо особо отметить внимание Шапира к трудам М.Л. Гаспарова — в области как античной литературы, так и стиховедения (Гаспаров 1976, Гаспаров 1979, Гаспаров 1982, Гаспаров 1983 и др.), сохранившееся на протяжении всего творческого пути М.И.

Наконец, в этом трактате Шапир ссылается на работы, которые строгая филология относила к числу околонаучных (Налимов 1978, Налимов 1979; упоминается Г.Д. Гачев, но никакой конкретной ссылки нет).

Однако научные интересы Шапира выходили далеко за описанные рамки. В разных главах труда он неоднократно обращался к работам лингвистов — как отечественных, так и зарубежных, которых переводили в 1960-е–1980-е годы: Апресян 1974, Бенвенист 1939, Бенвенист 1974, Газов-Гинзберг 1965,

Жинкин 1964, Жинкин 1973. Жинкин 1982, Звегинцев 1973, Майзель 1983, Милитарев 1983, Панов 1979, Соссюр 1977, Уорф 1960, Шухардт 1950. Отдельно его интересовала история письменности, поэтому мы встречаем обращения к Гельб 1982, Дьяконов 1979, Кнорозов 1952, Фридрих 1979.

Представить широту и глубину поднимаемых в данном трактате проблем можно также по весьма неполному перечню упомянутых в нем научных работ по логике (Клини 1973, Фреге 1977, Френкель, Бар-Хиллел 1965), системологии и биологии (Любищев 1982, Мейен 1984, Мейен, Шрейдер 1976, Шрейдер 1982, Шрейдер 1984, Рьюз 1977, Чайковский 1984, Ухтомский 1975, Холлендер 1960), истории науки (Кун 1977), психологии (Бунге 1967, Вундт 1905, Выготский 1982–1984, Мусхелишвили, Сергеев 1983, Фресс, Пиаже 1978), математике (Адамар 1970, Гейтинг 1965), физике (Бом 1967, Гейзенберг 1963, Гейзенберг 1970, Гейзенберг 1975, Грюнбаум 1969, Кауфман 1981, Колчинский 1983, Колчинский 1984, Комаров 1921, Николсон 1983, Малви 1984, Пуанкаре 1978, Пуанкаре 1983, Шкловский 1965, Шкловский 1976, Эддингтон 1923, Эйнштейн 1965–1967). Отдельно надо упомянуть книги В.И. Вернадского (1977, 1981), которые, судя по частоте цитирования в этой работе, были очень важны для М.И.

В трактате нет ни одной ссылки на источник на иностранном языке, владение коими, насколько известно, не было сильной стороной Шапира. Он понимал, как это мешает его работе.

5

Не предпринимая никаких попыток опубликовать этот труд (частями или целиком), М.И. Шапир давал читать отдельные его главы друзьям и знакомым, использовал при докладах.

В феврале 1988 года последняя глава трактата в сокращенном виде (под названием «Cultura humana sub specie energeticae») была подготовлена для доклада, который должен был закрывать пятидневную конференцию «Новые языки в искусстве» (МГУ, 1–5 февраля 1988 г.). Именно для этого доклада, как я предполагаю, и была произведена карандашная правка в последней главе книги. Однако доклад не состоялся; подробности этой достаточно скандальной истории я, как организатор этой конференции, рассказываю в воспоминаниях о М.И.

Как свидетельствует И.А. Пильщиков, после смерти М.И. возникла идея подготовить отрывки из трактата (судя по всему, из глав первой части) для публикации в Италии в качестве статьи по истории графики, однако и эта идея не осуществилась.

6

Несмотря на незаконченность и, так сказать, методологическую незрелость, эта работа должна быть издана. Без нее неполным является

представление не только о научном и творческом пути Шапира и самой его личности, но и о состоянии отечественной как филологической, так и вообще гуманитарной мысли первой половины 1980-х годов, предперестроечной эпохи. Издавать этот трактат надо так, как издавал сам Шапир, — тщательно сверяясь с рукописью и с подробными комментариями. Во-первых, нужно комментировать сами идеи, ставя их в контекст мировой науки. Во-вторых, нужно комментировать процессы в отечественной науке и отношение к ним М.И., его место в них. Определенный круг авторов, как мы видели, он из своих работ исключал; имело ли это исключение принципиальный характер? Необходимо реконструировать научную среду того времени. И, поскольку это очень многообразный материал, здесь нужно привлечение разных специалистов: и филологов разных специальностей, и физиков, и философов, и биологов-систематиков. Предстоит объемная работа, результатом которой — в идеале — должно стать не только издание конкретного труда, но и реконструкция гуманитарной среды и гуманитарной мысли, гуманитарной науки, в том числе неофициальной, первой половины 1980-х годов. И хотя обстоятельства не благоприятствуют столь масштабному проекту, имеет смысл поторопиться, поскольку, во-первых, нет ощущения, что они будут благоприятствовать ему в ближайшие десятилетия, а во-вторых, уже уходят люди, которые помнят то время, когда и был создан трактат «Принципы семантических отношений».

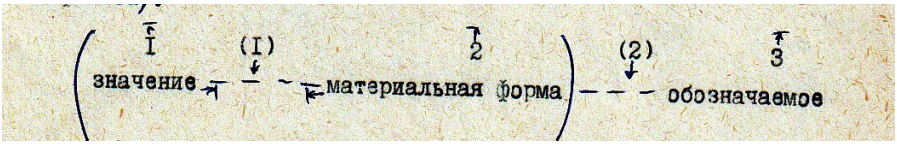
M.A. Dzubenko
Independent researcher

Unpublished work of M.I. Shapir “Fundamentals of semantic relations” (the first half of 1980-s): structure, contents, possible publication guidelines

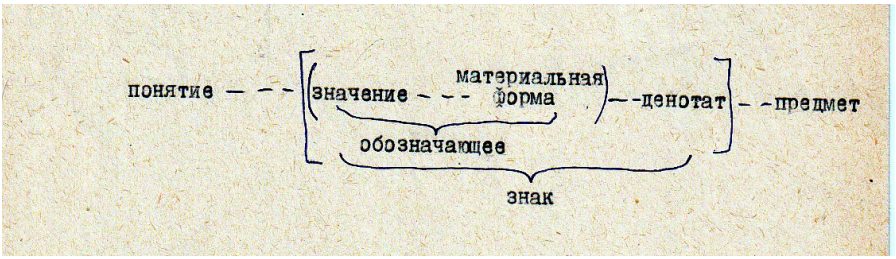
The article deals with the description and analysis of the unpublished work created by M.I. Shapir. No attempts to publish the work have ever been taken by its author. However, he shared some extracts with his friends and acquaintances, and used some parts of the work in his presentations. Apparently, despite the work being unfinished and methodologically immature, it should be published as it provides valuable information to significantly extend our knowledge about scientific and creative paths of M.I. Shapir and his personality as well as about humanitarian ideas of the early 1980-s.

Key words: M.I. Shapir, unpublished work, methodological sketches, semantic relations.

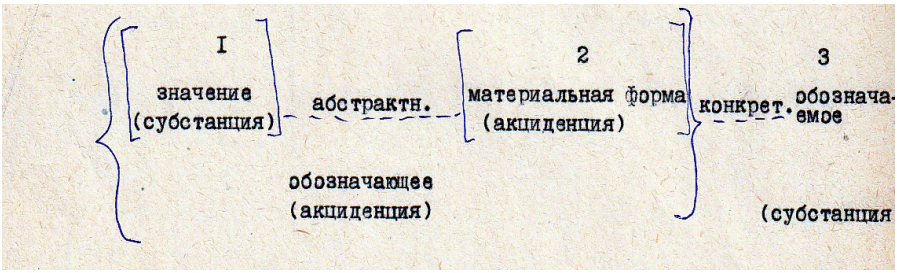
Иллюстрации к статье



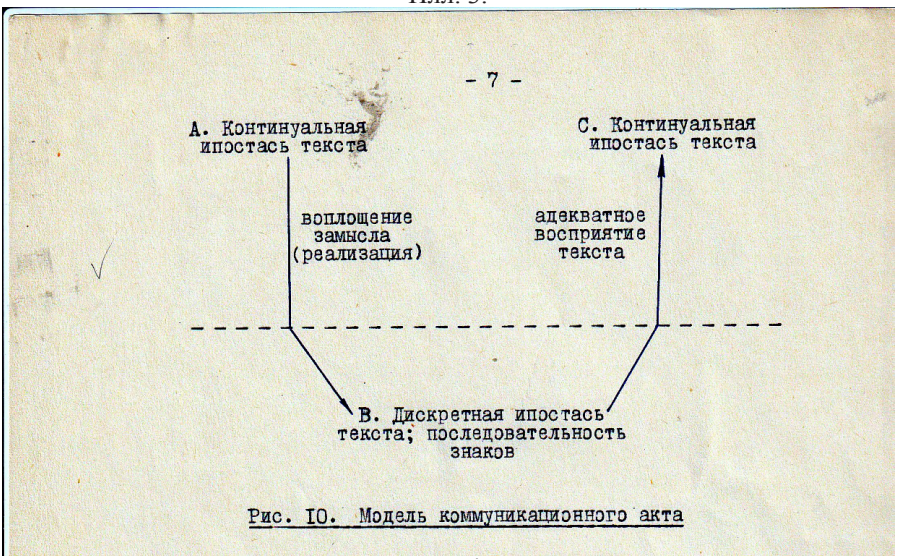
Илл. 1.



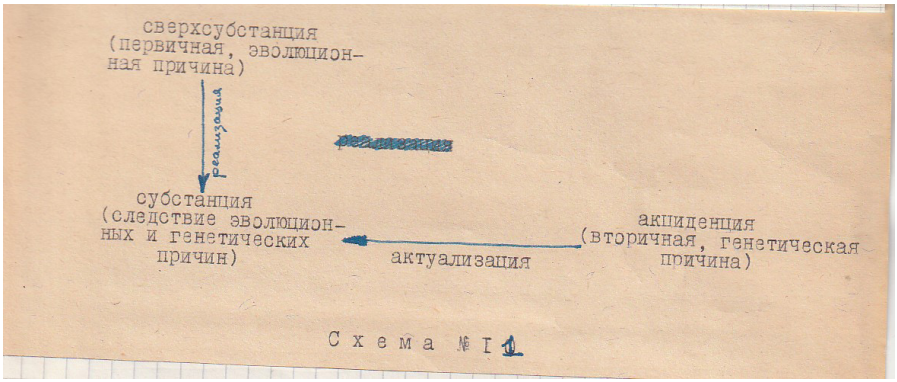
Илл. 2.



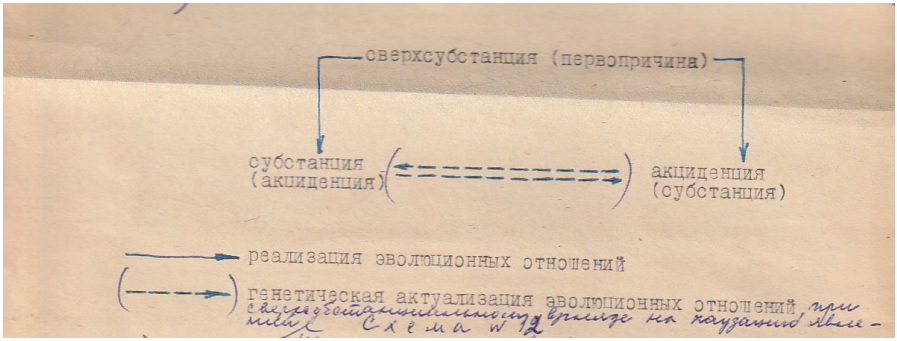
Илл. 3.



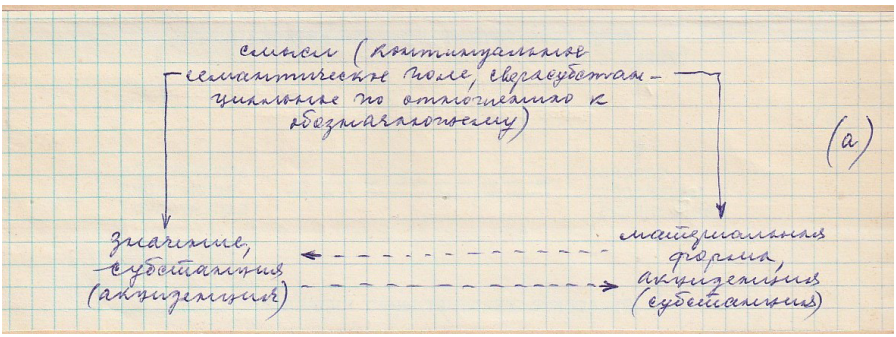
Илл. 4.



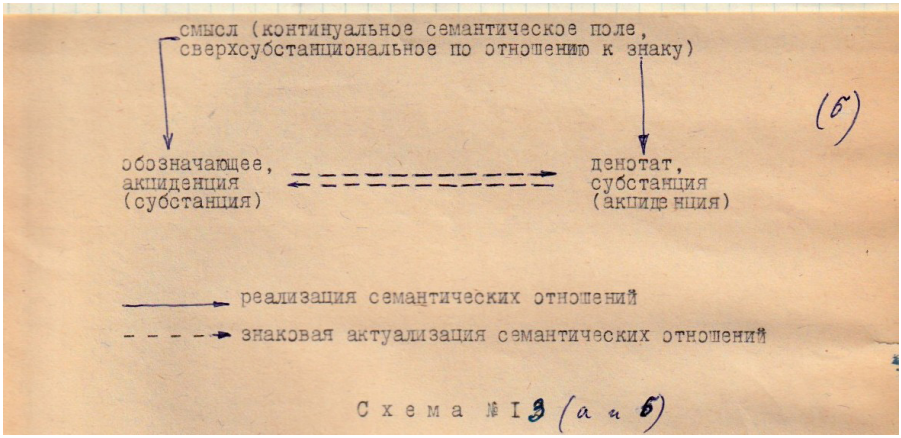
Илл. 5.



Илл. 6.



Илл. 7.


смысл (континуальное семантическое поле,
сверхсубстанциональное по отношению к знаку)
(б)
обозначающее,
акциденция
(субстанция)
денотат,
субстанция
(акциденция)
реализация семантических отношений
знаковая актуализация семантических отношений
Схема №13 (а и б)

Илл. 8.

П.С. Дронов
Институт языкознания РАН

ИДИОМЫ, ИХ ВАРЬИРОВАНИЕ И УСТАРЕВАНИЕ: *ПУСТИТЬ НА ПЕ* В ПОЭМЕ ПУШКИНА «ДОМИК В КОЛОМНЕ»

В статье рассматривается идиома *пустить на пе*, встречающаяся в строфе VI поэмы А.С. Пушкина «Домик в Коломне». Исследуется происхождение данной идиомы, ее первоначальные форма и значение, связанное с карточной игрой в фараон. Основное внимание уделяется употреблению и варьированию идиомы. Затрагивается проблема устаревания идиом, связанного с исчезновением реалий, которые мотивировали возникновение данных выражений.

Ключевые слова: идиомы, варьирование, карточный жаргон, «Домик в Коломне».

М.И. Шапир посвятил целый ряд работ поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» — ее структуре, синтаксису, генезису и связям с заветными сказками и др.; см., в частности, [Шапир 2009а, 2009б, 2009в]. В этой поэме, в строфе VI (травестийной аллюзии на Песнь XI байроновского «Дон Жуана» [Шапир 2009б: 129]), употреблен фразеологизм *пустить на пе*. Приведем строфу полностью:

Немного отдохнем на этой точке.
Что? перестать или *пустить на пе?..*
Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Всё кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

Как отмечает Н.В. Перцов, «каламбурное сочетание *пустить на пе* (здесь курсив принадлежит автору!) объединяет в себе две смысловые интерпретации: ‘начать серию рифм на слог *пе*’ (буквальная) и ‘удвоить количество рифменных пар, дать двойную рифму на *пе (стопе — канапе)*’» [Перцов 1996].

Выражение *пустить на пе*, использованное Пушкиным в каламбурных целях, является фразеологизмом и встречается у разных авторов, преимущественно XIX — начала XX вв.

Рассмотрим данный фразеологизм подробнее и обратимся к толкованиям из Словаря М.И. Михельсона и «Словаря языка Пушкина»:

«**Пустить на пе** — (иноск.) продолжать (намек на продолжение игры азартной, когда ставят на вторую карту, равный куш на квит или двойной выигрыш)» [Михельсон 1899—1901, т. 2: 155].

«**ПЕ** (1). *В соч.* пустить на пе (*поставить удвоенную ставку*). *В каламб. употр.* (*дать двойную рифму на «пе»: «стопе — канапе»*). [СЯП, т. 3: 302].

Употребление фразеологизма допускает довольно широкое варьирование глагольного компонента, в виде конструкции *VP* + <*на*> *пе*; ср. примеры (1). Кроме того, возможно акцентологическое и орфографическое варьирование (ударение на предлог *на* и дефисное написание, соответственно), ср. (1a, 1b):

(1) **a.** Шлет султан цидулку в Рим святому папе:
«Мы друг другу братья, — дело, значит, в шляпе.
Рим держал когда-то всю Европу в лапе.
Я прижму славянство, — дело, значит, в шляпе.
Мы «ва-банк» играем, *гнем «углы» и «на́-пе»*:
Если передернем, — дело будет в шляпе…
[Л.Н. Трефолев. Дело в шляпе (1877)].
b. В вашей смене, дразнящей сердца,
В вашем быстро мелькающем крапе
Счастье дочери, имя отца,
Слово чести, *поставленной на́-пе*,
В вашем быстро мелькающем крапе,
В вашей смене, дразнящей сердца…
[И. Ф. Анненский. Под зеленым абажуром: «Короли, и валеты, и тройки!..» (1904)].

c. Между тем отец Веры, любезничая с хозяйкой, шутил, смеялся, как будто всё это происшествие, в котором жизнь его дочери висела на волоске, значит не более как *выигранная карта на пе*, которая могла проиграть застольную ставку. [А. А. Бестужев-Марлинский. Следствие вечера на кавказских водах (1830); НКРЯ].

d. Но он смотрел на все это сквозь пальцы и неистово *гнул на пе*. [Т. Г. Шевченко. Близнецы (1855); НКРЯ].

e. — А *этот угол на пе* или *на перепе*? — На пе… — У вас мелок подкололся, две полоски дает… выходит, *на перепе*… — Заметал! [Вл. А. Гиляровский. Друзья и встречи / Ученик Расплюева (1934); НКРЯ].

f. *«Пустить на пе»* мне придется лишь через полгода, когда дело дойдет до моей третьей кульминации, а пока можно перестать рассказывать о самом себе и *немного отдохнуть на этой точке*, рассказывая о других людях. <…> Теперь мой рассказ можно и *«пустить на пе»*… [Р. В. Иванов-Разумник. Тюрьмы и ссылки (1934-1944); НКРЯ].

В XX в. *пустить на пе* употребляется лишь в трех примерах, из которых два (в текстах В.А. Гиляровского и Б.А. Садовского) касаются игры в фараон.

Форма *пустить на пе* в значении ‘продолжить’ (с отсылкой к Пушкину) употреблена Ивановым-Разумником (1f).

Для того, чтобы понять, с чем связано широкое варьирование идиомы, необходимо описать ее происхождение. Именной компонент *пе* является, по-видимому, сокращением *пароли* — термина из игры в фараон (штосс, банк). В «Словаре языка Пушкина» *пароли* (два случая употребления) истолковывается как ‘Ставка в карточной игре, увеличенная вдвое против первоначальной’ [СЯП-3: 294]. Кроме того, приводится дефиниция *пароли-пе* (один случай употребления) ‘Ставка в карточной игре, увеличенная вчетверо против первоначальной’ [Там же]. *Пароли* сочетается с глаголом *загнуть* (2):

(2) **a.** — А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера: — отроду не брал он карты в руки, отроду *не загнул ни одного пароли*, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру! [А. С. Пушкин. Пиковая дама (1833)].

b. Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч, и выиграл соника; *загнул пароли, пароли-пе*, — отыгрался, и остался еще в выигрыше… [Там же].

В своей статье «Язык “Пиковой дамы”» В.В. Виноградов отмечает: «*Загнуть пароли* — загнуть угол карты, сделать двойную ставку. Ср. в “Выстреле”: “Он […] в растерянности загнул лишний угол”» [Виноградов 1980: 181][1]. В заметках под названием «Банчишки», которые вел Н.В. Гоголь, обнаруживаем:

«*Семпель* — один простой куш.

Пе — карта ровно вдвое.

Пароле или *с углом* — выигрывается втрое.

