

М. И. ШАПОР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга первая

Philologica russica et speculativa tomus I

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга первая



«Языки русской культуры»

Москва 2000

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Ш 23

*Исследования выполнены при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Института «Открытое общество» (Фонд Сороса)
в рамках конкурса «Пушкинист»*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

Шапир М. И.

Ш 23

Universum versus: Язык — стих — смысл в рус. поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — Кн. 1. — VIII, 536 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. I).

ISBN 5-7859-0116-1

Цель монографии — показать содержательную насыщенность стиха, его тесную связь с языком и смыслом поэтического произведения, а также с другими явлениями художественной формы. Автор исследует становление и преобразование классической национальной стиховой культуры, основы которой заложил Ломоносов, а наивысшая точка развития была достигнута Пушкиным. Наряду с именитыми поэтами XVIII—XX вв. (от Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова до Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна и Т. Кибирова) привлекаются произведения малоизвестных и вовсе не известных стихотворцев.

Монография состоит из двух книг. В первую из них входят исследования по теории стихосложения и по истории русского стиха XVIII—XIX вв.

ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153; e-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20-9102; e-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5-7859-0116-1



9 785785 901162 >

© М. И. Шапир, 2000

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

О НОВОЙ СЕРИИ ИЗДАНИЙ ПО РУССКОЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Первая книга двухтомной монографии М. И. Шапира открывает собой новую серию научных изданий, которые задуманы и осуществляются журналом «Philologica» совместно с издательством «Языки русской культуры». Мы надеемся, что в рамках серии «Philologica russica et speculativa» увидят свет фундаментальные исследования и сборники статей по теоретической филологии, стиховедению, лингвистической поэтике, истории русской литературы и сравнительному литературоведению. Часть планируемых выпусков будет отдана материалам из литературного и научного архива — комментированным публикациям русской классики XVIII, XIX и XX веков, а также неизданным или незаслуженно забытым памятникам гуманитарной мысли уходящего столетия.

Создаваемая филологическая библиотека могла бы послужить подспорьем для всех тех, кто готов следовать отнюдь не самоочевидным сегодня принципам эмпирической точности, методологической ясности и культурно-исторической достоверности. Только принимая на себя эти интеллектуальные обязательства, гуманитарные дисциплины обретают право претендовать на звание науки.

*Редакция журнала «Philologica»
Издательство «Языки русской культуры»*

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

От автора 3

Часть I. Теория

Поэзия в ряду языков духовной культуры 9
«Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста 36
На подступах к общей теории стиха (Основные методы и понятия) 76
Metrum et rhythmus sub specie semioticae 91

Часть II. История (XVIII и XIX век)

У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма
(Социолингвистика стиха раннего Ломоносова) 131
Ритм и синтаксис ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха) 161
Исчисление силлабо-тонической парадигмы (Случай Сумарокова: «Цефал и Прокрис») 187
К семантике «пародического балладного стиха» («Тень Баркова» в контексте полемики о старом и новом слоге) 192

Содержание

О текстологии «Евгения Онегина» (орфография, поэтика и семантика)	224
«...Хоть поздно, а вступенье есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)	241
«Горе от ума»: семантика поэтической формы (Опыт конкретной диалектики стиха)	252
Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров)	277
Феномен Батенькова и проблема мистификации (Лингвостиховедческий аспект)	335

Приложения

Библиография	461
Указатель имен	521

CONTENTS

UNIVERSUM VERSUS

Foreword	3
----------	---

Part I. Theory

Poetry Among Other Languages of Spiritual Culture	9
“Versus” vs “prosa”: the Space-Time of the Poetic Text	36
Towards a General Theory of Verse: (Basic Methods and Concepts)	76
Metrum et rhythmus sub specie semioticae	91

Part II. History (the Eighteenth and Nineteenth Centuries)

At the Dawn of the Russian Iambic Tetrameter: the Genesis and Evolution of Rhythm: (The Sociolinguistics of Lomonosov’s Early Versification)	131
The Rhythm and Syntax of Lomonosov’s Ode: (On the Historical Grammar of Russian Verse)	161
A Calculus of the Syllabotonic Paradigm: The Case of Sumarokov: (“Cephalus and Procris”)	187
On the Semantics of the “Parodic Ballad Verse”: (“The Shade of Barkov” in the Context of the Polemics Surrounding the Old and New Styles)	192