Пароле пе — вдвое против пароле.

Загнул утку — прибавляет на раз, на два.

С тобой играть — с бритвы мед лизать — употребляют с теми, которые играют в дублет.

Играть в дублет — не отделять от выигрыша, а пускать вдвое» [Там же: 180].

Заметим, что форма *пароле* встречается у Гоголя (например, в «Мертвых душах»: *Не загни я после пароле на проклятой семерке утку, я бы мог сорвать весь банк*), а также в одном литературном примере XX в.:

(3) Главнейшие достоинства архивариуса заключались, во-первых, в том, что тот *никогда не предлагал пароле, то есть увеличения ставки* в игре, а во-вторых, с неизменным вниманием выслушивал историю освобождения Луки Лукича из узилища. [Юрий Давыдов. Синие тюльпаны (1988-1989); НКРЯ].

[1] В таком случае *пустить на пе* и последующее упоминание цезуры в «Домике в Коломне» можно считать еще одним каламбуром: цезура делит строку на две части так же, как и загибание пароли и пароли-пе делит карту.

Любопытно, что в разных источниках дается разный коэффициент увеличения ставки *пароли*: например, у Гоголя, как было показано выше, это увеличение втрое. В связи с этим необходимо рассмотреть значение этого слова в том языке, из которого оно было заимствовано в русский. Рассмотрим толкования в «Ларуссе» и словаре «Национального центра текстовых и лексических ресурсов» (CNRTL).

В первом *paroli* (с пометой “mot italien” ‘итальянское слово’) объясняется как ‘Mise double de celle qu’on a jouée une première fois’ (‘ставка, удваивающая ту, что игралась в первый раз’) [Larousse]. Во втором даны следующие толкования:

«**A. —** [Dans certains jeux de cartes, au trictrac, etc.] Enjeu représentant le double de la mise antérieure, après un gain. *Faire (le) paroli; gagner, offrir, tenir le paroli.* » ‘в некоторых карточных играх, в триктраке и т.д.: ставка, представляющая удвоение предыдущей ставки после победы. *Сделать пароли; победить, предложить, удержать пароли*’ <...>

«**B.** — Vx. Corne qu’on fait à la carte sur laquelle on joue le double. <...>» ‘Устар. Уголок, который загибают на карте, на которую поставлена удвоенная ставка’ [CNRTL].

В данных источниках приводится также этимологическая справка: «Mot ital. plur. de parolo prob. comp. de paro ‘je prépare’ et de lo art. déf., c’est-à-dire ‘je mise’» ‘этимология и история: итальянское слово, мн. ч. *parolo*, сочетание *paro* ‘готовлю’ и *lo* ‘определенный артикль’, т.е. «я делаю ставку»’ [Ibid.]. По-видимому, здесь имеется в виду сочетание итал. *parare* ‘защищать, парировать’ с объектным прямым местоимением, т.е. *parolo* ‘защищаю его’.

Исходную форму идиомы можно описать как *загнуть [карту на] пароли*. Исходное значение выражения — ‘удвоить ставку’. Соответственно, *паролине* означает учетверение. В диалоге при употреблении выражения возможно опущение как именного компонента, так и глагольного. Ср. в эпиграфе к «Пиковой даме»: *Гнули — Бог их прости! // — От пятидесяти // На сто*; а также в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова: *Да этак он загнет, пожалуй, тысяч на сто*. Заметим, что в немецкой фразеологии представлена аналогичная идиома *Paroli biegen* с тем же значением ‘удвоить ставку’. С нею, вероятно, связана идиома *jmdm., einer Sache Paroli bieten* (буквально «поставить пароли на кого-л., на что-л.»), которая получает в [Duden 11: 558] толкование ‘jmdm., einer Sache wirksam entgegentreten’ (‘эффективно противостоять кому-л., чему-л.’).

Среди дефиниций глагола *загнуть* в словаре Д.Н. Ушакова видим: ‘5. (*несов. также* гнуть) что. Удвоить ставку в игре в банк, в фараон (карточное арго; устар.)’ [Ушаков 1935, Т. 1: 913].

Столь широкое варьирование идиомы было обусловлено повсеместным употреблением картежного жаргона во всем его лексическом

и фразеологическом многообразии — причем именно жаргона, связанного с игрой в фараон. Как пишет В.В. Виноградов, «семантическая система картежного языка, определявшаяся в своей профессиональной сущности техникой и мифологией карточной игры, с точки зрения норм “общей” дворянской литературно-художественной речи начала XIX в., могла быть понята и осмыслена или как специальная область близких дворянскому обиходу профессиональных приемов, навыков, процессов, явлений и понятий, или как живая общественно-бытовая сфера случаев, событий и анекдотов, которые стояли за каждым карточным арготизмом, за каждым картежным символом» [Виноградов 1980: 179]. И далее: «Сквозь призму символов и метафор карточного арго в литературных стилях начала XIX в. созерцались разные стороны действительности» [Там же: 196].

Выражение *пустить на пе*, встречающееся, по сути, только в «Домике в Коломне» (пример (1f) из Иванова-Разумника содержит развернутую цитату из пушкинской поэмы), является примером авторской идиоматики. К последней, по определению А.Н. Баранова и Д.О. Добровольского, относятся специфические особенности использования идиом, присущих данному писателю и выделяющих его среди других носителей языка. Эти особенности включают: «авторские лексические модификации идиомы; авторские грамматические трансформации; авторские семантические модификации идиомы; авторские фреквенталии; авторские деархаизмы; собственно авторские идиомы» [Баранов, Добровольский 2008: 495].

Выражение *пустить на пе* в «Домике в Коломне» следует отнести к авторским лексическим и семантическим модификациям. Модификация плана выражения и плана содержания приводит к ослаблению связи с исходным фразеологизмом *гнуть <на> пе*. Иначе говоря, *пустить на пе* превращается в автономную единицу, т.е. в собственно авторскую идиому. Тем самым, варьирование может приводить к образованию единиц, которые лишь в некоторых своих значениях являются вариантами исходной идиомы, а в других не являются даже синонимами (ср. толкование: ‘продолжать’ в Словаре М.И. Михельсона).

И *гнуть <на> пе*, и *пустить на пе* являются устарелыми выражениями, несмотря на варьирование и игровой характер авторской модификации: глагольный компонент *пустить* встречается только у Пушкина. Отметим, что, в противоположность данному случаю, авторская модификация идиомы *наводить глянец*, созданная Маяковским в стихотворении «Юбилейное» (*навели хрестоматийный глянец*), оказалась весьма популярной и активно употребляется в разных дискурсивных практиках.

Возможно, дело в устаревании реалий, которые легли в основу мотивированности «карточной» идиомы. Основная причина ее устаревания — снижение популярности игры в фараон, а значит, и изменение карточного арго. Нечто подобное произошло с английской идиомой *from soda to hock*

‘from start to finish’ [Farlex Idioms], также связанной с игрой в фараон (*soda* и *hock* — жаргонные названия первой и последней карт банкомета; кроме того, это отсылка к коктейлю *hock & soda* ‘рейнвейн с содовой’). Хотя эта идиома включена во фразеологические словари, поиск в историческом корпусе американского варианта английского языка показывает, что ее употребление ограничивается 1897 годом:

(4) “Yere’s the whole story, an’ while I nurses certain views tharon, I leaves it to you entire to say how much Tucson Jennie is jestified. I knows all about it, for I’m obleeged to be in on the deal *from soda to hock*.” («Вот и вся история. Хоть я и имею на этот счет определенные задние мысли, вы уж сами решайте, насколько Дженни-из-Тусона заслуживает оправдания. Я знаю всю подноготную, от начала до конца [Lewis, Alfred Henry. Wolfville (1897); COHA].

Таким образом, несмотря на широкое распространение и наличие нескольких вариантов (в том числе авторских модификаций типа *пустить на пе*), идиомы, основанные на карточных играх, популярных в XIX веке, исчезли по мере затухания их популярности (в отличие от немецких идиом, сохранившихся и поныне). Своеобразным реликтом таких идиом в русском языке можно считать одно из значений глагола *загнуть* — эллипсиса *загнуть <на> пе*.

Литература

Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. М.: Знак, 2008. — 656 с.

Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. — С. 176—239.

Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. В 2 т. СПб, 1899— 1901. — VIII + 779 с.; 580, 250 с.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка — [Электронный ресурс] — URL: https://ruscorpora.ru (дата обращения: 10.08.2023).

Перцов Н.Я. О языковом иконизме Пушкина (из комментариев к поэме «Домик в Коломне») // Московский пушкинист. Вып. II. — М.: Наследие, 1996. — С. 166—201.

СЯП — Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. 2-е изд., доп. М.: Азбуковник, 2000. — 4750 с.

Ушаков Д.Н. (ред.) Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. Т. 1: А — Кюрины / Сост. Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков; Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ, 1935. — 828 с.

Шапир М.И. Пушкин и русские «заветные» сказки. О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне» // Шапир М.И. Статьи о Пушкине / Сост. Т.М. Левина; Изд. подгот. К.А. Головастиков, Т.М. Левина, И.А. Пильщиков; Под общ. ред. И.А. Пильщикова. М.: Языки славянских культур, 2009а. (Классики отечественной филологии). — С. 119—123.

Шапир М.И. Семантические лейтмотивы ироикомической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // Указ. соч., 2009б. — С. 124—190.

Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Указ. соч., 2009в. — С. 11—70.

CNRTL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Электронный ресурс] — URL: https://www.cnrtl.fr/definition/paroli (дата обращения: 10.08.2023).

COHA — Corpus of Historical American English [Электронный ресурс] — URL: https://www.english-corpora.org/coha/(дата обращения: 10.08.2023).

Farlex Idioms — from soda to hock. (n.d.) *Farlex Dictionary of Idioms*. (2015) [Электронный ресурс] — URL: https://idioms.thefreedictionary.com/from+soda+to+hock (дата обращения: 10.08.2023).

Larousse — Larousse — Langue Française [Электронный ресурс] — URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paroli/58288 (дата обращения: 10.08.2023).

P.S. Dronov
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Idioms, their variability and obsolescence: a case of *pustit' na pe* in Pushkin's *The Little House in Kolomna*

The paper deals with the idiom *pustit' na pe* found in Stanza VI of Alexander Pushkin's *The Little House in Kolomna*, the poem extensively and exhaustively analysed by Maxim Shapir. The study of the idiom in question is aimed at defining its origin and variability, as well as the original form and figurative meaning that were closely connected to the card game of Faro. The paper also touches upon the problem of obsolescence of idioms along with the gradual disappearance of cultural facts and circumstances to which they were once connected.

Key words: idioms, variability, card gaming slang, *The Little House in Kolomna.*

М.Л. Ковшова, О.С. Орлова
Институт языкознания РАН

О СОЗВУЧИЯХ В РУССКИХ ЗАГАДКАХ

В статье на широком материале описываются созвучия в русских народных загадках. Загадка как текст состоит из загадочной части и отгадки. На этом основании выделено два типа созвучий: внутренние, т.е. созвучия, возникающие в загадочной части, и внешние, т.е. созвучия, образующиеся между загадочной частью и отгадкой. Описываются разные виды внутренних и внешних созвучий; составлена их классификация. Обосновывается положение о том, что кодирование денотата в загадке, во многом, связано с учетом звуковых соответствий; что созвучия в загадках имеют образное, смысловое, структурное, а также игровое и эстетическое назначение.

Ключевые слова: загадка, созвучие, рифма, ономатопея, искусственные имена, звуковой повтор, заумь, анаграмма.

I. Введение. Основные положения.

По мысли М.И. Шапира, языки духовной культуры, существующие как наддиалектные образования в рамках национального языка, выполняют исходя из присущих им особенностей «две центральные функции человеческой речи: выражение (эксплицирование) смысла и его передачу (коммуникацию)» [Шапир 2000: 10]. Безусловно, к языкам духовной культуры относится и язык фольклора, насыщенный символичностью, пронизывающей самые разные жанры народной поэзии: от былин, календарных песен, гаданий и свадебных величаний — до сказок, пословиц и загадок.

Загадка — малый жанр фольклора, представляет собой короткий игровой текст, в котором описание объекта (предмета, явления, ситуации) дается иносказательно, путем его уподобления другому объекту на основании отдаленного сходства между ними. Особенность загадки состоит в том, что она нацелена не на эксплицирование, а на сокрытие смысла; все средства, в том числе звуковые, используются для усложненного описания объекта, закодированного в загадке. Ср., например: *«Семьдесят одёжек, А все без застёжек (кочан капусты)»* [Садовников 1995: № 789а]; *«В тёмной темнице сидит красная девица, коса на улице (морковь)»* [Рыбникова 1932: 280]. Загадке как интеллектуально-развлекательному жанру присуще то, что М.И. Шапир называет «повышенной семиотичностью формы», которая «изначально накладывает ограничение на содержание» [Шапир 2000: 12]. В загадке данное ограничение усилено тем, что кодируются не денотаты, а концепты [Головачева 1994: 198; Ковшова 2019: 94—95]. Загадывание любого объекта происходит на основе устойчивых представлений, сложившихся в результате наблюдений над окружающим миром и/или во взаимосвязи с текстами и смыслами культуры.

Так, в образной семантике загадки «*Страх тепло влачит, / А тепло караул кричит (волк и овца)*» [Садовников 1995: № 1531а] запечатлено сложившееся в деятельности стереотипное представление о том, что волки нападают на стадо и режут овец. В крестьянском быту с образом волка соединены такие понятия, как «хищник», «смертельная угроза», «злоба», «ужас, страх» и др. Ср. также устойчивые выражения: *волчья хватка, волчий взгляд, злой как волк* и др. С образом овцы связаны понятия покорности, беззащитности, слабости, жертвенности; ср. образные выражения: *бедная овечка, дрожать как овечий хвост, кроткий, послушный как овца / ягнёнок, как агнец (божий), глупая овца* и др. В основе этих представлений лежат как бытовые наблюдения, так и ассоциации с библейскими образами. С овцой также прочно соединено понятие «тепла»: овца регулярно обрастает шерстью, которую человек стрижет и использует в быту. В загадке волк представлен как то, что вызывает страх, страшит (эмоциональная мотивированность образа, в которую вкраплена синекдоха: волк — чувство, которое волк вызывает); овца как то, что дает тепло (утилитарная мотивированность образа, в которую вкраплена синекдоха: овца — овечья шерсть, из которой изготавливают теплые вещи).

В другой загадке образ основан на знании религиозных образов и смыслов и декодируется в пространстве библейского знания; ср.: «*Два раза родился, / Ни разу не крестился, / А первый пророк (петух)*» [Садовников 1995: № 943г]. Образ петуха как пророка мотивирован символическим смыслом библейской притчи, в которой крик петуха знаменует неминуемое событие. Как указано в Библии, Христос предрек Петру, что тот отречется от Него трижды, прежде чем пропоет петух. Ср.: «Иисус сказал ему: истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня» (Мф 26:34); «Тогда он начал клясться и божиться, что не знает Сего Человека. И вдруг запел петух» (Мф 26:74).

Мифологические верования и табу лежат в основе третьей загадки и служат опорой в ее декодировании; ср.: «*Сидит сова на корыте, / Не можно её накормити / Ни попами, / Ни дьяками, / Ни пиром, / Ни миром, / Ни добрыми людьми, / Ни старостами (смерть)»* [Садовников 1995: № 2032]. Образ корыта иносказательно означает смерть; данный образ является символичным во многих жанрах; так, в подблюдных гадательных песнях: *«Стоит корыто, другим покрыто (к гробу)»* [Русский фольклор 1986: 112]. Согласно суеверным представлениям, сова, будучи ночной хищной птицей, является предвестницей смерти; в народной культуре этих птиц издавна наделяли демонологическими свойствами и называли «зловещими, нечистыми» [Гура 2012: 96]. Ср. поговорку: «*Из пустой хоромины либо сыч, либо сова, либо сам сатана*» [Даль 1989, т. 2: 95]. Образ совы декодируется на фоне мифов о ненасытной, пожирающей людей смерти, корни мифологемы уходят в далекую архаику.

В фольклоре сохранились «следы» мифологического мышления, в том числе и такая его черта, как «архаическая “нерасторжимость” звука и смысла»,

о которой пишет М.И. Шапир [Шапир 2000: 110]; см. также [Фрейденберг 1997: 32]. Древняя вера в силу созвучий была основана на представлении о магических превращениях предметов, о волшебной силе звуковых формул, о возможности с помощью звуковых подобий установить тождество разных сущностей. Действенность звучащей стороны речи — необходимый элемент таких мистически «заряженных» актов, как заговоры, гадания, пожелания, проклятия и др. Так, созвучия, проявляющиеся в рифме, в перекличке гласных и согласных звуков, важны в заговорах; ср. заговор от кровотечения: *«По чистому полю бежит конь карь — стань, руда, не капь»; «Стану на камень — кровь не канет, стану на песок — кровь не потекёт <…> Встану на железо — кровь не полезет»* [Русские заговоры и заклинания 1998: 256; 258]. Рифма ставит смысловой акцент в заговоре от тоски: *«Водички возьмёшь, сливай в песок и говори: Бежит водица по песку, успокой всю (имя) тоску»* [Там же: 344]. Убедительность предсказания, например, в гадательной песне создается монотонностью ритма, навязчивыми звуковыми повторами в рифме, протянутым вдаль *-жу*: *«За дежой (квашней) сижу, / Пятернёй вожу, / Ещё посижу, / Ещё повожу (пока быть в девках)»* [Русский фольклор 1986: 110]. При истовом исполнении колядок с их величаниями и пожеланиями речь может превращаться в «один неразборчивый крик, состоящий из звуков: “*У, у, у, и, и, и!*”» [Плотникова 1994: 29].

Повышенная звуковая организация «загадочного» текста, который весь представляет собой «совокупность часто повторяющихся элементов <…>, совокупность явлений, объединяемых понятием повтора <…>, делает очень вероятным предположение о сакральности этого класса текстов» [Топоров 1999: 59—60]. Загадки возникли на заре человечества; в древние времена они являлись частью обрядов и ритуалов у разных народов. Так, индийские жрецы, брахманы, в предновогоднюю ночь в вопросно-ответной форме совершали ритуальный обмен загадками [Топоров 1999: 21]. У славян загадки были одной из форм ритуального общения между партиями жениха и невесты; входили в сценарий свадебного обряда, звучали в мясоед, во время празднования масленицы, зимой, после Рождества, на осенних посиделках и вечеринках, за общей работой, на праздничных сборищах. Долгое время загадывание загадок воспринималось как сакральное действо, «ставилось в один ряд с языческими обрядами и ведовством <…>, считалось делом «нечистым», к которому прибегали мифологические персонажи, например, полудницы и русалки» [Седакова, Толстая 1999: 235]. Существовали запреты на загадывание в определенное время; так, в Пермской губернии не позволялось загадывание загадок днем, летом и в пост («иначе коровы не будут возвращаться домой или их задерет в лесу волк; сам заблудишься в лесу и т. п.») [Там же: 234].

С течением времени загадка как магический элемент обрядов и ритуалов подверглась рационализации; звуковые особенности народной загадки как предмета поэтической рефлексии отражают, прежде всего, «ритмическое

переживание жизни <…> не простое повторение одного и того же, но постоянное возвращение к “изначальным образцам”, которые наполнены глубоким жизненно важным традиционным содержанием» [Мальцев 1981: 18]. Традиционность является существенной особенностью крестьянской культуры, в которой относительная консервативность труда и быта и отсутствие научных знаний преодолевались благодаря закреплению опыта и его передаче через традицию, в том числе с помощью загадки, ее образов, в том числе звуковых, ее ритма, рифмы, ее созвучий.

Принято считать, что загадка возникает из ритма и рифмы; в ее основе лежат «ритм (как определенная схема распределения ударений) и рифма (как способ композиционной, звуковой, а иногда и грамматической и семантической организации «загадочного» текста)» [Топоров 1999: 59]. Отмечая обилие дактилических окончаний в загадках, В.Н. Топоров предположил «частичную производность стиха загадок от эпического стиха» [Топоров 1999: 63]. Ср., например: *«Голубое поле серебром усыпано (звёзды на небе)»* [Митрофанова 1968: 18]; *«У нашего Романа богатого / Много скота рогатого (небо, звёзды, месяц)»* [Там же: 20]. Народной загадке свойственна хореическая напевность; ср.: *«Олёна царевна по городу ходила, ключи обронила, / Свёкор видел, деверь поднял (роса)»* [Там же: 23].

«Натуральная», «природная» русская рифма «наиболее соответствует языковому сознанию русского народа. Правила ее — вольные, слух — ее единственный критерий» [Самойлов 2005: 75]. При этом все классы рифм, которые встречаются в русской поэзии, обнаруживаются в малых жанрах фольклора. Ср. примеры точной мужской и женской рифмы в загадках: «*Сквозь пото**лок** / Кишку прово**лок** (труба на крыше)*» [Садовников 1995: №113]; «*Возьму пыльно, / Сделаю жидко; / Брошу в пл**амень** — / Будет как к**амень** (пирог)*» [Там же: № 503]. Ср. пример неточной усеченной рифмы: «*На железном мост**у** / Коковяки раст**ут** (блины)*» [Там же: № 512]. См. пример замещенной рифмы: «*Пал бру**с** / Во всю Ру**сь**; / В этом брусу / Двенадцать ёлок, / В каждой ёлке / Четыре вершинки (год)*» [Там же: № 2005]. В загадках имеются рифмы с перемещением; ср.: «*Родился я в каменной **горе**, / Крестился я в огненной **реке**; / Вывели меня на торжище, / Пришла девица, ударила / Золотым кольцом / Мои кости рассыпучие, / В гроб не кладучие, / Блинами не помянучие (горшок)*» [Там же: № 333а]. Имеются также случаи диссонансной рифмы: «*Сидит сова на прим**е**те, / Не можно её напо**и**ти (рукомойник)*» [Там же: № 256]. Замечено, что для русской загадки характерна «удаленность лексических значений рифмующихся слов» и их «близкие грамматические значения» [Горелик 2017: 47: 46]. Приведем примеры: «*За полем девочка хохочет, идти домой не хочет (телега)*» [Митрофанова 1968: 133]; «*Скорчится — с кошку, / А растянется — с дорожку (верёвка)*» [Там же: 137].

В основе загадок лежат различные «ритмические схемы, нередко высокой степени регулярности, как и высокий процент рифмических и рифмоидных

повторов, выступающих как важный принцип организации «загадочных» текстов» [Топоров 1999: 61]. Ср.: *«Взойдёт Егор на бугор — выше леса, выше гор (небо и солнце)»* [Митрофанова 1968: 22]; *«Мати Мария по морю ходила, море затворяла, ключи потеряла (роса)»* [Там же: 23]; *«Рассыпался горох по всем городам, по всем по векам, / Никому его не собрать:/ Ни попам, ни дьякам, ни нам, дуракам (звёзды на небе)»* [Там же: 18] и др. Ритмическую функцию реализуют «устойчивые словесные комплексы», «ассоциативные ряды» как особые единицы фольклорной фразеологии [Хроленко 1981: 5; 12]. При этом каждый член ассоциативного ряда хранит в качестве эталона ритм фольклорного стиха, что является своего рода ритмико-семантической заготовкой, а отдельные члены ассоциативного ряда обладают рифмообразующей функцией [Там же]. Ср. примеры этого в загадках: «*Один льёт, другой пьёт, третий растёт (дождь, земля, трава)*» [Митрофанова 1968: 25]; «*Один болтун, другой свистун и третий едун, / Два брата видаки, а два слышаки, / Два бегуна, да два брата ухвати (человек)*» [Там же: 54].

Редкие загадки бывают без созвучий. Под **созвучиями** в загадке мы понимаем звуковые соответствия. Созвучия являются той весомой поэтической деталью, которая, с одной стороны, «замыкает» денотат, а с другой — служит «ключом» к его разгадыванию. В загадке, согласно ее жанровому назначению, звук изначально движется к смыслу; звуковая сторона загадки нацелена на смысл и на игру со смыслом; «игра звуков и смыслов» позволяет проникнуть «в самое суть загадки» [Топоров 1994: 64]; в загадках «рифма не только созвучие слова со словом, но и соотношение смысла со смыслом» [Самойлов 2005: 98]. Ключевым в понимании соотношения звуков и смыслов в загадке представляется тезис М.И. Шапира о главенстве Смысла и его «овеществлении» в знаковых, семиотических, формах [Шапир 2001]. В загадке форма всегда апеллирует к содержанию; в загадке нет бессмысленных форм, то есть форм, не связанных с искомой отгадкой, которую эти формы намеренно, целенаправленно кодируют (в том числе с намеренным искажением исходного образа). Использование звукового строя как смыслопорождающего приема говорит о желании сыграть на преодолении лексического начала в загадке, на усилении ассоциативного принципа ее декодирования. В загадках форма постоянно играет со смыслом, это часть игры в загадки, которая состоит в установлении звуковых подобий между образом и исходным денотатом.

Следует отметить, что загадка — игровой текст, поделенный на две части (см., например, об этом в [Ковшова, Орлова 2020]). В ходе игры первую часть текста произносит тот, кто загадывает, вторую — тот, кто отгадывает. По логике игры, загадочная часть текста (образ) предшествует отгадке (денотат), что не соответствует логике загадывания, которое направлено от денотата — к образу. Пропозитивная формула загадки воссоздает исходную целостность текста: S (субъект) — [то, что] P (образная характеристика, предикат). Например: (S) *эхо* (P) *живёт без тела, говорит без языка, плачет без души,*

смеётся без радости; никто его не видит, а всяк слышит. Загадка меняет местами субъект и предикат и начинается с образной характеристики, которая ведет к тому, что загадано: (P) *Живёт без тела, говорит без языка, плачет без души, смеётся без радости; никто его не видит, а всяк слышит* — (S) эхо [Рыбникова 1932: 246]. Чтобы загадка состоялась как игровое действо, образная характеристика должна соединиться с денотатом; две части собираются в одно целое, и высказывание становится законченным. Если образ не отгадан (при ответе: «Не знаю») или отгадка не верна, текст загадки не получает завершения. Всё внимание слушателя сосредоточено на образной, загадочной, части, в ней он ищет ключ, и потому созвучия в загадочной части особенно важны и интересны. Однако есть загадки, в которых таким ключом оказываются созвучия между загадочной частью и отгадкой.

Учитывая сказанное, рассмотрим созвучия в загадках и предложим их классификацию.

II. Типы и виды созвучий в загадках.

Поскольку загадка как текст состоит из двух частей — загадочного текста и отгадки, следует выделить два типа созвучий: внутренние и внешние.

Под **внутренними созвучиями** понимаются созвучия, которые возникают внутри загадочной части; ср.: «*Висится висла, пришёл потрясла, потряс да ушёл (полотенце)*» [Митрофанова 1968: 108]; «*Посмотри в окошко: идёт тонкий Антошка (дождь)*» [Рыбникова 1932: 240].

Под **внешними созвучиями** понимаются те, что возникают между загадочной частью и отгадкой; ср.: «*Что в избе гадко? (кадка)*» [Митрофанова 1968: 116]; *«Какая лошадь на спине ходит? (лодка)»* [Загадки народов России 1999: 57].

Предлагаем классифицировать виды созвучий согласно образующим их звуковым приемам: ономатопея, звуковой повтор, заумь, анаграмма и др.

1. Внутренние созвучия и их виды в загадках. «Содержание» загаданного денотата и связанного с ним понятия передают образы, которые создаются в том числе благодаря сочетаниям звуков; загаданный денотат предстает в «слышимых» образах; в игре звуков закодирована номинация денотата. Перечислим виды внутренних созвучий, которые образуются в пределах собственно загадочного текста (по В.Н. Топорову).

Ономатопея, или звукоподражание. Прием ономатопеи состоит в «условной имитации звучаний окружающей действительности фонетическими средствами данного языка» [ЛЭС]; в загадках ономатопея широко используется для кодирования самых разных объектов — животных, растений, явлений природы, артефактов, наконец, самого человека. Согласно М.И. Шапиру, «звука- и буквасимволизм» начинается «с самого элементарного — ономатопеи)»; «с помощью фигур, образуемых звуковыми повторами <…> могут устанавливаться не только формальные, но и семантические связи»; звуки

«на этом основании не носят характера чисто условных знаков, а представляют собой семиотические формы смысла» [Шапир 2000: 16]. В традиционной культуре звукоподражание издавна использовалось в календарных, семейных и окказиональных обрядах с магической целью и, как и загадка, являлось частью различных ритуалов [Усачева 1999: 296]. Так, например, в Вологодской губернии, чтобы свиньи были здоровы и плодовиты, перед ужином все члены семьи брали в зубы свиную колбасу и трижды обходили на четвереньках вокруг стола, приговаривая: «*чу-хи-рюхи, чух-рюх!*», подражая хрюканью свиней [Там же: 297].

В загадках прием ономатопеи выражается в том, что создаются слова междометного типа, которые имитируют звуки, исходящие от объекта загадывания; эти слова включаются в прямую речь загадочного персонажа; ср., например: *«— Гину, гину я, зима приходит, а и шубки нет! —* ***Глу, глу, глу****, а я сам в чём хожу (индюк или индейка»)*» [Митрофанова 1968: 43]; «*Чекотунчики летят, меж собою говорят:* ***чи-ки-чок, чи-ки-чок*** *(молотят снопы)*» [Митрофанова 1968: 81]. Звукоподражательные комплексы междометных слов, стоящих в предикативной позиции, выполняют функцию характеризации, звуками изображая денотат или его действия; ср.: «*Четыре* ***стук-стук-стук****, а пятый* ***шняф-шняф-шняф*** *(лошадь)»* [Митрофанова 1968: 46]. Звукоподражательные комплексы служат заместительными номинациями предметов, действий, ситуаций; ср.: *«Из куста* ***шипуля****, за ногу* ***типуля*** *(змея)*» [Садовников 1995: № 1601]; «*Взойду я в* ***зой-зой-зой****, / Вскликну я: тюлили, тюлили, / Подай* ***путутай, путутай****, / Во что пузырь положить (курица кудахчет, просит себе гнездо яйцо снести)*» [Митрофанова 1968: 41]. Ономатопея используется при актуализации более сложных звуковых ассоциаций ситуативного значения; ср.: *«****Ширкù, ширкù****! / Да опять в портки (бруском косу точат)*» [Там же: 78]; «*Пришел* ***шуру-муру****, унёс* ***чики-брыки****, / Мякинники увидали, житейникам сказали, / Житейники* ***шуру-муру*** *догнали,* ***чики-брыки*** *отняли (волк, овца, свиньи, мужики)*» [Садовников 1995: № 1533]; *«****Игогонница*** *поспела, / Ерохвоститься пора (баня)*» [Там же: № 1050]. В загадках ономатопею сопровождают ассонанс, аллитерация, звуковой повтор, искусственные имена и др. Ср. в приведенных выше загадках простой звуковой повтор: *тюлили, тюлили; путутай, путутай; зой-зой-зой* и др. Перекличка гласных звуков (ассонанс) и/или согласных звуков (аллитерация) в загадочном тексте создает необходимые ассоциации, которые «наводят» на загаданный денотат, собирают рассыпанные по тексту звуки, и они уточняют звуковой образ загаданного денотата; ср. «**ги**н**у**, **ги**н**у**», «**глу, глу, глу**» (про индюка); ср. сам ритм и рассеянное по загадке «тук-тук-тук»: «*Не* ***д****ровосе****к****, не пло****т****ни****к****, а первый в бо****р****у рабо****т****ни****к*** *(дятел)*» [Митрофанова 1968: 43]. Ономатопея лежит в основе создания искусственных слов; ср. в приведенных загадках: *чекотунчики; шипуля; типуля; шуру-муру; чики-брыки* и др.

Итак, ономатопея во внутренней части загадки, то есть в загадочном тексте, представляет собой вид созвучий, вызывающих в памяти привычные звуковые ассоциации. Ономатопея основана на подражании звукам, издаваемым загаданным денотатом или возникающим в ситуации, связанной с загаданным денотатом; тем самым, ономатопея служит подсказкой в декодировании.

Искусственные имена. Данный вид внутренних созвучий заключается в образовании слов, мотивированных признаком, характеризующим исходный денотат. Искусственные слова участвуют в создании ритма, они задают инерцию построения текста: одно искусственное слово вызывает к жизни другое, созданное по той же модели; ср.: «*Выходила княгиня из града Подполея, спрашивала княгиня царя Кукурея: «Скажи мне, царь Кукурей, где наш царь Котарей?» ... (мышь спрашивает у петуха, где кот)»* [Садовников 1995: № 1559а]; «*Тосто, пятосто, перевитосто, витосто, вершок золотой (церковь)*» [Митрофанова 1968: 81]. Впрочем, создание искусственного слова может быть стимулировано рифмой, заданной формой другого слова в контексте; ср.: «*Глажу, глажу свою черна́жу, а от неё только пар идёт (сковорода)»* [Митрофанова 1968: 119]. В загадке искусственные слова всегда семантизированы, несут в себе признаковость, выполняют функцию характеризации, несмотря на то что употребляются чаще не в позиции предиката, а в позиции субъекта или объекта. Ср.: «*Стоит рассоха, / На рассохе бебень, / На бебене махало, / На махале зевало, / На зевале чихало, / На чихале мигало, / На мигале остров, / На острову звери (человек)»* [Садовников 1995: № 1722у]; *«Летел Лютор, сел на клютор и спрашивает кохторку: / «Где твои пыхторки?» — «Мои пыхторки в стрыкалом городе (мышь спрашивает у петуха, где кот)»* [Там же: № 940].

В создании искусственных слов участвует figura etymologica; ср.: «*Ходя ходит, виса висит, / Виса пала, ходя съела (яблоки или желуди и свиньи)»* [Митрофанова 1968: 67]; *«Ходит Кагатан Кагатанович, летит Колыван Колыванович: «Здравствуй, Кагатан Кагатанович!» — / «Здорово, Колыван Колыванович!» — / «Где твоя, Кагатан Кагатанович, сила?» / — «Моя сила в Стряпун-город ушла (ястреб и курица)»* [Там же: 41]; *«Был Хлопун, у Хлопуна была / Оксинья, пришёл Самсон, утащил у Хлопуна Оксинью, прибежала Трясучка, сказала Хлопуну. / Хлопун сел на Хомутницу, поехал Самсона догонять, / Оксинью добывать (пастух, свинья, волк, собака, лошадь)»* [Там же: 51].

Нетрудно заметить, что искусственным именам в загадочном тексте сопутствуют другие виды созвучий, возникающие на основе звуковых приемов ономатопеи, аллитерации, ассонанса, звукового повтора; ср. в загадках, приведенных выше: *Кукурей; кохторки; пыхторки; Хлопун; ходя ходит, виса висит; Кагатан Кагатанович* и др.

Редупликация. «Повторение как прием организации фольклорного текста действует на всех уровнях: звуковое уподобление, грамматическое

выравнивание, повторение отдельных лексем или цепи синонимов, вплоть до повторения пространных текстовых фрагментов» [Невская 1999: 61]. С помощью повторов образуются многие фольклорные формулы, которые используются во всех жанрах, от детских потешек, припевок, частушек, колядок и сказок до былин и комических сценок, например: «*На море, на окияне, на острове Буяне*», «*За горами, за лесами*», «*Между гор, между дол*», «*Трах-трах, стоит дом на горах*», «*Заря-заряница, красная девица*», «*Били меня били, колотили-колотили*» и др. Использование формул отвечает глубинной смысловой связанности фольклора, эстетическому принципу «узнавания», способности «проецировать традицию» [Мальцев 1981: 31]; элементы фольклорного текста «мотивированы на уровне традиции, а не на уровне самого текста» [Там же: 28]. Традиционность как мера и критерий действительности служит идее универсалий в мире; в загадках эта идея выражается, в том числе, в повторах одних и тех же созвучий. Особую выразительность формулам в загадках придает редупликация, которая поддерживается на лексическом, словообразовательном, грамматическом уровнях; ср., например: *«Течёт-течёт — не вытечет, бежит-бежит — не выбежит (река)»* [Митрофанова 1968: 29]; *«Сам Самсон / Сам мост мостил / Без топора, / Без клинья, / Без подклинья (мороз)»* [Садовников 1995: № 2024].

В загадках редупликация придает описанию выразительность, ставит смысловой акцент на признаках загаданного денотата и, тем самым, «наводит» на отгадку; ср.: *«Сперва блеск, за блеском треск, за треском плеск (молния, гром, дождь)»* [Митрофанова 1968: 25]. Основной признак денотата удваивается; ср.: *«Рычка рычит, скачка скачет / Берегись, купчик, едет свинья (волк и сорока)»* [Там же: 51]; *«Ползун ползёт, иглы везёт (ёж)»* [Там же: 52]; *«Узловат Кузьма завязал узла, / развязать нельзя (пупок)»* [Там же: 59]. Редупликация может содержать намек на то, что денотат состоит из сходных частей, образующих одно целое, или что загадано множество сходных объектов, объединенных одной ситуацией; ср.: *«Петельки, перепетельки, / Утельки, переутельки, / Тюрики вверху, тереби сверху* (*хмель)*» [Там же]; *«Туты на туты, / На тутовой горе, / Все туты избиты, / Головы обриты, / Ножи — в головах (бабка снопов и серпы)»* [Садовников 1995: № 1222]. Впрочем, редупликация, особенно в соединении с искусственными словами, позволяет как подсказать, так и затуманить образ загаданного денотата; ср.: *«Висится висла, пришёл потрясла, потряс да ушёл (полотенце)»* [Митрофанова 1968: 108]; *«Тур-потутур / Потутурившись сидит, / Ждёт гостей из Новагорода (кот и мышь)»* [Садовников 1995: № 920]; «*Тута потута, / Люди побиты, / А ус под Торжок пошёл (рожь продают)*» [Там же: № 1257]; *«Титерево перетитерево / Наверху дерево — теребите его (хмель)»* [Митрофанова 1968: 89].

Заумь. При исследовании поэтического языка М.И. Шапир описывает область «искусственного языка, в частности так называемого «заумного».

Слова в «заумном языке» частично или полностью десемантизируются <…>, отдавая функцию выражения смысла прихотливо подобранным морфемо- и звукосочетаниям» [Шапир 2000: 31]. В литературной поэзии заумь является известным приемом; ср.: *«Дыр бул щил убещур скум вы со бу р л э з»* [Крученых]. В народном поэтическом творчестве заумь используется как «разновидность ритуально маркированной речи, представляющей собой десемантизированные, искаженные фрагменты языка, в основном ритмически оформленные, часто имеющие иноязычную или книжную основу, а также созданные в результате импровизации» [Левкиевская 2007: 115]. Исследователи фольклора полагают, что заумь получила распространение в народной поэзии благодаря скоморохам [Федорова 1981: 46]. Заумные припевы в народных песнях активно бытовали в XVIII — XIX вв.; в любовных песнях «заумь давала понять, что речь идет о непристойности, подготавливала слушателей к “скоромной” концовке песни» [Там же: 44]. Заумь характерна для комических жанров; так, в сатирических песнях эротического характера существовали заумные, «тарабарские», припевы. Содержательный элемент в этих припевах уступает место эмоциональному и развлекательному; «заумь в песне — юмористическое средство позабавить слушателей лепетом пьяных в кабаке» [Там же: 42].

В отличие от других видов внутренних созвучий, которые образуются в загадочном тексте, заумь, как уже было отмечено, есть десемантизированный вид созвучий. Заумь «оформляется как повторение групп звуков, содержащих фиксированные сочетания согласных или гласных звуков, которые проходят через весь текст, иногда значительно варьируясь. К ним прикрепляются цепочки других звуков. В результате этого создается аллитерированная, экспрессивная, ритмически организованная “речь”» [Левкиевская 2007: 116]. Подтверждение этому положению находим и в загадках. Ср.: «*Шая, мая вот такая, / Шундра, мундра вот такой, Шинтик, пынтик этакой (ковшик)*» [Митрофанова 1968: 118]; «*Пришла кувахта, просит мутавта. / — На что тебе мутавта? / — Гоголя бить, младожа кормить (баба, цеп, сноп, дети)*» [Там же: 80].

В зауми не следует искать «спрятанное» имя загаданного денотата (см. далее про анаграмму). Заумь не мотивирована смыслом. Заумная «тарабарщина» в загадках лишь затрудняет поиск отгадки, к которой приводят подсказки, например слова в прямом значении или звуковые повторы начал всех слов, чтобы подчеркнуть их связанность по классу, например одежды; ср., например: «*Повешу я фит на пит, положу узду на пит-фит (гвоздь, шапка, шарф)*» [Митрофанова 1968: 122]; «*Футка да фатка, футунди, футундак да две футеницы (шапка, шуба, зипун, кушак, рукавицы)*» [Там же].

Также в загадках, как и в других детских словесных играх, встречается вид «полузауми», когда один слог заменяется другим, например, происходит замещение согласных второго слова на сочетание —**нд**—: «*Бры**нд**я! Не лази в пе**нд**у: / В пе**нд**е — ка**нд**а про хо**нд**а (кля**нд**я) (кошка! не ходи в печку: в печке — каша про гостя)*» [Садовников 1995: № 923а].

Внутренние созвучия в загадках, созданные с помощью таких звуковых приемов, как ономатопея, звуковой повтор, редупликация, ассонанс, аллитерация, заумь и др., не только усиливают интеллектуально-развлекательный «вес» загадок, но и напоминают о том, что когда-то загадка была сродни магическому заклинанию или представляла собой табу на прямое именование, например, хозяина леса. Ср.: «*Пошёл я по тух-тух-ту, / Взял с собой таф-таф-ту/ И нашел на храп-тах-ту, / Кабы да не таф-таф-та, / Меня съела бы храп-тах-та (пошёл я за лошадью или на охоту, взял с собой собаку, нашёл медведицу)*» [Митрофанова 1968: 51]. Но табу осталось в прошлом, и тот же прием одинаково используется при кодировании любых объектов; ср.: «*Вышел я на ухтухту, съела меня тавтавта, кабы не пахтахта, горе бы мне (улица, собака, палка)*» [Там же]; «*Шёл я мимо декоськи, видел дело такоське: волога вологу ест, я пришёл, разландал, выландал и заландал (огород, овца, трава)*» [Там же: 50]; «*Шёл я в лес, увидел, как мережа мережу ест, я размандрал, вымандрал, замандрал. Разландал, да выландал, да опять заландал* (*свинья ела в поле спелую рожь, мужик выгнал её через «заворы»*)» [Там же].

Омофоничные созвучия. Нельзя не отметить такой вид внутренних созвучий, как созвучия, основанные на омофонии. Они создаются внутри загадочного текста, реже — внутри текста отгадки. Ср.: «*Что делал слон, когда пришел* ***Наполеон <на поле он>****? — / Ел картошку»* [Митрофанова 1968: 160]; «*Когда человек бывает деревом? — Когда он* ***со сна*** *<****сосна****>»* [Там же].

2. Внешние созвучия и их виды в загадках.

От внутренних созвучий, которые образуются внутри загадочной части, перейдем к внешним созвучиям, которые устанавливают звуковую и смысловую связь между загадочной частью и отгадкой.

Рифмо-ритмические созвучия. В загадках условное семантическое тождество между образом (загадочной частью) и денотатом (отгадкой) устанавливается с помощью ритма и рифмы; отсутствие логики компенсируется ритмическим согласованием и поверхностно-звуковой рифмой, исполняющей функцию «наводчика». Такой вид созвучий свойствен загадкам с **вопросно-ответной структурой**. Ср.: «*Что в избе Фрол? (стол)*» [Митрофанова 1968: 109]; «*Что в комнате любо? (блюдо)*» [Там же: 117]; «*Что в избе за баса? (образа)*» [Садовников 1995: № 221]. Согласно В.Н. Топорову, «ответ организует некоторую «рифму» к вопросу» [Топоров 1994: 36]. В таких загадках создается своеобразная инерция восприятия, ведущая к отгадыванию; ср.: *«Что в избе за Филаты? (полати)»* [Митрофанова 1968: 98]; *«Что в избе бодро? (ведро)»* [Там же: 118]. Есть редкие загадки, в которых звуковые подобия этимологически обоснованы. Ср.: «*У нас в избушке Фетиньино имя (светильня)*» [Митрофанова 1968: 102]. *Фетинья, Фотинья* — от греч. имени Φώτιος (Фотиос), от φῶς (фос) — ‘свет’. Подобные загадки можно рассматривать и как вид анаграммы; когда-то таким образом табуировали дом, хозяйство и орудия труда; позднее

табуирование бытовых предметов обрело снижающий эффект, начало привносить элемент иронии, юмора (см. подробнее [Топоров 1994]).

Рифмо-ритмическое созвучие может быть **«сквозным»**, когда загадочный текст и отгадка выстраиваются в одну рифмо-ритмическую линию; ср.: «*Стоит дед над вод**ой**, трясёт бород**ой** (козёл над рек**ой**)*» [Рыбникова 1932: 249].

В современной загадке стратегия отгадывания более прямолинейно нацелена на поиск рифмы; загадочная часть не имеет формального завершения, как это принято в традиционной загадке; отгадка входит в загадочную часть как завершение загадочного текста. Например: *«Рукава длинней, чем руки, значит, вы надели…(брюки)»* [rostok-cher.ru]; *«— Иго-го! — кричит ребёнок, / Значит, это — … (жеребёнок)»* [zagadki-pro.ru]; *«Ухвачу-ка! / Проглочу-ка! / Щёлкает зубами …(щука)»* [nukadeti.ru].

Принцип рифмы в таких загадках может быть нарушен, используется прием «обманной рифмы»; ср.: «*Он гулял по свету смело, но лиса героя съела. На прощанье спел бедняжка. Его звали … (Колобок)*» [millionzagadok.ru].

Анаграмма. Анаграмма, наряду с шарадой, логогрифом и др., представляет собой игровой энигматический жанр, структурными элементами которого являются кодирующая (описательная) часть и отгадка [Струкова 2020: 302—303]. В основе анаграммы лежит «перестановка в слове или группе слов букв, в результате чего образуется новое слово или ряд слов иного значения» [Квятковский 1966: 28—29]. Анаграммы широко известны в литературном поэтическом творчестве. Так, в стихотворении А.С. Пушкина «Загадка», написанном в 1829 году по случаю выхода в свет «Стихотворений барона Дельвига», был использован прием анаграмматического кодирования. Ответ «Дельвиг» предваряется звуковой подготовкой, выражающейся в количественном наращивании согласных, входящих в искомую фамилию. Разбор этой анаграммы предлагается в [Пимонов, Грачева 2021: 94]; ср.:

За**г**адка (**Г-Д**)

Кто на сне**г**ах **в**озрасти**л** Феокритовы нежные розы? (Г-В-Л)

В веке же**л**езном, скажи, кто золотой у**г**ада**л**? (В-В-Л-Г-Д-Л)

Кто **сл**а**в**янин мо**л**одой, **г**рек **д**ухом, а ро**д**ом **г**ерманец? (Л-В-Л-Д-Г-Д-Д-Г)

Вот за**г**адка моя: хитрый Эдип, разреши! (В-Г-Д-Д)

Анаграмма активно используется в современных загадках[1]: «*Вот ворона закричала — / Мы услышали начало. / На болоте — завершенье. / В целом — мастера творенье (картина)*» [https://pgbooks.ru]. Многие примеры показывают, что анаграммы всё больше создаются в виде инструкции: «*Лежу я на земле, прибитая к железу, / Но буквы переставь — в кастрюлю я полезу*

[1] Подобные примеры встречаются в различных языках. Ср. англ.: «*In the belly **I** do grow / **T**iny hands and tiny toes / **S**ecret will my gender be / **A**lthough you might already see / **B**etween the lines the truth does lay / **O**n the surface confused you'll stay / **Y**ou might be happy either way! — **It's a boy***» [community.babycenter.com].

(шпала — лапша)» [uchi-lki.ru]; «*Я — важная артерия, / Нужна для жизни вам. / А буквы переставь — стада / Баранов по горам (аорта — отара)*» [stranamam.ru].

Анаграмма встречается и в традиционной загадке; для того, чтобы отгадать загадку, нужно в загадочном тексте найти звуковую мотивировку отгадки. Ср.: «*У туши — уши, а головы нет (ушат)*» [Митрофанова 1968: 115]; *«Какая лошадь на спине ходит? (лодка)»* [Загадки народов России 1999: 57].

В своей статье «Об анаграммах в загадках» В.Н. Топоров отмечает: «Анаграмма выступает как средство проверки связи между означаемым и означающим <…> как бы случайно выбранными точками текста в его буквенно-звуковой трактовке»; анаграмматический текст «изобразителен» и обладает признаком «остроумия» [Топоров 1999: 70; 71]. Анаграмма, «подобно электрической искре, пробивает <…> пустоту между предельно разведенными друг от друга содержанием и формой <…> и позволяет возродить к смыслу и те элементы, которые считались лежащими ниже границы, откуда начинается сфера смысла, содержания» [Там же: 65].

Анаграмме, как правило, «помогают» другие звуковые приемы: ассонанс, аллитерация, ономатопея, звуковой повтор и др. Например: «*Лошадь без души, / Погоняло без языка, / Дорога бархатная (лодка)*» [Садовников 1995: № 233]; «*За белыми березами тарара живет (зубы и язык)*» [Митрофанова 1968: 58]; «*Что писарь в избе? (косарь)*» [Там же: 76].

Есть в народных загадках и такая разновидность анаграммы, которая построена на соответствии начальных комплексов слов в загадочной части — начальным комплексам слов в отгадке. Например: «*Стоит пендра, на пендре лежит дендра и говорит кендре <...> (печь, дед, кошка)»* [Рыбникова 1932: 322]. В создании анаграммы могут участвовать не только искусственные слова, но и обычные языковые средства, например, междометия, предлоги, народные формы личных имен и др. Ср.: «*В поле-то го-го-го, а в лесах-то ги-ги-ги (горох и грибы)*» [Митрофанова 1968: 84]; «*Лежит Дороня, никто не хоронит / А встанет — до неба достанет (дорога)*» [Там же: 90].

Среди видов внешних созвучий также можно отметить метаграмму, связанную с перестановкой «начальных слогов или начальных букв в словах, стоящих рядом, в целях получения комического эффекта или остраннения этих слов» [Квятковский 1966: 155]. Например: «*Слон да кондрик? (заслон и конник)*» [Митрофанова 1968: 106]. Но прежде всего метаграммы — это своего рода инструкции, «стихотворные загадки, в которых указывается, что с прибавлением к заданному слову по одной букве получаются новые слова» [Квятковский 1966: 155]. Такая метаграмма отсутствует в традиционных текстах, зато часто используется в современных загадках: «*Я землю исходил, на месте не сижу, / А букву припиши — вокруг Земли хожу (путник — спутник)*» [chto-chitat-detyam.ru]; «*Металл я ценный — это ясно, / Но букву первую смени, / И местом стану я опасным, / Смотри во мне не утони (золото — болото)*» [stavrosha.ru].

В завершение отметим (звуко)буквенный вид соответствия между загадочной частью и отгадкой, который встречается в «лингвистических», алфавитных загадках; ср.: «*У **Б**ориса спереди, / У Глеб**а** — сзади, / У девки нет до венца, / У **б**абы есть и будет до конца (**Б**)*» [Садовников 1995: № 2165]; «*Среди Волги **люди** стоят (**люди** (**Л**))*» [Там же: № 2169]. Данный прием, в сочетании с числовым кодом, используется и в современных загадках: «*В лесу она не водится, / В ре**к**е она одна, / В сарай не помещается, / А в **к**ошель**к**е их два! (**К**)*» [deti-online.com]; «*Что в чел**о**веке есть одно, / А у в**о**р**о**ны — две, / В лисе не встретится оно, / А в **о**г**о**р**о**де — три (**О**)*» [Там же].

III. Заключение.

Исходная вера в «нерасторжимость» звука и смысла, присущая мифологическому мышлению, со временем подверглась рационализации; ушли в прошлое представления о магической силе звуков в загадке, однако звуковая сторона загадки по-прежнему важна и значима. Всё в загадке, часто хитроумной и замысловатой, начиная со звука, движется к смыслу. Загадка устанавливает, сохраняет и передает звуковые соответствия между образом и денотатом. На материале русской народной загадки выделено два типа таких соответствий: внутренние и внешние. Внутренние созвучия образуются в загадочном тексте, внешние созвучия возникают между загадочным текстом и отгадкой. В соответствии с тем, какие звуковые приемы лежат в основе образования созвучий, создана классификация видов созвучий. Как правило, в одной загадке используется сразу несколько звуковых приемов; одна загадка может содержать в своем тексте и внутренние, и внешние созвучия. Исследование позволяет лучше понять логику народной загадки и сохранившиеся в ней «следы» наивной веры в созвучия и таящийся в них смысл.

Литература

Библия православная. — Российское Библейское Общество, 2007. — 928 с.

Головачева А.В. К вопросу о прагматике загадки // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. — М.: Индрик, 1994. — С. 195—213.

Горелик Л.Л. Рифма и смысл: «смысловой фактор» и лексико-грамматическое строение рифмы (на материале фольклора и русской поэзии XIX — XX столетий): монография. — Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017. — 164 с.

Гура А.В. Сова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 5. — М.: Международные отношения, 2012. — С. 96—98.

Даль В.И. Пословицы русского народа. В 2-х т. Т. 2. — М.: Худож. литература, 1989. — 447 с.

Загадки народов России. / Сост. Т. Климова. — М.: РОСМЭН, 1999. — 93 с.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М.: Сов. энцикл., 1966. — 376 с.

Ковшова М.Л. Лингвокультурологический анализ идиом, загадок, пословиц и поговорок. Антропонимический код культуры. — М.: ЛЕНАНД, 2019. — 400 с.

Ковшова М.Л., Орлова О.С. К вопросу о семантической структуре загадки. Когнитивный и культурологический комментарий как принцип исследования // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. — 2020. — Т. 4. — С. 70—79.

Крученых А.Е. Дыр бул щил. Стих. — [Электронный ресурс] — URL: https://rustih.ru/aleksej-kruchenyx-dyr-bul-shhil/ (дата обращения: 11.07.2023).

Левкиевская Е.Е. Заумь в русской традиции: голос из потустороннего мира // Русская речь, — №5. — 2007. — С. 115—119.

ЛЭС — Лингвистический энциклопедический словарь. Под ред. В.Н. Ярцевой. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — [Электронный ресурс] — URL: http://tapemark.narod.ru/les/ (дата обращения: 11.07.2023).

Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики. (К изучению эстетики устнопоэтического канона) // Русский фольклор. Поэтика русского фольклора. XXI вып. Л.: Наука, 1981. — С. 13—37.

Митрофанова В.В. Загадки. — Л.: Наука, 1968. — 256 с.

Невская Л.Г. Механизмы стереотипизации в фольклоре // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. — М.: ИСлРАН, 1999. — С. 61—62.

Пимонов В.И., Грачева С.М. Об анаграммах в наброске А.С. Пушкина «И ты тут был…» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 23. — № 80. — 2021. — С. 91—97.

Плотникова А.А. Демонические черты в южнославянском ряжении // Миф и культура: человек — не-человек. — М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994. — С. 27—30.

Русские заговоры и заклинания. / Под ред. В.П. Аникина. — М.: изд- во Московского университета, 1998. — 480 с.

Рыбникова М.А. Загадки. — М.: Л.: Academia, 1932. — 472 с.

Садовников Д.Н. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. — М.: Современный писатель, 1995. — 400 с.

Самойлов Д. Книга о русской рифме. — М.: Время, 2005. — 400 с. — 3-е изд.

Седакова И.А., Толстая С.М. Загадка // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н.И. Толстого. Т.2. — М.: Международные отношения, 1999. — С. 233—237.

Струкова Т.В. Анаграмма как энигматический жанр // Жанры речи, 2020. — № 4 (28). — С. 302—309.

Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст 1. — М.: Индрик, 1994. — С. 10—117.

Топоров В.Н. Второе происхождение — загадка в ритуале (ведийская космологическая загадка типа brahmodya: структура, функция, происхождение // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст 2. — М.: Индрик, 1999. — С. 8—53.

Топоров В.Н. Об анаграммах в загадках // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст 2. — М.: Индрик, 1999. — С. 69—80.

Усачева В.В. Звукоподражание // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н.И. Толстого. Т. 2. — М.: Международные отношения, 1999. — С. 296—299.

Федорова В.П. Особый тип припева в необрядовых лирических песнях // Русский фольклор. Поэтика русского фольклора. XXI вып. Л.: Наука, 1981. — С. 38—46.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. — 449 с.

Хроленко А.Т. Ассоциативные ряды в народной лирике // Русский фольклор. Поэтика русского фольклора. XXI вып. Л.: Наука, 1981. — С. 3—12.

Шапир М.И. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. — 536 с.

Электронные источники примеров

Загадки про [Электронный ресурс] URL: http://zagadki-pro.ru/zagadki-s-otvetom-zherebenok/ (дата обращения: 28.06.2023).

Миллион загадок [Электронный ресурс] URL: https://millionzagadok.ru/zag/cont/3381.html (дата обращения: 28.06.2023).

Ну-ка дети [Электронный ресурс] URL: https://nukadeti.ru/zagadki/pro_shhuku (дата обращения: 28.06.2023).

Росток [Электронный ресурс] URL: http://www.rostok-cher.ru/obuchalochka/govorilochka/riddles/clothing-shoes/86-the-sleeves-are-longer-than-the-arms-zanchit-you-put- (дата обращения: 28.06.2023).

Скороговорки. Анаграммы [Электронный ресурс] URL: https://skorogovorki.com/s/anagrammyi-so-slovami/ (дата обращения: 03.07.2023).

Ставроша [Электронный ресурс] URL: http://www.stavrosha.ru/content/sbornik-sharad-3/ (дата обращения: 28.06.2023).

Стихотворные шарады [Электронный ресурс] URL: https://pgbooks.ru/archive/blog/iq_blog/stikhotvornye-sharady/ (дата обращения: 28.06.2023).

Страна мам [Электронный ресурс] URL: https://www.stranamam.ru/post/8355636/ (дата обращения: 02.07.2023).

Творческая копилка uchi-lki.ru [Электронный ресурс] URL: https://uchi-lki.ru/anagrammy-zagadki/ (дата обращения: 28.06.2023).

Что читать детям? [Электронный ресурс] URL: http://chto-chitat-detyam.ru/literaturnie-zagadki.html (дата обращения: 11.07.2023).

Community.babycenter.com [Электронный ресурс] URL: https://community.babycenter.com/post/a40493089/gender_announcement_riddles (дата обращения: 28.06.2023).

DetiOnline [Электронный ресурс] URL: https://deti-online.com/zagadki/zagadki-pro-bukvy/ (дата обращения: 9.07.2023).

M.L. Kovshova, O.S. Orlova
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

On the ways the Russian riddles sound

The article deals with the different ways the riddles sound, as applied to a wide range of examples. Riddles as texts consist of periphrastic or figurative denotation descriptions and riddle solutions. That provides the basis for the description of the two aspects of the ways the riddles sound — internal and external, i.e.: the research is focused on the sound peculiarities inside the description of the riddle denotation and on the corresponding or similar sounds in the both parts of the riddle. The article reveals a description of sound peculiarities in Russian riddles and their classification. The paper provides a foundation for the view that riddle denotation coding is mainly connected with the sound correspondences in riddles. Various examples are used to illustrate that the ways the riddles sound have an important meaning in terms of image, semantics and structure as well as game and esthetics.

Key words: riddle, the way the riddle sounds, rhyme, onomatopoeia, artificial names, sound repetition, zaum, anagram.

К.Г. Красухин
Институт языкознания РАН

РОМАН О ЖИЗНИ И ЛЮБВИ: ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ «ОТЦОВ И ДЕТЕЙ»

В статье рассматривается полемика вокруг романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», начавшаяся в год его публикации в статьях М.А. Антоновича и Д.И. Писарева, по-разному оценивших главного героя романа, и последующие попытки описать отношение автора к герою. Чтобы это понять, необходимо рассмотреть основной конфликт романа. Таким является влюблённость Базарова в Одинцову, которая переворачивает его представления о жизни и о себе. Базаров, как и его антагонист Павел Кирсанов, пытался строить жизнь по своим правилам — и потерпел неудачу. Николай и Аркадий Кирсановы не старались навязывать жизни свои представления — и сумели обрести счастье.

Ключевые слова: роман, конфликт, чувства, этика, жизнь.

Максим Шапир не был поклонником Тургенева. Резко отрицательно относясь к его поздним произведениям, он и об «Отцах и детях» отзывался неодобрительно. Публикуемые заметки до некоторой степени основаны на нашем с ним обсуждении достоинств этого произведения.

***

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», появившись в 1862 г., сразу вызвал острейшие дискуссии. Его содержание задано названием: конфликт поколений. Но в чём он заключается, и на чьей стороне автор? Казалось бы, ответ лежит на поверхности: «отцы» хотят жить по-старому (естественное желание в их возрасте!); «дети», напротив, жаждут всё переменить, «место расчистить», чтобы построить что-то новое («природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»). Более дискуссионным оказался вопрос: на чьей стороне Тургенев? Начало спору положил М.А. Антонович своей известной статьёй «Асмодей нашего времени» («Современник», 1862 г., № 3). Он объявил Базарова отрицательным персонажем, объединил его с явно пародийными Ситниковым и Кукшиной и упрекнул Тургенева в клевете на передовую молодёжь. Противоположную позицию занял Д.И. Писарев («Базаров», «Русское слово», 1862 г., № 3; «Реалисты», «Русское слово», 1864, № 9—11). В Базарове он увидел достойнейшего представителя современного человечества, всячески подчёркивая его сильный характер, твёрдость и прямоту. Последователей же его Писарев высмеял, показав драматическое одиночество героя. Досталось от Д.И. не только Ситникову и Кукшиной, но и Аркадию Кирсанову, для которого критик не пожалел язвительных

слов. Заодно обругал Писарев и Антоновича, назвав его за неодобрительный отзыв о Базарове «Коробочкой глубокомысленной» и «лукошком российского суемудрия». Как видим, рецензенты революционно-демократических убеждений не сумели сойтись во взглядах. Но и среди их противников не было согласия. Одни хвалили Тургенева за то, что он разоблачил нигилистов, другие ругали за якобы их апологию. Такой разнобой во мнениях свидетельствует о том, что предметом дискуссии стало весьма неоднозначное явление.

Своё объяснение предложил А.И. Герцен («Ещё раз Базаров», впервые в письме Н.П. Огарёву, 1869 г.): «Тургенев шёл в комнату, попал в другую, в лучшую. Вначале он намеревался разоблачить «детей», но в столкновении со столь жалкими «отцами», как Кирсановы, крутой Базаров его увлёк». Базаров, по мнению Герцена, «всё-таки подавил и пустейшего человека с душистыми усами, и размазню отца, и бланманже Аркадия». Впрочем, говорил Герцен и о «бесплодности» нигилизма Базарова, осуждая его за отсутствие позитивной программы.

Хрестоматийные цитаты, будучи изъятыми из контекста, порой существенно меняют своё значение. За приведённой Герценом репликой Софьи, как мы помним, следует ответ Фамусова: «Попал? Или хотел попасть?» Так куда попал или хотел попасть Тургенев? В своей переписке (письмо К.К. Случевскому, 14 (26) апреля 1862 г.) он говорил, что специально вывел лучших представителей лагеря «отцов» для их полнейшего разоблачения: «Если плохи сливки, то каково же молоко?» О Базарове же он высказался так: «Если читатель не полюбит его, несмотря на его сухость и бессердечие, — виноват, я не добился своей цели». Но не следует считать, что Тургенев считал Базарова идеальным или однозначно положительным героем: «Люблю ли я его или нет — сам не знаю» (письмо А.А. Фету, 6 (18) апреля 1862 г.)

Сразу скажем: своей цели Иван Сергеевич добился. Базаров восхищает подростков своей прямотой, подчёркнутой резкостью, упорно заявляемой независимостью. Юный читатель отождествляет себя с ним, ощущая себя таким же смелым и свободным, отвергнувшим премудрости старшего поколения. Но и зрелый человек не может не сочувствовать герою романа. Описание болезни и смерти Базарова полно высокого трагизма. Концовка «Отцов и детей» («Есть в России сельское кладбище…») по праву считается одним из лучших стихотворений в прозе не только в русской, но и в мировой литературе. Как не полюбить персонаж, которому посвящены поистине великие строки? Что же касается оппонентов Базарова, то, думается, и Герцен преувеличил их недостатки, и сам Тургенев, видимо, в полемическом задоре отозвался о них резковато. Ему неприятна была мысль о том, что он выступил в поддержку реакции. Но характерно, что «новому человеку» он придал такие черты, как сухость и бессердечие. И, как следует из письма А.А. Фету, его взгляд на своих персонажей был далёк от однозначного одобрения или порицания.

Об «Отцах и детях» имеется большая литература. В советское время Базаров считался однозначно положительным героем как представитель той группы, которая именовалась революционными демократами. Поэтому литературоведы той эпохи присоединялись к писаревской оценке, а колебания автора в оценке Базарова относили за счёт того, что либерал Тургенев не мог полностью сочувствовать революционерам [Пустовойт 1964]. Правда, сам П.Г. Пустовойт отмечает, что Базаров не был революционером, но его взгляды на переустройство общества вполне радикальны, что не нравилось Тургеневу. Такая общая точка зрения вошла в практику школьного преподавания. Несколько особняком стоят работы А.И. Батюто [1972] и Г.Б. Курляндской [1972], где подчёркнута сложность и неоднозначность образа Базарова — как его положительные, так и отрицательные черты. Ю.В. Манн [1987] постарался отойти от упрощённо-социологической трактовки образа Базарова. Он отметил и склонность Базарова к рефлексии, и одновременно его решительность, и устремлённость к недостижимым целям. Манн указывает, что позитивной программы у Базарова нет — проще говоря, никто, в том числе и он сам, не может понять, чем собирается заниматься кроме медицины. Таким образом, становится непонятным, на что направлено отрицание всего у Базарова. Тургеневского героя Манн назвал «гамлетствующим Дон Кихотом». Это весьма интересное наблюдение, если учесть отрицательное отношение Тургенева к Гамлету и восторженное — к Дон Кихоту. Оно показывает неоднозначное, истинно диалектическое отношение автора к своему герою. Параллели между Гамлетом и Базаровым нашёл Ю.А. Халфин [2005]: «Довольно… Теперь… темнота», – говорит тургеневский герой перед смертью; Гамлет же погибает со словами «Довольно… Молчание». Э.Л. Безносов [2006], отчасти полемизируя с Ю.В. Манном, именует Базарова «донкихотствующим Гамлетом», подчёркивая, что в романе он рассуждает гораздо больше, чем действует.

Для того чтобы разрешить более чем 150-летний вопрос об отношении Тургенева к Базарову (также и к другим героям), следует обратиться к главному конфликту романа. В течение всего времени после публикации романа таковым считалось: отношение к моральным авторитетам, отмене крепостного права, крестьянской общине, семье, — ко всему, о чём спорят Базаров и Павел Петрович. Все эти темы, конечно, присутствуют и занимают достаточно важное место. Но мы не должны забывать, что перед нами не пособие по изучению «старых» и «новых людей» и даже не научный трактат об отношении разных слоёв дворянства к реформам 1860-х гг.[1]

[1] Таким трактатом можно назвать скорее повесть В.А. Слепцова «Трудное время» (1869). По меткому замечанию К.И. Чуковского, она является диссертацией на тему «Почему в России невозможно иное преобразование крепостного общества, кроме революционного?» [Чуковский 1969]. Однако это тема не художественной литературы, а политического исследования. История расставила всё на свои места: произведения В.А. Слепцова помнят в основном специалисты по истории русской литературы и русского общества 60-70-х гг. XIX в., а роман «Отцы и дети», смеем надеяться, бессмертен.

«Отцы и дети», несмотря на небольшой объём — это по жанру именно роман, т.е. повествование, содержащее много сюжетных линий, историю многочисленных персонажей, охватывающее значительные временны́е пласты[2]. Одна из таких линий является, на наш взгляд, центральной, ибо содержит в себе узел противоречий, которые предопределяют судьбу главного героя; но она привлекла внимание исследователей отнюдь не так, как она того заслуживает. Это роман Базарова с Одинцовой. Почему он прервался, почти не начавшись? На этот вопрос, кажется, никто и не попытался дать ответа. А ведь именно после разрыва с Одинцовой Базаров впадает в депрессию, хотя и пытается это скрыть; возможно, именно тяжёлое душевное состояние приводит к тому, что он, работая в анатомическом театре, заражается трупным ядом и умирает. Таким образом, мы сталкиваемся с удивительным явлением в литературоведении: кульминация сюжета прославленного произведения остаётся до конца не исследованной, очевидно, и не осмысленной.

Базаров и Одинцова тянулись друг к другу. Евгений Васильевич своей резкостью, неотёсанностью, оригинальничаньем, если и задевал Анну Сергеевну, то не до отторжения. На его решительные высказывания она отвечает иногда удивлённо, но без раздражения. «Одна пошлость могла оттолкнуть Одинцову, но уж в пошлости Базарова никто бы не обвинил». Для более точного понимания отметим, что слово *пошлость* в то время означало не столько «скабрёзность, грубость», сколько «банальность, общеизвестность»[3]. Это Базарову никак не было свойственно; его своеобычная натура явно притягивала Одинцову. Итак, почему же Базаров и Одинцова не стали возлюбленными? В жизни такой вопрос может быть и бессмысленным: взаимоотношения людей настолько хрупки и зависят от стольких обстоятельств, что не всегда можно точно ответить на вопрос: почему у двух достойных людей не состоялись отношения? Но литература — не жизнь; в отличие от жизни, у неё есть сознательный творец, отбирающий только те события, которые связаны с его замыслом. Поэтому вопрос о причинах разрыва Базарова с Одинцовой очень значим. Для ответа на него надо присмотреться к обоим персонажам.

Анна Сергеевна в ранней молодости потеряла отца, промотавшего состояние. Имея на руках маленькую сестру, она выходит в возрасте двадцати лет замуж за богатого помещика Одинцова: «человек лет сорока шести, рыхлый, болезненный, капризный, скептик; впрочем, не глупый и не злой». Овдовев через шесть лет, молодая женщина устраивается с сестрёнкой в поместье мужа, образцово им управляет; для того, чтобы выглядеть солиднее в глазах соседей,

---

[2] Таково описание прошлой жизни братьев Кирсановых.

[3] «**По́шлый** стар. давний, стародавний, что исстари ведется…|| Ныне: избитый, общеизвестный и надокучивший» [Даль 2004, 3: 304]. Затем Даль упоминает и такие значения, как «неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым» [Там же]. Но в языке художественной литературы XIX в. чаще использовался именно первый круг значений. Ср. «Любовь проходит — это пошлая истина» (*Гончаров И.А.* Обыкновенная история).

выписывает к себе пожилую, выжившую из ума титулованную родственницу. Обращается с ней внешне уважительно, хотя в душе ни в грош её не ставит. Итак, мы видим незаурядную женщину, разумную, с высокоразвитым чувством ответственности и самодисциплиной, весьма решительную, но способную и на самоограничения. Она по-настоящему благородна: узнав о смертельной болезни Базарова, приезжает к нему проститься и производит такое впечатление на мать Евгения, что та восклицает: «Ангел!» Характерно её отношение к мужу: «Покойного Одинцова она едва выносила, хотя, если бы не считала его за доброго человека, не вышла бы за него». Итак, её расчёт в браке не имел только денежного характера. Чтобы принять предложение нелюбимого человека, Анне Сергеевне нужно было иметь к нему толику уважения. Характерно и другое. После смерти Базарова Одинцова вышла замуж за общественного деятеля, которого тоже не любила, но уважала. Зачем Тургенев сообщает об этом? Таким образом он обрисовывает характер очень достойной и порядочной женщины, в котором есть, однако, дефект: она не умеет любить. Но у неё, несмотря на это, складывались отношения с обоими мужьями, а вот с Базаровым — нет. Очевидно, дело в самом Базарове, в том, чего он хотел от женщины.

Что же касается Базарова, то, действительно, он яркая личность: увлечённый трудолюбивый учёный-естественник, готовый полдня собирать лягушек и насекомых, а остальные полдня изучать их под микроскопом, человек, сам себя создавший, привыкший полагаться только на себя, прямой, резкий и независимый. Он обладает продуманным мировоззрением, твёрд и решителен в спорах, и все попытки оппонентов поколебать его позицию умело отражает. Но такая характеристика содержит лишь часть истины, и мы скоро вернёмся к иным чертам этой натуры. В любви он утверждает себя таким же нигилистом, как во всём остальном. Он смеётся над несчастной любовью Павла Петровича, замечая: «Глупо было ломать жизнь из-за женщины». Для себя Евгений такого не допускал: «Я самоломанный! Кто самоломан, того баба не сломает!» Но это качество характера Базарова никак не вытекает из сюжета. Родители у него добрейшие люди; сведений об увольнениях из университета, преследованиях, арестах Тургенев тоже не сообщает. Иными словами, до начала романа никаких особо тяжелых испытаний на долю Базарова, скорее всего, не выпадало; о родителях он сам говорит: «Народ не строгий». Была обычная жизнь студента-разночинца в Санкт-Петербурге, возможно, иногда с материальной нуждой, поиском уроков. Но что могло его сделать «самоломанным»? И тут мы сталкиваемся с главным грехом Базарова, ещё худшим, чем отмеченные самим Тургеневым сухость и бессердечие, — фразёрством. Определим это понятие так: склонность к пустым высказываниям, за которыми не стоит готовность действовать. Классический пример фразёрства в русской литературе — это, конечно, бездельник Гаев из «Вишнёвого сада»: «Дорогой, многоуважаемый

шкаф! Приветствую твой призыв трудиться!»; «Назови меня подлецом, если имение будет продано!» Базаров, разумеется, иной. В отличие от Гаева, он не мыслит себя без труда. Но многие его высказывания так же пусты. Вряд ли можно назвать серьёзно осмысленным утверждение: «Хороший химик в двадцать раз полезнее любого поэта». Отрицая искусство, он имеет о нём мало представлений: «У него (Пушкина. — *К. К.*) в каждой строчке: “На бой, на бой, за честь России!”»[4].

И отношение к женщине у Базарова поначалу выражается только в звонкой фразе. Вспомним, что он замечает, увидев Одинцову в первый раз: «Экое богатое, красивое тело! Его бы в анатомический театр!» Что за этим стоит? Подчёркнутая бравада, эпатаж, желание поддержать свой образ естествоиспытателя, для которого существует только материальное. Высказывание Базарова можно понять как шутку, но не особенно удачную. Настоящая шутка должна быть связана с действительностью, а для анатомического театра, пожалуй, более интересным может оказаться не здоровое и молодое, а изуродованное болезнью тело. В беседах с Одинцовой Базаров тоже оригинальничает, но она проявляет большую чуткость, видя за внешней бравадой его глубокую натуру. Беда же Базарова в том, что он не всегда осознаёт свои желания. Он декларирует независимость от чувств: «Если женщина не хочет быть с тобой, — ну, отойди, свет не клином сошёлся», осуждает Павла Петровича, не сумевшего так поступить. Однако его душа жаждет настоящей любви, что для самого Евгения, по-видимому, является полной неожиданностью. Как любитель хлёстких, но не очень содержательных фраз, он плохо понимает самого себя. О его прошлом мы можем только гадать; возможно, ему раньше не приходилось по-настоящему влюбляться. Для 28-летнего мужчины, привыкшего в жизни полагаться только на себя, первая любовь — серьёзное испытание: новое, сильно забирающее душу чувство, основанное на зависимости от другого.

Здесь надо отвлечься в сторону психологии. Пережить влюблённость совершенно необходимо для полноценного развития человека: только после этого человек по-настоящему созревает как личность. Не умеющий влюбляться ущербен душой. Но влюблённость приводит к изменённому сознанию психики. Врачи говорят о нормальных патологических состояниях организма, — и мы можем по аналогии назвать влюблённость нормальным болезненным состоянием души. Нормальным — так как оно вполне естественно и не свидетельствует о настоящей душевной болезни; болезненным, так как душевное самочувствие человека резко отличается

---

[4] Можно назвать только два стихотворения Пушкина, хоть как-то отвечающие этой хлёсткой характеристике: «Бородинская годовщина» и «Клеветникам России». По-видимому, знакомство Базарова с Пушкиным весьма поверхностно. Но он искренне удивляется тому, что 44-летний Николай Петрович Кирсанов с увлечением читает Пушкина («Это никуда не годится»): с его точки зрения, любой поэт плох фактом своего существования.

от обычного. Основополагающее свойство влюблённости — навязчивая идея, когда предмет чувства всё время стоит перед влюблённым; человек нередко чувствует себя как в лихорадке. Первая любовь редко приводит к созданию семьи и в конечном итоге доставляет влюблённому страдания. Поэтому полезно испытать её в отрочестве или ранней юности. Перенесённые муки неразделённой или оборвавшейся любви вырабатывают в душе своеобразный иммунитет, помогающий в дальнейшем пережить и новые любовные страдания, от которых никто не застрахован. Но если в первый раз влюбляется взрослый, сформировавшийся человек, то любовную неудачу он воспринимает гораздо болезненнее, особенно если этот человек привык подчинять себе обстоятельства. Этим и объясняется тяжесть переживаний Базарова[5].

Базаров сам вначале не понимал, что ему было нужно искреннее ответное чувство, а не холодноватое уважение, которое могла ему предложить Одинцова. Отторжение после взаимного притяжения было тоже взаимным: Анну Сергеевну напугала страсть, которую она почувствовала в Базарове; очевидно, до и после него она общалась с менее эмоциональными мужчинами. Не найдя друг в друге того, что искали, Базаров и Одинцова разошлись, не сойдясь. Скупая на эмоции Анна Сергеевна спокойно восприняла их разрыв, а вот Евгений Васильевич не сумел. Он боролся со своей депрессией, старался уйти в работу — но без особого успеха. И собственная деятельность начала казаться ему бессмысленной: в ответ на рассуждение Аркадия о народном счастье он отвечает: «— Ну будет мужик счастлив, а из меня лопух будет расти — ну и что?»

Тяжёлое душевное состояние отняло у него одну из привлекательных черт: умение говорить с людьми разных сословий. В начале романа Тургенев подчёркивает, как Базаров своим спокойным и серьёзным тоном мог расположить к себе крестьянских мальчишек. В конце же он останавливает мужика, начинает его иронически расспрашивать «давай, излагай мировоззрение… В тебе же видят будущее России!» Мужик отвечает бессмысленно-почтительными репликами, но, встретившись с другим мужиком, вспоминает о беседе с большой насмешкой: «Известно, барин… Разве он понимает что?» «Увы», — с горечью комментирует Тургенев, — «и Базаров, с его умением говорить с мужиком, сам не видел, что выступает перед ним кем-то вроде шута гороховаго». Зачем Ивану Сергеевичу понадобилось так снижать образ своего героя? Думается, что причины две. Во-первых, так подчёркивается внутренняя сломленность Базарова, — не столь сильная, чтобы вогнать в прострацию, в бездействие, но достаточная, чтобы лишить человека самоконтроля. Во-вторых, это своеобразное наказание Евгению за его фразёрство и показное пренебрежение

[5] Не приходится сомневаться в том, что Тургенев это прекрасно понимал. Стоит вспомнить тончайшее описание сердечных мук подростка, влюбившегося в девушку старше себя, которая оказалась тайной возлюбленной его отца («Первая любовь»).

к тому, что для самого Тургенева было очень важно, — человеческим чувствам. Любовь отомстила отрицателю любви, — сюжет, известный с античности, мастерски использованный Тургеневым.

Давно известно, что в обычных житейских обстоятельствах природа человека искажается привходящей суетой. В экстремальных же условиях проявляется его внутренняя сущность. Обнаружив у себя признаки заражения трупным ядом, Базаров проявляет удивительное спокойствие и мужество: невозмутимо говорит отцу, что прижигание запоздало, затем, испытывая боли и страдание, старается не показать своих мучений. Скорая смерть его вовсе не пугает; с него только спадает тот панцирь сухости и бессердечия, который так не нравился самому Тургеневу. Шутками он пытается скрыть истинное сострадание родителям: их горе его тревожит больше, чем надвигающаяся кончина. Трагедию Базарова можно рассматривать как очищение души перед смертью от всего наносного. И совершенно прав Ю.А. Халфин, видя в описании смерти Базарова высокую трагедию.

Теперь обратимся к главному оппоненту Базарова — Павлу Петровичу Кирсанову. Казалось бы, это люди во всём противоположные друг другу; недаром при первой же встрече они испытали взаимную острую неприязнь, вылившуюся вначале в словесные перепалки, затем и в дуэль. Действительно, слишком уж разными были генеральский сын, аккуратный гвардейский офицер, стремящийся вести себя comme il faut в любой ситуации — и разночинец-доктор, бравирующий своим пренебрежением ко всем условностям. Однако общие черты есть. Павел Петрович, как и Базаров, перенёс неудачную любовь. Она тоже оказала большое воздействие на его жизнь: после окончательного разрыва с своей возлюбленной он бросил службу и впал в меланхолию. Службой, впрочем, Павел Петрович не особенно дорожил, несмотря на открывавшиеся карьерные перспективы: «Если бы я тянул эту глупую лямку, то был бы уже генерал-адъютантом». Генеральский сын, педантичный и исполнительный служащий (а о педантизме Павла Петровича свидетельствует тот идеальный порядок, которым он себя окружил), смелый и решительный (и эти качества он являет), вполне мог к сорока пяти годам дослужиться до генеральства. Но карьеризм — не главная характеристика Павла Петровича. И никакие чины не могли помочь ему победить любовную тоску. Переживания он, по-видимому, испытывал не менее тягостные, чем Базаров. Но, резко изменив свою жизнь, отказавшись от всякой деятельности, Павел Петрович не сломился; свою депрессию он сумел одолеть. Связано это, вероятно, с теми его качествами, которые высмеивал Базаров:

— Вам кажется смешной моя опрятность, мои привычки. Но оттого, что я уважаю сам себя, вытекают les utilitées sociales…

— Помилуйте, Павел Петрович, какая же общественная польза происходит оттого, что вы ничего не делаете? Вы бы и себя не уважали, и занимались тем же.

Насчёт общественной пользы Павел Петрович преувеличил. Но для него самого всё это оказалось весьма полезным. Столь тщательно лелеемые им привычки, регламентация одежды и образа жизни своей ритмичностью вносят упорядоченность в жизнь, отвлекают от горьких переживаний. Конечно, лучшее лекарство от горя — забота о другом. Павел Петрович никогда не отказывает в помощи брату, но более всего он занят собой. Однако он стремится не к собственному преуспеянию и благополучию. Его реплика о несбывшейся возможности стать генерал-адъютантом свидетельствует об отсутствии мелкого честолюбия. Павел Петрович прежде всего старается следовать правилам, без чего он потерял бы самоуважение. История любви Павла Петровича ещё более несчастлива, чем у Базарова: возлюбленная после разрыва с Павлом Петровичем умерла, но он смог пережить это горе, не потеряв себя как личность.

Кодекс правил, исповедуемых Павлом Петровичем, включает в себя отнюдь не только одежду, безупречный маникюр и выпиваемое в строго определённое время какао. Как мы помним, на дуэль Базарова он вызвал, увидев, как тот поцеловал Фенечку. Сам Базаров проницательно заметил: «Что это он, за брата обиделся? Эге, да не влюблён ли он сам?» Очевидно, влюблён, но выдал свои чувства только однажды: когда в бреду ему примерещилось сходство Фенечки с его покойной возлюбленной Нелли. Беседуя же с самой Федосьей Николаевной, он упрекает её за ухаживания Базарова. В ответ он слышит: «Я Николая Петровича одного люблю. Если Николая Петровича не любить, зачем и жить на свете?» И тогда он говорит ей: «Фенечка, любите брата!» Вот таковы *принсипы*, которые исповедует Павел Петрович: чувства должны быть подавлены и усмирены, если они вступают в противоречие с требованиями этики. Влюблённость в любовницу брата он скрывает, не желая препятствовать его счастью. Именно он решительно советует Николаю Петровичу отбросить сословные предрассудки и жениться на Фенечке. Мы видим, что Павел Петрович обладает всеми достоинствами того человеческого типа, который именуется рыцарем и джентльменом. Для такого человека упорный труд особой ценностью не является: он вполне может проводить свою жизнь в бездействии. Но он твёрд в вопросах чести: нельзя ставить чувства выше счастья близкого человека, нельзя добиваться счастья, нарушая правила этики, нельзя строить его на чужом несчастье.

Но и такой порядочный человек не полностью властен над собой. Тщательно скрываемая влюблённость в Фенечку не уходит из его сердца. Сама молодая женщина начинает её ощущать: недаром в разговоре с Базаровым она жалуется на то, что ей тяжело с Павлом Петровичем. И после женитьбы брата Павел Петрович понимает, что ему будет всё труднее бороться с новым чувством. Поэтому он и принимает решение покинуть семью Николая Петровича, которую ощущал родной. В отличие от Базарова он имеет опыт неудачной любви, и новое неразделённое чувство не ломает его, хотя, конечно, добавляет горечи и скепсиса в его мировоззрение.

Это не значит, что Павел Петрович — идеальный герой. Тургенев не одобряет его эгоизма, его подчёркнутой барственности. В спорах с Базаровым он не может взять верх, так как меньше своего оппонента размышлял над основами жизни. И, чувствуя это, раздражаясь, иногда забывает и о своей комильфотности: «Были болваны — стали нигилисты!» Рассказ в конце романа о его жизни полон иронии. Заявляя в начале романа о нелюбви к немцам, Павел Петрович уехал от брата именно в Германию. Там он ведёт такой же бездельный образ жизни, как и в России, «ничего русского не читает, но о России ему напоминает серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». Всё-таки неглубок Павел Петрович, и свой патриотизм он выказывает с помощью пустых и банальных символов. С неглубоким умом связана и ещё одна черта Кирсанова, роднящая его с его главным оппонентом, Базаровым: оба они, обладая твёрдым, волевым, властным нравом, стараются не принять жизнь такой, какова она есть, но подстроить её под свои представления о ней. Такой подход всегда чреват серьёзным разочарованием в жизни, которая далеко не всегда будет отвечать представлениям о ней и совсем не обязательно развивается по намеченному плану. Особенно горькие разочарования такая установка приносит в любви: здесь совершенно необходимо учитывать не только свои чувства и пожелания. Видимо, поэтому оба героя и потерпели поражение. И, привыкнув добиваться своих целей, но не добившись их в этом случае, оба впали в тяжёлую тоску, заставившую их резко поменять свою жизнь. Повторимся: методический характер Павла Петровича помог ему выстоять как личности, пусть горе и обесплодило многие его положительные качества. Базаров же, лишённый подобной самодисциплины, почувствовал полное безразличие к жизни и погиб.

Итак, конфликт «Отцов и детей» заключается в разном отношении «отцов» и «детей» к любви? Для ответа на этот вопрос надо обратиться к другим героям романа: Николаю Петровичу Кирсанову и сыну его Аркадию. Николай Петрович выглядит полной противоположностью брату. Он вовсе не одобряет новых идей, проповедуемых Базаровым и повторяемых его сыном. Но они вызывают у него не агрессию, не сопротивление, а грусть. Прочитав принесённую Аркадием книгу Г. Бюхнера “Stoff und Kraft”, он с сожалением говорит брату: «Чую, что придётся руки крестом складывать», на что Павел Петрович бормочет: «Ну, я не собираюсь так рано сдаваться» и вечером ввязывается в резкий спор с Базаровым. Выслушав речения Базарова, Николай Петрович не негодует, а сокрушённо и с недоумением размышляет: «Но отрицать природу, поэзию…» Как видим, в отличие от брата Николай Петрович не стремится воевать со всем, не соответствующим его представлениям о жизни. Он готов прислушаться к чужому мнению, понять изменчивость жизни, в чём-то и примириться с ними. За это качество, очевидно, Герцен и назвал его «размазнёй». Но это же можно поименовать гибкостью, а можно — конформизмом. Тургенев показывает, что Кирсанову было свойственно и то, и другое. Как мировой посредник

он не устраивал ни крестьян, ни дворян: «и те, и другие считали его слишком мягким». Но мягкий Николай Петрович живёт никого не обижая и не задевая; эту черту можно назвать и душевной деликатностью. Доброта и мягкость помогает создать хорошую семью. Николай Петрович был очень счастлив со своей женой, матерью Аркадия, но овдовел. Однако после сорока лет пришло к нему новое счастье — молодая возлюбленная Фенечка, родившая ему сына Митю. Выше уже приводились её слова о Николае Петровиче, показывающие её чистую, благородную, преданную душу, способную на безоглядную любовь. Истинная тургеневская девушка, только соединившаяся с возлюбленным и родившая сына; любимому она отдаёт всё своё умение любить. Поразительный контраст с неверной княгиней R и холодной Одинцовой. Тургенев говорит читателю: именно спокойный человек, принимающий жизнь такой, какая она есть, может найти женщину, с которой и возможно семейное счастье.

Аркадий, его сын, обычно трактуется как перебежчик из лагеря «детей» к «отцам». Доля истины в этом, конечно, есть. Сам Базаров почувствовал, что они чужие. Сначала его стала раздражать в Аркадии привязанность к отцу и дяде:

— Слышал бы тебя этот идиот!

— Это невыносимо!

— Ну конечно, как же так! *Мой* отец, *мой* дядя — да не гений!

Как видим, в спорах с Аркадием, как и с Павлом Петровичем, Базаров не брезгует демагогией, передержками, пустословием.

И финал отношений друзей таков:

— Романтик бы тебе сказал, что наши дороги разошлись, а я прямо говорю: мы приелись друг другу.

Действительно, поначалу Базаров увлёк Аркадия своей резкостью, независимостью, пренебрежением к авторитетам. Но он почувствовал, что Аркадий по характеру не боец. Аркадий же поначалу выступает как своего рода копия Базарова. Говоря с отцом о Фенечке, он довольно бестактно замечает «Он (Базаров. — *К. К.*) выше этого»; в споре Базарова с Павлом Петровичем повторяет аргументы Евгения. При этом Аркадий чувствует равнодушие к проблемам, занимающим Базарова, — что и предопределило их разрыв. Аркадий — сын своего отца, ему тоже свойственна мягкость, порой оборачивающаяся конформизмом. После смерти Базарова на семейном обеде жена шепчет ему: «В память о Базарове». Он лишь чокается с ней, не решаясь упомянуть имя покойного друга вслух. Но его мягкость и умение принимать жизнь, не пытаясь её подстроить под свои представления, и его приводит к счастью. Увлёкшись вначале Одинцовой, женщиной старше его (Аркадию 23, ей 28) и более зрелой душою, он скоро остывает к ней: она его скорее заинтересовала, чем влюбила, и при более тесном знакомстве Аркадий, видимо, почувствовал в ней душевный холодок. Женщину-друга он обрёл в её младшей сестре Кате, на которой и женился. Показательно, что две цельные

и непосредственные натуры — Фенечка и Катя — тоже нашли друг друга и подружились: «Федосья Николаевна после мужа и сына никого, кажется, так не любит, как свою невестку, и готова часами от неё не отходить, особенно, когда та музицирует».

Так на чьей стороне Тургенев? Антонович и Писарев не смогли ответить на этот вопрос, так как они рассматривали литературу не как художественное явление, а как инструкцию для решения социальных проблем. Этот же взгляд во многом унаследовало и советское литературоведение. И специалистам по Тургеневу пришлось избывать вульгарно-социологических подход при анализе романа.

Как видим, нельзя однозначно говорить о предпочтениях Тургенева. Нет в романе и четкого разделения персонажей по возрасту. Среди «отцов» и «детей» есть персонажи, готовые бороться за утверждение своих правил и принципов, есть и готовые принять жизнь, не во всём им соответствующую. Первые отличаются решительностью и мужеством, но также резкостью и нетерпимостью; вторые — мягкосердечием, но и склонностью к компромиссам, доходящей порой до слабодушия. Кто из них более симпатичен Тургеневу? Трудно сказать. В одном из самых философских романов русской литературы нет однозначно положительных и однозначно отрицательных героев. Но, оценивая их, скажем, что жизнь сильнее любого, самого сильного человека. Счастья в ней достигают те, кто следует её законам, а не собственным схемам. Об этом и концовка романа — замечательное стихотворение (можно сказать, маленькая поэма) в прозе, где автор подводит итог своим размышлениям о драмах и трагедиях, разыгравшихся в романе: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце не скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами; не об одном вечном спокойствии говорят они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы, они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной…».

Литература

Батюто А.И. Тургенев-романист. — Л.: Наука, 1972. — 394 с.

Безносов Э.Л. Гамлет. Дон Кихот. Базаров // Собрание сочинений: К 60-летию Льва Иосифовича Соболева. — М.: Время, 2006. — С. 44—50.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. Том третий. — 893 с.

Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. — Тула: Приокское книжное издательство, 1972. — 324 с.

Манн Ю.В. Базаров и другие // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. — М.: Худ. лит., 1987. — С. 97—132.

Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: Литературный комментарий. — М.: Просвещение, 1964. — 204 с.

Халфин Ю.А. Тургенев и Базаров // Литература, 2005, № 10. — С. 4—5.
Чуковский К.И. Тайнопись «Трудного времени» // Чуковский К.И. Люди и книги. — М.: ГИХЛ, 1967. — С. 137—145.

K.G. Krasukhin
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

The novel of Life and Love:
The essential conflict of Turgenev's *Fathers and Sons*

The paper discusses the critical debate on Ivan Turgenev's novel *Fathers and Sons* that occurred in the year of its publication in the series of articles bz Maxim A. Antonovich and Dmitry I. Pisarev, who evaluated the main character of the novel in different and quite opposite ways. Further attempts to interpret the author's attitude to his character are also taken into consideration. In order to understand them, one should reevaluate the basic conflict of the novel. It is Evgeny Bazarov's infatuation with Anna Odintsova that turns over his conception of life and his own self. Bazarov (not unlike Pavel Kirsanov, his antagonist) seeks to devise his life according to his own rules and suffers a defeat. Conversely, Nikolay and Arkady Kirsanov do not impose their ideas on their life and are able to find their happiness.

Key words: Novel, conflict, sense, ethics, life.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СТУДЕНТ МАКСИМ ШАПИР БЕРЕТ ИНТЕРВЬЮ У ПОЭТА АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

(магнитофонная запись начала 80-х гг.)

А.Т. — Арсений Тарковский. *Говорит размеренно, спокойно, вдумчиво, делает паузы, отдельные выражения повторяет.*

М.Ш. — Максим Шапир (интервьюер 1). *Говорит мягким тоном, неторопливо, очень уважительно.*

И2 — Интервьюер 2 (жен.) *Говорит громко, быстро, напористо.*

И3 — Интервьюер 3 (муж.) *Говорит спокойно, тихо.*

А.Т.: Времена продолжают существовать. Эпохи, знаете. Соседство рядом… Вот так вот. Собственно говоря, знаете, есть и трагики греческие — или Сапфо, или вот кто? <нрзб> Они были уж так давно… Да нет, они не были так давно, раз они нам нужны. Мне не кажется, что это было так давно, мне кажется, что это где-то близко всё. <нрзб>

М.Ш.: А вы не думаете, что каждая культура, несмотря на то что, действительно, она и впоследствии, если можно так сказать — нехорошее слово, — «потребляется», она всё-таки замкнута сама на себе. И в первую очередь произведения выполняют функции именно относительно своей эпохи, относительно конкретной ситуации?

А.Т.: Почему относительно конкретной эпохи, они распространяются куда-то в будущее всегда.

М.Ш.: А как вы себе представляете вот это вот распространение в будущее?

А.Т.: Не знаю, мы же воспринимаем всё это очень живо, как бы. Боже мой, читали Гомера. Это же вчерашний день. В буквальном смысле слова, что это было всё вчера. Пушкин, я не знаю, умер 150 лет тому назад или 143 года назад, по-моему.

М.Ш.: Но ведь вот даже за эти сто с лишним лет ведь были какие-то определённые периоды, когда Пушкина читали больше и меньше. Следовательно, какие-то определённые всё-таки ситуации конкретные есть, наверное, когда творчество становится более и менее актуальным, сколько бы велико по своему значению оно ни было. Вы не думаете?

А.Т.: Не знаю, я очень живо всегда воспринимаю всё это всё-таки. А Шекспир — это сегодняшний день или тоже вчерашний? Совсем недавно был. У меня есть такое впечатление, что это рядом где-то всё стоит — Пушкин, Шекспир, Гомер, трагики греческие. Всё друзья вместе. Всё вместе.

И2: Это в том плане, что нет ничего нового под луной?

А.Т.: Нет, есть новое под луной, но старое тоже существует. Активно существует и оказывает влияние несомненное на людей. И на нас, и на всех, и на вас оказывает. На вас оказывает?

И2: Оказывает.

А.Т.: Трагики греческие оказывают, это как давно было.

М.Ш.: А когда вы пишете «*Я век себе по росту подбирал*», «*Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нём*», это об этом? О временах сосуществующих, соседствующих? По-моему, да.

А.Т.: Вообще, вы знаете, у меня есть такое странное убеждение, что человек вообще никогда не умирает. Люди никогда не умирают. То есть захочу, действительно, вот я возьму и очнусь в XIX веке, а времена продолжают существовать. Понимаете?

И2: А вы себя ощутить можете, назвать, в XIX веке?

А.Т.: Могу.

И2: Если же я бессмертный, если же я буду жить всегда, я и жил всегда?

А.Т.: Да.

И2: А кем же вы были тогда?

А.Т.: А я не знаю, кем я был, я мог быть кем угодно.

И2: А вы себя можете вспомнить там?

А.Т.: Не знаю. Нет, я не думал над этим. Не старался.

И2: При нашем рационалистическом уме если этому нет подтверждения, даже воспоминания там…

А.Т.: Нет, нет, не объясняйте.

И2: Мы беспомощны перед собственной фантазией, нет?

А.Т.: Нет, ну, вообще, как бы не знаю. Я считаю, что я не умру.

И2: А это не уловка?

А.Т.: И вы не умрёте.

И2: Ответьте. Это не уловки? Это не от страха? Это вполне осознанно?

А.Т.: Какой ещё страх?

И2: Ну, потому что мы все, мы все материальны, и очень хочется…

А.Т.: Нет-нет, нет. Не беспокойтесь. (М.Ш. и И3 смеются.) Вы можете очнуться в XVII веке, в I, в III, с той стороны.

М.Ш.: Вы о прошлом. А о будущем?

А.Т.: И в будущем можете оказаться. Да времена — это что? Время — это ерунда. Времени, на самом деле, не существует.

М.Ш: А пространство?

А.Т.: Пространство существует. Ну, существует такой физический континуум, это — время-пространство. Но это большого значения не имеет.

И2: Ну, вы разделяете, ну, в смысле… У вас отношение ко времени, как отношение ко времени было у Пруста? Или несколько другое? Похоже на то, как Пруст описывал время?

А.Т.: А как Пруст…? Я не помню, я не люблю Пруста.

И2: У него время не существовало в принципе как текучесть минут, а существовало только как матрица. Вот, допустим, я ем бисквит. И бисквит этот напоминает, что когда-то много лет назад я также в своём детстве ела бисквит. И это детство для меня совершенно становится официальным.

А.Т.: Вот я так давно родился, что, действительно, вот вспоминать детство своё мне, например, очень трудно. Трудно представить. Это уже какая-то другая временная группа. Другое время какое-то. А что будет завтра, я тоже смутно себе представляю. Но где-то такое. Я не знаю, это вообще трудный вопрос.

И2: Но поэт рождается обычно с пророчеством самому себе. У вас такого не было?

А.Т.: Было.

И2: Вы не предвосхитили свою жизнь?

А.Т.: Ну, может быть, в чём-то предвосхищал. Было такое. Но ничего хорошего я не предвосхищал. Только всё очень что-то неприятное.

И2: Она вроде бы брала вас под крыло, только этого мало всё-таки, да?

А.Т.: Да, конечно, маловато.

М.Ш.: Вот мне ещё хотелось спросить.

А.Т.: Это я шучу, конечно.

М.Ш.: Вот вы говорили о бессмертии. А вот такое видимое несоответствие, видимый контраст. С одной стороны, на свете смерти нет — бессмертны все, бессмертно всё, не надо бояться смерти не в 17 лет, не в 70. С другой стороны, «*Я жить хочу»,* «Малютка-жизнь», *«Я жить хочу, и умереть боюсь, / Взглянули бы, как я под током бьюсь*». Это видимое несоответствие.

А.Т.: Тот текст, который вы первый цитировали, это было потом. Это я постепенно приходил. А потом это стихотворение про жизнь я написал для Ахматовой. Всё-таки я чувствовал, что она боится смерти. И мне хотелось как-то её утешить, объяснить ей, что смерти на самом деле не существует.

И2: Арсений Александрович, всё-таки немного у нас сейчас камерная беседа. Вы сейчас такую вещь сказали, что после неё нельзя не задать вопросы. Вы же были последние дни... Так странно, вы говорите, Ахматова боялась смерти. Но ведь «Претерпевший же всё до конца спасется». Ведь она … собственно, так и случилось. По-моему, кому, как не ей. Это, по-моему, единственный вариант.

А.Т.: Ну, она боялась смерти, тем не менее.

И2: Отчего? Потому что выпало мало счастья? Почему? Ей-то…

А.Т.: Нет, потому что, так. Знаете, человек плохо осознаёт свой возраст. Осознаёт свой возраст плохо, знаете, или…Если вы идёте по улице, — смотрите, — идёт восьмидесятилетний старик. Вы думаете — «Он старик». А он не воспринимает самого себя как старика, он не может воспринять свою старость, как-то поверх возраста смотрит вокруг. Вот я уже тоже довольно пожилой господин. Может быть, даже старый, можно сказать. Но всё-таки я как-то такой возраст не чувствую, извините.

ИЗ: А вот во время войны? Вы прошли войну. Вот это было с вами, это ощущение?

А.Т.: Какое?

ИЗ: Бессмертие.

А.Т.: Бессмертие?

ИЗ: Да.

А.Т.: Я был убеждён, что меня не убьют. Но всё-таки меня полуубили. Но это путём больших стараний, где они достигли такого совершенства.

И2: Вы считаете, что это должно быть присуще всем людям? Или им нужно ещё приходить к этой мысли, что «я бессмертен»?

А.Т.: Не знаю. Да ну вообще это всё-таки...

М.Ш.: Я что хотел спросить: а постольку, поскольку в сборниках никогда не стоят даты под стихотворениями, — это ваше нежелание ставить даты? Или это редакторское?

А.Т.: Нет, это моё, потому что — не всё ли равно, когда написано стихотворение?

И2: Ну, для вас всё равно. А ведь Блок, например, слишком скрупулёзно относился к составлению сборников.

А.Т.: А я нет!

И2: У него был роман со своей жизнью <нрзб>. Всю свою жизнь он считал, что каждый эпизод в нём имеет строго предначертанное место. Вы считаете, что всё стихийно или <нрзб>?

А.Т.: Нет, не стихийно. Но, когда написано стихотворение, оно уже принадлежит, собственно говоря, не тому, кто его написал, а всем. А зачем им знать, когда написано такое-то стихотворение?

И2: А вы боитесь, что <нрзб> даты биографии? И выводить какие-то ретроградные аналогии?

А.Т.: Я боюсь, что как-то начнут копаться во мне и начнут ковырять руками — руками трогать меня, вставлять мне пальцы в рот, в горло.

М.Ш.: Арсений Александрович, вот вы сами говорили о том, что есть два стихотворения — одно написано раньше, другое позже. И вот это вот несоответствие вы объясняете за счёт какой-то эволюции, а я вот…

А.Т.: Нет, я не объясняю за счёт эволюции. Читателю должно быть всё равно, когда написано то или другое стихотворение. Не надо копаться, вот я уверен, что не надо копаться в биографиях. Вот я уверен — Бог с ними со всеми. Вообще знаете… Как Пушкин? С кем у него были романы? Боже мой, мало ли с кем у него могли быть романы.

ИЗ: И Некрасов или Лермонтов.

А.Т.: Да все копались.

А.Т.: Ужасно неприятно.

М.Ш.: И кто этим ни занимался. Даже, скажем, Юрий Николаевич Тынянов этим занимался.

А.Т.: Занимался.

И2: Тынянов делал это изящнее всех, <нрзб>. Он пытался жениться на Карамзиной. Сказал, что Пушкин был однолюб. Это делает ему честь.

М.Ш.: Ну, кто бы что ни говорил, например…

А.Т.: В это надо ещё поверить.

М.Ш.: Вот Пётр Константинович Губер, например, «Донжуанский список Пушкина». Он ведь там пишет о том, что Пушкин, когда он соглашается с Волконской, вообще никого не любил до конца, кроме своей музы. Да, так что…

А.Т.: Не знаю. Я вот убеждён, что не надо знать никому ничего, ничего о поэте, если он поэт. А если он не поэт, тогда пускай занимается этим угрозыск, а не <нрзб>. У Губера очень интересная и правильная мысль была о Донжуанском списке Пушкина, что гениальные поэты закрывают свою эпоху. Знаете, у него есть такая мысль, что они закрывают свою эпоху. И за ними уже ничего нет. Вот так Пушкин тоже. Пушкин закрыл XVIII век. Там и Чуковский, Батюшков, Державин — всё это есть в Пушкине.

М.Ш.: Ну, это за ним, это сзади, правильно?

А.Т.: Да, сзади. А спереди тут тоже, оказывается, что-то есть, потому что у Пушкина есть даже, ну, я не знаю… Даже Заболоцкого можно найти у Пушкина. Знаете, «*Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке*» <нрзб>.

М.Ш.: А вот я, например, представляю себе всё развитие отдельных культур как... Мне кажется, можно представить себе отдельную национальную культуру — в виде некоего холма: постепенное развитие движения вверх, накопление определённого какого-то материала, опыта за плечами, а потом — движение вниз. Вот мне кажется, например, что вот такая вершина западных литератур в их большинстве — это эпоха Возрождения, что вот у нас этот вот период — именно пушкинский период. А дальше начинается умирание литературы, потому что бесконечное развитие вверх невозможно, и поступательного движения вообще нет. Вот что вы думаете?

А.Т.: Мне кажется, что это неверно. Были в XX веке такие дивные поэты, знаете — Ахматова, Мандельштам, Пастернак. Ну, чего лучше.

М.Ш.: А Пушкин?

А.Т.: Ну, и Пушкин. Так это же всё иначе было потом.

М.Ш.: Ну, это же всё-таки уже в какой-то степени всё… вся литература XIX, XX века, может быть, в хорошем смысле этого слова, но мне кажется, что она вся вторична. Она уже на чём-то основывается, базируется, и повторяет…

А.Т.: Да нет, не основывается. Это не верно, что основывается. Что-то новое было привнесено, что-то новое открывается в искусствах. Ну, знаете, а скажите, пожалуйста, ну, что, а французский импрессионизм? Он хуже, чем, я не знаю… чем английская живопись XVIII века? Или нет? Не скажете?

И2: Вообще неправомерно сравнение — хуже или лучше.

А.Т.: Хуже или лучше… А как вы говорите, что поэзия XX века хуже, чем поэзия XIX? Вы говорите, что это спад? Никакого спада не было. После Пушкина были такие дивные поэты, как Некрасов, допустим, или поэты XX века. Что, Ахматова хуже Пушкина? Мне не очень кажется, что хуже. Не очень кажется, что хуже. А что, я не знаю… Я вот из XX века больше всего Ахматову люблю. Ахматову люблю. А что, по-вашему, Блок хуже, чем Лермонтов?

И2: Это вообще несовместимо. Можно читать Лермонтова и можно читать Блока — равновеликая победа.

А.Т.: В том-то и дело, что это несравнимо.

И2: Конечно.

М.Ш.: Я когда говорю о росте и умирании культуры, то не с точки зрения категории «хуже и лучше». Некоторые другие, в общем, возможные темы приходят.

И2: Для достижения гармонии, возможно, в таком режиме — актуально?

М.Ш.: Нет, не совсем. Именно вот мне всё-таки кажется, что вот такие категории, как, скажем, александрийская поэзия для греческой литературы — поэзия, которая уже сродни во многом русскому декадансу, поэзия, которая уже основана на предшествующей литературе и которая не первична, а вторична, — как бы она хороша ни была, в том смысле. То есть литература сама себя исчерпывает. Выполняет свои функции. Литература, культура…

А.Т.: Вы знаете, дело в том, что всякая цивилизация, культура тоже себя исчерпывает в конце концов.

И2: Это же огромные процессы, поэтому внутри них искать подразделения…

А.Т.: Они тоже исчерпывают себя, ну что ж делать. Я не знаю, вот и китайцы исчерпали себя. Китайская поэзия, культура исчерпала себя, философия. И поэзия исчерпала себя. Немцы себя давно исчерпали уже, знаете, англичане, Европа себя... Вообще европейская культура себя вроде как почти исчерпала. Но, с другой стороны, всё-таки всегда родится что-то новое, что приходит на смену. Дело в том, что… дело в том, что видоизменяется, видоизменяется в принципе миро… мироощущение и миропонимание. Вы знаете, вот, например, сюрреализм появившийся, Ионеску там всякий. Вот такие вот вещи. Беккет — это тоже что-то совершенно противоположное, противоположное такому строгому логическому мышлению из XIX века…

И3: Да, это такая контркультура, которая…

А.Т.: Контркультура, но какие-то весы колеблются вот всё время. Я не думаю, что может быть упадок, что непременно за, за восходом, за возрождением, наступает упадок непременно. Волны сменяются как-то. Одна волна сменяет другую, всё уходит куда-то.

М.Ш.: Скажем, греческая культура, которая в определённый период своего развития стала целиком подчиняться другим <нрзб>, и римская культура, просто в V веке прекратившая своё существование? Или, например, византийская культура, в 1453 году прекратившая своё существование? Значит, всё-таки бывает?

А.Т.: Зато наступил Ренессанс.

М.Ш.: Да, но Ренессанс — это совершенно иная культура, и развитие иное.

А.Т.: Так это всё иное. Всё другое сменяет предыдущее.

М.Ш.: Да, только я считаю, что существуют внутренние законы развития каждой отдельной культуры.

А.Т.: Ну, это я не знаю. Это невозможно установить. Может быть, и есть такие законы, но попробуйте их установить. По какому принципу это делают? Нет, это не может быть, не может быть принципов. Всё это как-то связано с чем-то такое — даже неизвестно, с чем. Вот Маркс писал, в «К критике политической экономии» писал, что он не может объяснить, чем вызван, допустим, вот этот итальянский Ренессанс. Чем он был вызван? Треченто, кватроченто, чинквеченто — чем они были вызваны? Какую связь это имело, имело с Медичи? И с чем это имело связь? <нрзб> Перуджа? Совершенно никому неизвестно. Он не может это объяснить. Какие-то формации приходят другие. Волна идёт за волной, что-то сменяется на свете. Вы знаете, культура — это живой организм. Мало ли что. Одна культура вдруг возьмёт да заболеет какой-нибудь корью или сыпным тифом. И вот — помирает. Зарождается что-то другое.

М.Ш.: Но это происходит вдруг или всё-таки по каким-то…?

А.Т.: Это, может быть, и постепенно происходит. В чём дело-то, никто, никто не знает. Если даже сам Карл Маркс не знал этого, то где уж нам?

М.Ш.: Ну, постараемся всё-таки.

А.Т.: Ну, всё-таки (смеётся) постарайтесь. Прекрасно.

М.Ш.: Мне ещё вот что хотелось спросить. Вот не зная дат, не зная, что раньше, что позже… Вот, например, для себя эту проблему несоответствия между теми двумя стихотворениями, о которых я говорил, я для себя попытался разрешить через другое — через «Посредине мира». Вот это вот ощущение некоего срединного положения человека. То есть если… вот, по-моему, несомненная явно совершенно параллель с Державиным из оды «Бог»:

«*Частица целой я вселенной,*
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты Духов небесных
И цепь существ связал всех мной».

То есть смертность — как черта, присущая твари телесной, и бессмертие в другом — как черта, присущая Духу небесному. Вот это некое амбивалентное авторское «Я», которое соединяет в себе черты и того, и другого соединяет в себе: «Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!».

А.Т.: Есть такой Пьер Тейяр де Шарден. У него есть такая книга, называется — «Феномен человека». Это замечательный французский учёный. Ну, он был… Как это называется, когда с предыдущими людьми изучает?

Антрополог он был. И вот, я написал, по-моему, в пятьдесят седьмом году, это стихотворение, а книжку Тейяра де Шардена прочёл в шестидесятых годах. Он там говорит то же самое. Знаете, я страшно обрадовался, что я предварил Тейяра де Шардена, потому что я — человек, который занимает срединное место в мире — не только благодаря антропоцентризму — обычному для людей, но ещё из-за того, что у него… он же, действительно, занимает центральное положение в мире, знаете. Потому что микрочастицы относятся к человеку так, как человек относится к большой Вселенной, к метагалактикам, к Вселенной. Знаете, и благодаря тому его срединному положению, ему доступен и микромир — через аппараты всевозможные, и макромир, не буду <нрзб> большая и малая. Поэтому мой совет — посреди, посредине мира.

И2: Это же было ещё у Возрождения. Пико делла Мирандола и Паскаль говорили о том же срединном положении, только Пико делла Мирандола видел в этом преимущество человеческого существования, так как он может обозреть и микро, а макро, а Паскаль — его уязвимость. Так что, может быть, Шарден был старейшим в отношении к ним. В принципе это непринципиально.

А.Т.: Может быть.

И2: Это непринципиально. Это издержки филологического образования. Но всё-таки это очень здорово.

А.Т.: Это прелестная вещь, мне это очень нравится, что мы посредине мира.

И2: Самое удобное положение.

А.Т.: Удобно до чрезвычайности.

И2: Но не уютно. Под ногами ничего. И над головой тоже.

А.Т.: Ничего нет. Да вообще нигде ничего нету, между нами говоря.

М.Ш.: А есть какое-то движение? Вот это вот движение души, рост. Если сзади мириады инфузорий, а впереди — мириады звёзд, то в этой какой-то лесенке, ну я не знаю, может быть — иерархической — есть какое-то движение вверх? Проще, по Державину, скажем, движение от твари телесной к духам небесным одной и той же человеческой души? Человеческой, но одной и той же души? Есть просто развитие какое-то?

А.Т.: Не знаю. Может быть, и есть, может быть, и нет. Вероятно, есть, конечно.

И2: Ну, а традиционный вопрос. Всё-таки мы убегали от родителей, мы с вами говорили на метафизические темы.

А.Т.: Что-что?

И2: Как бы мы с вами беседовали на метафизические темы, но можно мы вернёмся к традиции и тоже спросим у вас. Ну, понадеемся, что в камерной беседе вы как-то больше откроетесь. Как вы относитесь к творчеству сына?

А.Т.: Положительно (смеётся). Мне нравится, что он делает. Он талантливый очень. Знаете, хорошо, когда талантливый, а когда-то — и вообще хорошо. Если бы он плохо бы делал, мне бы не нравилось.

И2: А вы единомышленники? Или отец и сын?

А.Т.: Нет, почему… Вероятно, общие черты какие-то у нас есть. Генотип один может быть.

И2: А сын никогда с вами не обсуждает планы своих будущих работ? Или только выдаёт…?

А.Т.: Нет, он вообще не может ни о чём поговорить толково — о том, что он делает.

М.Ш.: А из всех работ вам что больше по душе?

А.Т.: Последний мне очень понравился — «Солярис». Ой, не «Солярис», «Сталкер».

М.Ш.: Больше прочих, да?

А.Т.: Да. Это очень хороший фильм. Там ещё изумительные актёры. Кайдановский как сыграл прекрасно. И Алиса тоже Фрейндлих. Тоже очень хорошо сыграла.

И2: А вам не кажется, что художественно это уступает «Рублёву»?

А.Т.: Нет, наоборот, по-моему, гораздо единее, всё связанней, всё это плотнее как-то. Такая там ткань кинематографическая к концу его искусства. Более направлено всё так.

М.Ш.: По-моему, это очень дидактично — в хорошем смысле слова.

А.Т.: Да, это дидактично. А потом, дело в том, что, знаете, у Рублёва-то там сразу четыре темы, собственно говоря, знаете: художник и мир, художник и люди, художник и бог, художник и что-то ещё. Вот так вот. А тут одна тема, собственно говоря. Я верю, что, как в стихах, одна тема стихотворения всегда активнее будучи выражена, чем три — четыре темы в одном стихотворении — всегда уступают. Лучше.

М.Ш.: А вот, значит, два вопроса сразу. Вот, с одной стороны, у Пушкина ведь, по-моему, очень часто именно полифония, чем, скажем, тот же самый «Памятник». Отдельная строфа — тема, строфа — тема.

А.Т.: Нет, почему? Там всё об одном. Там всё об одном. Или вот «Воспоминание», не знаю… «Жил на свете рыцарь бедный…» или «Я помню чудное мгновенье…» — всё об одном же.

М.Ш.: Там — да, а в «Памятнике», по-моему…

А.Т.: А в «Памятнике» я что-то не очень хорошо помню. Почему же? Нет, по-моему, там всё об одном тоже: «*Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему…*» и «*чувства добрые я лирой пробуждал*». Ну, всё о себе. «*Веленью божию, о муза, будь послушна*» …

М.Ш.: Всё-таки там делится. Ну, вот там, может быть, не пять, а четыре отдельных темы. Скажем, вот последняя строфа — к музе, которая явно от предпоследней строфы отделена очень сильно. Последнее обращение к музе: «*Обиды не страшась, не требуя венца, / Хвалу и клевету приемли равнодушно / И не оспоривай глупца*» …

А.Т.: Ну, почему? Ну, в одном стихотворении могут быть какие-то колебания, но тема… Когда тема одна. Какая тема «Памятника»? Поэт-пророк, отношение к миру и к музе. Там же всё, собственно, об одном — о поэте идёт речь.

М.Ш.: И второй вопрос. Ну, тогда, он на самом деле отвечает, вот то, что вы сказали, — это ответ на второй мой вопрос тоже. Просто, мне кажется, что в «Сталкере» очень много каких-то отдельных фраз, которые сами по себе могли бы являться темами. Ну, вот, например, я прошу прощения, очень показательно, параллельно, скажем, появляются два такие фильма, как «Сталкер» и представляющийся мне неудачным — последний фильм Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова».

А.Т.: Это я не видел.

М.Ш.: Вообще основная мысль весьма, по-моему, поверхностная: у Никиты Михалкова это — добрый Обломов и вот такой нехороший, нехороший да, такой вот плохой, рационалист Штольц. Причём прямо вот всё очень, именно очень грубо — плохой и хороший. Всё так.

А.Т.: Я не знаю. Трудно мне представить.

М.Ш.: Я просто помню это место из «Сталкера», где Кайдановский размышляет о гибкости и юности, которая сильна, и о старости — в смысле вот чёрствости, которая слаба — о крепости, которая слаба. Вот то, что, ну, я не знаю, если можно так сказать, некая, может быть, архетипичная схема. Скажем, «Дуб и трость» — классическая басенная ситуация. Так, просто, наоборот, это как раз очень экономно, очень сжато в одной мысли сказано, и гораздо лучше, то, что пытался сказать Никита Михалков в целом фильме, и так и не сказал. И наоборот, мне казалось, что каждая отдельная фраза — тема, что много тем. Но то, что вы сказали — о некой, может быть, идее, а не теме…

А.Т.: Вы знаете, тут как-то, когда стихотворение строится…. Допустим, о стихах, если говоришь — когда стихотворение строится на одну тему и разбивается она, и как-то исчерпывает себя к концу, то это всегда длиннее, чем если бы это было бы стихотворение, написанное на четыре, пять, две, три темы. Одна тема, проводимая от начала до конца, согласны вы, — это всегда сильнее, чем разброс такой.

М.Ш.: А в эпических произведениях, в драматических это то же самое?

А.Т.: Нет, это что-то другое. Нет, это другое совсем. Не знаю, трудно мне сказать. Не знаю, возьмите «Войну и мир» Толстого. Там, знаете, там много-много всего. Как говорил Хлестаков, «много-много… много-много всего». А с другой стороны… А может быть, это и действительно так, потому что… Не знаю, ну, возьмите «Идиота» Достоевского. Знаете, собственно, одна тема там. Но, там наслаивается. Дело в том, что проза и эпос требуют, требуют многокартинности, знаете. Положение героя, или там побочных героев, в разных ситуациях — это ж нужно для романа, для эпоса, знаете, непременно. А это другая вещь. Жанр работает.

М.Ш.: Мне кажется, что «Идиот» — это лучший русский роман.

А.Т.: Я тоже больше всего люблю «Идиота». Я тоже больше всего люблю «Идиота». Как-то я перечитывал. Я лежал. Я ногу сломал. Как-то лежал со сломанной ногой целое лето и перечитывал Толстого и Достоевского

всего — очень хорошее впечатление. Потрясает, насколько Толстой… насколько Достоевский умнее Толстого. Раз в сто. Но тоже очень хороший писатель. Я больше всего люблю у Толстого — вот сказать вам что? — «Алёша Горшок». У него такая великая проза есть. Короткий рассказ, но потрясающий совершенно. Вы не помните?

М.Ш. и И2: Нет.

А.Т.: А вот вы достаньте и прочтите, вы увидите, какое это…

И2: Это из цикла народных рассказов, да?

А.Т.: Что?

И2: Это из цикла народных рассказов?

А.Т.: Нет, это может быть не народный рассказ. Это уже из поздней прозы. Не помню какого года, но уж очень хорошо.

М.Ш.: А как вы к Щедрину относитесь?

А.Т.: Знаете, довольно нейтрально. Ну, я люблю там, Город Глупов люблю, и «Пошехонскую старину» люблю, и все сказки люблю. Но чтобы так глубоко во мне сидело, нет.

М.Ш.: А вам не кажется, скажем, что «История одного города» очень близка к «Городу Градову» Андрея Платонова, нет?

А.Т.: Я плохо помню «Город Градов», не помню. Это похоже ещё, к сожалению, на Ильфа и Петрова.

М.Ш.: Щедрин, да? Очень.

А.Т.: Да, вот все эти истории очень похожи на историю города Колоколамска. У них была такая проза, вы знаете... В «Чудаке» печаталась. Очень хорошая проза. Там, такая… Город Колоколамск, он стоял на реке Збруе, которая впадала в реку Вожжу. Это очень смешные…

И2: Ну так откуда…?

А.Т.: Там была могила неизвестного частника в городе. К ней приходил по ночам приходил портной, подпольный, Соловейчик-разбойник. И принимал заказы. Да, так, может, вы ещё что-нибудь более серьёзное хотите спросить, нет?

И3: Да, самый традиционный вопрос — о вашей любимой музыке.

А.Т.: Музыке? Музыке? Ну, это немцы всякие. Немцы, итальянцы. Старые. Бах, Гайдн, Моцарт, Вивальди. Ну, все эти итальянцы, итальянские современники…

М.Ш.: Бетховен?

А.Т.: Бетховена я квартеты очень люблю, а симфонии — чётные.

И2: А Вагнер?

А.Т.: К Вагнеру я равнодушен. Я, скорее, Брамса люблю. Они были враги. Но как-то Брамс мне больше нравится. Кстати <нрзб> мне очень нравится.

И3: Примерно такой же традиционный вопрос про кино. А из кинорежиссёров?

А.Т.: Из кинорежиссёров я Феллини люблю.

И2: А отечественных? Тарковского?

А.Т.: Да нет, не знаю. Тарковский, конечно, знаете, это трудно спрашивать, потому что это по родственной линии всё идёт. А кто ещё? Я даже тут плохо помню. Эйзенштейна я, по-моему, не люблю. По-моему, это ужасно.

М.Ш.: «Иван Грозный» вам не интересен?

А.Т.: Нет. Ой, я не могу это. Потом эти быстрые кадры. Это всё утомляет и раздражает страшно.

И2: Больше некого?

А.Т.: Довженко ранний. Довженко раннего я любил.

М.Ш.: Вы были знакомы с Борисом Леонидовичем [Пастернаком — *Ред.*]?

А.Т.: Был. Это вот листики. Я приехал утром к нему после его смерти на дачу. И с собой взял эти листики. Им уже… Он в каком? Он в шестидесятом году умер… Им уже 20 лет, этим листикам.

М.Ш.: В мае он, по-моему. В конце мая, да?

А.Т.: Не помню я, когда.

И2: Вот понимаете, есть вещи, которые просто не восполняются. Вот, когда ушла из жизни Ахматова, перед ней Пастернак… Потом вот эти прорехи никак не восполнились. Но потом этого одиночества щемящего не было? У вас вдруг не появилось что-то новое, какие-то новые пристрастия? Или только поэзия осталась?

А.Т.: Нет. Вот, знаете, с Ахматовой у меня было такое чувство, когда она умерла, что у меня половина меня тоже умерла. И вот мне без неё как-то мне было плохо здесь. В общем, у меня такое чувство было, что некому стихи прочитать. Такое было удивительное понимание всего на свете у неё, удивительно ясное, светлое и умное. Доброта невероятная, скромность. Такая скромненькая была. Она так и умерла гимназисткой. Застенчивая. А всё вот это такое величие — это для посторонних было. Да, очень хороша она была, до чрезвычайности. А потом острила дивно. Она дивно острила. Сразу так весело и хорошо. Как-то мы с моей женой пришли к ней очень поздно, к закрытию магазина. Она послала Борьку Ардова. Она тогда жила у Ардовых. Послала купить чего-нибудь к чаю. И он принёс, последнее схватил — конфеты-подушечки. Конфеты без бумажек, такие слипшиеся. Она сказала: «Боря, их хотя бы при тебе давили?» (Все смеются.) Прелесть была. Очень мила была.

И2: А сейчас вот ни Нины Ольшевской, ни Ардова уже нет в живых?

А.Т.: Кого?

И2: Вот Нина Ольшевская…

А.Т.: Нина Ольшевская жива. Ардов умер, а Нина жива. Нина Антоновна.

И2: Это же её ближайшая подруга была?

А.Т.: Да, они очень дружили. Она много жила по разным местам. Она жила у Алигер, она жила у Западовых. Таких, знаете, это профессор Московского университета.

И2: Да-да-да.

А.Т.: У Западовых она жила, у Петровых она жила. Вот тоже чудный поэт, дивный поэт.

И2: Да-да-да.

А.Т.: Дивный поэт, была…

И2: Был недавно вечер…

А.Т.: Как странно говорить «дивный поэт была». Как-то такое несовпадение родов получилось.

И2: Кто это читал <нрзб>, не помнишь кого вечер?

М.Ш.: Арсений Александрович, вот был вечер памяти Марии Сергеевны. И вот ваше эссе поэтическое?

А.Т.: Я написал для Дня поэзии.

И2: Да, а вы с Петровых были тоже знакомы, да?

А.Т.: Учились. С Петровых я учился вместе. Я знаю её с двадцать четвёртого года. Мы поступили в Брюсовский институт. Потом Брюсовский институт закрылся. И мы начали учиться. Были Высшие Литературные Государственные Курсы с правами ВУЗа при союзе поэтов. Такой был рабочий. Тогда вообще в Москве были какие-то удивительные учреждения. Например, было Общество антропософов при Московском отделении Народного образования Наркомата народного просвещения. Я как-то попал в него. Раз там был. Было забавно. И Белый там был. Белый у нас вёл семинар по прозе. У нас дивная профессура была. Это такой блеск был: Рачинский, был такой, Григорий Александрович. Он был специалистом по истории русской церкви, но он читал, по-моему, что-то такое странное… Он читал, вроде, семинар вёл по японской поэзии. Потом Лысков, братья Соболевские были — Алексей Иванович и Сергей Иванович. Алексей Иванович — по фольклору был, по русской литературе, а Сергей Иванович — по эллинистике. Вот такие…, такой у нас был.

М.Ш.: «Сборник великой русской песни» — это Алексей Иванович, да?

А.Т.: Да, по-моему, он. Очень хорошие были старики.

М.Ш.: А вот вы говорили о Марии Сергеевне Петровых. А такой вопрос, если можно: Марина Ивановна Цветаева и Мария Сергеевна Петровых — из двух кто ближе?

И3: Были близкие люди?

А.Т.: Обе ближе. Марину Ивановну я знал довольно хорошо, мы с ней были в хороших отношениях очень. Да недолго. Я познакомился с ней, когда она вернулась из эмиграции, в тридцать девятом году. А потом она, в 1941, она уже уехала, в июле, в Елабугу. Но я часто её видел.

И2: А вам, просто как поэту, всё-таки не кажется, что несмотря на то, что у этой плеяды начала века у каждой был свой голос, но у всех можно найти корни более или менее. А Цветаева — впечатление, что, действительно, она в Россию пришла ниоткуда. Настолько самостоятельный голос, настолько удивительный. И всё потом было…

А.Т.: У Ахматовой тоже нельзя найти корней, вы знаете. Я больше люблю Ахматову, чем Цветаеву.

И2: Я понимаю.

А.Т.: Очень люблю, мне вот эта какая-то истерика цветаевская…

И2: Это она слишком женщина-поэт.

А.Т.: Растрёпанность формы, всё это меня как-то не устраивает. Меня раздражает и утомляет это очень быстро. Ахматова такая, с такой сдержанностью, без всякого скандала в семейном. А у Марины такой вид, как будто бы она всегда хочет, всегда хочет на чём-то настоять, что-то вам вдолбить в голову, знаете. Что-то раздражающее в ней есть. Но очень хороший, конечно, поэт. Не во всём. Масса чепухи, похожей. Вроде «Царь-девица» — ужасное сочинение, «Попытка комнаты». А потом, в конце жизни, она впала уже во что-то такое, что сама терпеть не могла. Такая брюсовщина, знаете. Насильное писание. Вот «Попытка комнаты», попытка «Автобуса» — там у неё есть. Но есть вещи — вот 1916, 1917, 1918 год — там прекрасные эти *«— Ох, и поют же / Нынче солдаты! О Господи Боже ты мой!»*. Живые, прекрасные.

М.Ш.: «*Не отстать тебе! Я — острожник, / Ты — конвойный. Судьба одна*» — вот это, да?

А.Т.: Да.

М.Ш.: А из современных поэтов вы кого-нибудь любите?

А.Т.: Кого я люблю, да? Давида Самойлова я люблю. Давида Самойлова я люблю, Володю… Владимира Соколова. Он был очень хорош. Я не знаю, что он теперь пишет, а тогда он был очень хороший. Потом, кто ещё? Вот Петровых я очень любил — и как поэта, и как человека. Я знал её с двадцать четвёртого года. Представляете, сколько я знал её? Сколько же это лет было, когда она умерла? 60 — что-нибудь такое? 40 лет? Или сколько?

М.Ш.: 55.

А.Т.: 55? Я помню её девочкой совсем. Ей было тогда лет 17, мне было лет 18. Я старше был. Она была очень хорошенькая. И очень любила её Ахматова. Она прекрасно знала Пушкина. Так, знаете, никто не знал. И судила о нём невероятно глубоко. Очень хороша была.

М.Ш.: Переводы — это в большинстве случаев по необходимости? Я понимаю, что не всегда это наверняка, но в большинстве случаев это по необходимости?

А.Т.: Ну, знаете, были люди, которых я очень любил. Например, Симон Чиковани. Такой был мой друг большой. Я его переводил всегда с любовью и с желанием — быть как можно ближе. А переводы, если хотите, я люблю. Я считаю, что переводы — это прежде всего средство информативное, знаете. И страшно не люблю, когда начинают крутить своё на чужом животе.

И2: А у вас нет ощущения, как Ахматова говорила, что переводы — это всё равно что ешь свой мозг?

А.Т.: Ешь свой мозг?.. Говорила она. Мы с ней договорились, что нам обоим переводить — как сыпным тифом болеть. (Смеётся.) Но она… Знаете, она очень много не переводила из того, что она подписывала.

И2: Она переводила, когда не могла писать.

А.Т.: Нет, она переводила. Переводили там все, кто угодно. И Лёва Николаевич — её сын — переводил очень много. Когда он сидел. И не мог там зарабатывать деньги, она ему посылала подстрочники. И он переводил. Потом она издавала и подписывала за него. У неё очень много того, что ей приписано. Очень много слабых переводов. Это многие люди ещё переводили, кому она хотела помочь. К ней приходил <нрзб> даже. Он приносил подстрочники, а она говорила: «Положите их, пожалуйста, туда» — на такую, как называется плиточка какая-то, в печке такое углубление?

И2: Нам ли знать?

А.Т.: «Положите, пожалуйста, туда». Там клали. Потом они лежали, лежали <нрзб>. «Сколько у вас там накопилось? Давайте», — она говорит. «Вот вам десять ребят, они вам переведут всё это в два дня. Ну, мне, — говорит, — это неловко». Она очень не любила переводы. Ну, действительно. Это совсем другая работа. Потом, знаете, такие поэты, как Ахматова… Вот Блок очень плохо переводил. Ахматова не умела переводить. Это надо уметь. Это с опытом всё приходит. Что-нибудь вам, ну, пригодится из всего этого?

И3: Конечно.

А.Т.: Ну ладно. Что?

И3: Мы впитываем каждое ваше слово. Мы прикидываем, куда это пригодится, как это построить так, чтобы было интересно.

М.Ш.: Это нам самим нужно. Для себя, — и этого уже достаточно.

И2: <нрзб>

М.Ш.: Очень много… И в ваших стихотворениях, и в работах Андрея Арсеньевича очень много каких-то совпадений, если можно так сказать, с индийской философией, совпадений…

А.Т.: У меня, во всяком случае, это, скорее, случайно. Не люблю все эти индийские философии.

И2: Тем не менее ваши мысли о бессмертии человека, они уже не так далеко…

М.Ш.: Именно о таком бессмертии.

А.Т.: Может быть, да.

М.Ш.: Это ведь представление о строении мироздания. Это совсем ведь не христианское представление.

А.Т.: Очень жалко. (Смеётся). Теперь будет.

И2: Обвинил в язычестве, да?

А.Т.: А?

И2: Обвинил в язычестве?

А.Т.: В еретичестве. Н-да.

И2: Надо только не забывать, что хотели.

А.Т.: Я лучше Сковороду люблю.

И2: Это естественно.

А.Т.: Сковорода — мой любимый. Вот у меня, знаете, что есть? Это первое издание Сковороды русское, 1861 года.

И2: Вы украинский язык знаете?

А.Т.: А это не украинский, это русский язык.

И2: Я понимаю.

А.Т.: Только плохой, харьковский. Но я по-украински…Украинский знаю, читаю. Читаю. Я говорить не могу, но читать — читаю.

И2: А что же вы читаете? Возможно ли свободно читать украинскую поэзию для вас?

А.Т.: Что?

И2: Естественно, не современную украинскую литературу читаете вы? Классику предпочитаете, да, украинскую?

А.Т.: Нет, я читаю, Вы знаете, я выписывал «Всесвіт». Это такой украинский журнал иностранной литературы. Очень хороший был журнал. Там был мой друг, такой — Павлычко. Он был редактором. И я получал его.

И2: Единственное преимущество этого журнала в том, что он «Крёстного отца» печатал.

А.Т.: У него есть там изумительные переводы… Середа. И поэтические, и прозаические — первоклассные переводы. У них прекрасные переводчики. Гораздо лучше, чем у нас. Хорошие.

М.Ш.: А это перевод?

А.Т.: Это?

М.Ш.: Да.

А.Т.: Нет, это подлинник. Но это плохое издание очень. Это первое издание. Еле такое <нрзб> …

М.Ш.: Очень хороший перевод.

— <нрзб>

М.Ш.: Нет, я имею в виду перевод в смысле — с украинского.

А.Т.: Перевод?

М.Ш.: С украинского.

А.Т.: А он по-русски писал. Он писал не по-украински. У него есть просто <нрзб> по-украински. Но поэт был тоже гениальный. И отличный философ. И всё такое. Великий человек. XVIII век.

М.Ш.: Так и русский XVIII век… То есть и Сковорода русский. Вообще русский XVIII век — это прекрасная литература.

А.Т.: Ну что вы, конечно. Державин один чего стоит.

И3: Скажите, а как вам попытка переложить вашу поэзию на музыку? И самодеятельность бардов, которые пытаются петь под гитару?

А.Т.: Не знаю, равнодушно. Я не люблю этого жанра. Знаете, это брынь-брынь-брынь-брынь. Вот не люблю я этого жанра. Не люблю… Вы знаете, если музыка, то музыка. Если поэзия, то поэзия.

М.Ш.: За чистоту жанра.

А.Т.: Потом, я не люблю смешанных жанров, знаете. Для меня нет ничего ужаснее, чем оперетта. Безвкусно.

И3: Искусственный жанр.

А.Т.: Безумолчные какие-то жанры. Так и бог с ними со всеми.

И3: Особенно ужасно, когда какая-то сцена, а потом берёт артист микрофон и играет.

А.Т.: Да, с микрофоном во рту.

И3: Ужасно.

А.Т.: Ужасно.

И3: Словно там эстрада. Это как-то вот смотрится…

А.Т.: А я очень фокусников люблю. Вот. Фокусников. Мне всегда кажется, что они волшебники, а притворяются фокусниками.

И2: Вам ни один фокусник не рассказывал тайны своего ремесла?

А.Т.: Кто?

И2: Они себя не выдавали?

А.Т.: Нет, не выдавали.

И2: А тогда вам легче. Если бы у вас был знакомый фокусник, то вам было бы не так интересно.

А.Т.: Да-да-да.

М.Ш.: Так может быть, разные бывают. Может быть, бывают те, у которых есть тайны ремесла, а бывают те, у которых тайны ремесла совсем… не бывают волшебные.

А.Т.: Да. Настоящие волшебники профессиональны.

М.Ш.: Я ещё хотел спросить: а как вы относитесь к филологии как к науке?

А.Т.: Смотря какая. Вот, например, что касается структурного анализа, то это я не могу. Мне начинает дурно делаться. Филология…

М.Ш.: Тартуская школа…

А.Т.: Что?

М.Ш.: Тартуская школа.

А.Т.: Да-да-да… Я люблю такую филологию — старинную, обстоятельную, философы…

И2: А Аверинцев?

А.Т.: Что?

И2: Сергей Сергеевич Аверинцев?

А.Т.: А ну да, это мне нравится. Аверинцев…

М.Ш.: А ещё из современных исследователей?

А.Т.: Не знаю. Вот я Бахтина читал. Что-то мне тоже не понравилось. Я не люблю всякий формализм.

М.Ш.: Тынянов вам…?

А.Т.: Тынянов, не знаю. Читал статьи. На меня не произвели большого впечатления. Я люблю про Грибоедова у него читать.

И2: Скабичевский, вот это — старый, да?

А.Т.: Нет.

И2: А у Тынянова вы «Смерть Вазир-Мухтара» любите?

А.Т.: «Смерть Вазир-Мухтара» я люблю.

И2: А Бочаров?

А.Т.: Это я просто не знаю. Простите моё невежество. Не знаю.

И2: Нам просто очень интересно знать, что думают люди, которые нашим перлом являются, не считают ли они нас лианами.

А.Т.: Кого?

И2: Лианами не считают ли они нас на своём теле? Поэты и писатели?

А.Т.: Вот от структурного анализа у меня начинает идти голова кругом. И делается плохо.

М.Ш.: Для интерпретации художественного текста знание научное, в частности филологическое, самоценно.

А.Т.: Я хотел идти на филологию, знаете. Приятно, знаете. Науку о языке я очень люблю. Просто науку о языке, лингвистику. Это же тоже филология.

М.Ш.: Да, конечно.

А.Т.: А вот, когда Нина Антоновна Ольшевская и Гитана, жена Алёшки Баталова, сидели, пили водку и играли в карты, и страшно ругались при этом… Гитана, она цирковая наездница была, цыганка — жена Алёши Баталова. Вот. Ахматова говорила: «Ну, Арсений Александрович, ну ничего. Ведь мы же филологи». Это была практическая филология. «Ведь мы же филологи», — она говорила, Ахматова. Вот.

И3: Спасибо вам большое!

А.Т.: Пожалуйста. Спасибо вам за долготерпение!

И2: Нет…

И3: Нет, это мы вас благодарим. Повернитесь, пожалуйста. Можно эту лампу зажечь? Я сделаю один кадр.

А.Т.: Пожалуйста. Она не… <запись обрывается>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

I. СТИХОВЕДЕНИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

М.В. Акимова, кандидат филологических наук. *Институт текстов и рукописей, Высшая Нормальная школа, Париж, Франция.*

В.З. Демьянков, доктор филологических наук, профессор. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

Ю.Б. Орлицкий, доктор филологических наук, профессор. *Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.*

И.А. Пильщиков, доктор филологических наук, профессор. *Калифорнийский университет, Лос-Анджелес, США.*

В.С. Полилова, кандидат филологических наук. *Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия.*

А.С. Белоусова, кандидат филологических наук. *Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия. Universidad Nacional de Colombia, Богота, Колумбия.*

В.И. Постовалова, доктор филологических наук, профессор. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

II. ПОЭТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ И ТЕКСТЫ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

А.А. Добрицын, доктор филологических наук, профессор. *Лозаннский университет, Section de langues et civilisations slaves et de l'Asie du Sud, Université de Lausanne, Lausanne, Suisse, Лозанна, Швейцария.*

М.П. Калинина, *НИУ Высшая школа экономики, Москва, Россия.*

Л.А. Трахтенберг, доктор филологических наук, профессор. *Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия.*

И.И. Челышева, доктор филологических наук, профессор. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

III. ЯЗЫК, СМЫСЛ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

М.А. Дзюбенко, независимый исследователь. *Москва, Россия.*

П.С. Дронов, кандидат филологических наук. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

М.Л. Ковшова, доктор филологических наук. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

О.С. Орлова, кандидат филологических наук. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

К.Г. Красухин, доктор филологических наук, профессор. *Институт языкознания РАН, Москва, Россия.*

ЯЗЫК — ТЕКСТ — СМЫСЛ

Памяти Максима Ильича Шапира

Коллективный сборник / Отв. ред. М.Л. Ковшова

Утверждено к печати
Федеральным государственным бюджетным учреждением науки
Институтом языкознания РАН

Подписано к печати 15.12.2023
Сдано в набор 21.12.2023
Тип гарнитуры “Таймс Нью Роман”
Объем 16,2 усл.печ.л.

Тираж 500 экз.
Отпечатано в типографии «Канцлер»
г. Ярославль, e-mail: kancler2007@yandex.ru