Contents

Concerning the Textology of "Eugene Onegin": Orthography, Poetics and Semantics	224
"It May Be Late, but It's a Start...": ("Eugene Onegin" and the Poetics of the Burlesque)	241
"Woe from Wit": the Semantics of Poetic Form: (An Attempt at a Concrete Dialectics of Verse)	252
The Hexameter and Pentameter in the Poetry of Katenin: ("The Old Soldier Gorev" Against the Background of the Formal and Semantic Derivation of Versification Metres)	277
The Phenomenon of Baten'kov and the Problem of Mystification: (The Linguistic and Versification Aspect)	335

Appendices

Bibliography	461
Index of Proper Names	521

UNIVERSUM VERSUS

Язык — стих — смысл
в русской поэзии XVIII—XX веков

Т. Л.

ОТ АВТОРА

Эта книга сложилась из работ, вызванных к жизни сквозным историко-литературным и теоретико-методологическим замыслом. В исследовательских фрагментах — каждый из них проблемно и тематически самоценен — автору было важно не потерять то ощущение целого, которым он обязан широкому филологическому мировоззрению. Оно исходит прежде всего из представления о неслиянности и нераздельности материала, формы и содержания; всеобщего, единичного и особенного; факта, закона и принципа; истории, теории и методологии. Отразить такой взгляд на вещи призвано латинское название книги: в нем обыгрывается лексическая и грамматическая амбивалентность составляющих его однокорневых слов. Благодаря ей «Universum versus» с одинаковым правом переводится как «Мир стиха» или «По направлению к универсуму»: в поэтической речи, как и в любой другой реальности, находят отражение общие принципы нашего мироустройства.

Центральный герой книги — русский стих, его метрика, ритмика, в меньшей мере рифма и строфика. Но рассматривается он не сам по себе, а в его отношении к языку и смыслу поэзии, которая предстает как одна из глобальных сфер духовной культуры. По-новому решается основной вопрос стиховедения — о границе между стихом и прозой; от ответа на него во многом зависят объем и содержание чуть ли не всех стиховедческих понятий. Главная теоретическая задача — продемонстрировать содержательную насыщенность стиха и его тесную связь с остальными явлениями художественной формы. Главная историко-литературная задача —

исследовать становление и позднейшую перестройку классической национальной стиховой культуры, фундамент которой заложил Ломоносов, а наивысшая точка развития была достигнута Пушкиным. Его поэтическое наследие берется в контексте творчества предшественников, современников и последователей: от Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова до Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна и Т. Кибирова; наряду с авторами первого и второго ряда привлекаются произведения малоизвестных и вовсе не известных поэтов. При этом внимание уделяется не только имманентным факторам эволюции стиха — его, с позволения сказать, номогенезу, — но и таким генетическим механизмам взаимодействия поэзии с «внешним миром», которые изнутри нее самой должны казаться посторонними и случайными.

Стих и жанр, стих и тема, стих и сюжет, стих и композиция, стих и стиль, стих и автор, стих и персонаж — вот лишь часть проблем, которые занимают меня и которыми я надеюсь заинтересовать своего читателя. На протяжении всего цикла исследований этот круг проблем обсуждается по несколько раз: сначала чисто теоретически (часть I), затем на материале лирической, эпической и драматической поэзии XVIII—XX столетий (части II—III), наконец, с точки зрения истории изучения соответствующей проблематики в русской филологической науке (часть IV). Впрочем, научные цели преследуются даже в тех частях книги, которые непосредственно истории стиховедения не касаются (поэтому, чтобы не исказить историко-научную перспективу, ссылки всюду, за редчайшими исключениями, даются на первоиздания). Разные работы, собранные в монографию, объединяет и то, что стих понимается здесь 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.

* * *

Статьи, составившие книгу, писались начиная с 1983 г., а некоторые идеи относятся к еще более раннему времени. Не удивительно, что за два десятилетия мои взгляды претерпели существенные изменения, требовавшие сотен поправок и дополнений; значительная их доля была бы невозможна без постоянной помощи и поддержки со стороны многих коллег. Конечно, всякий продукт научного познания носит, по сути, кол-

От автора

лективный характер, но моим сочинениям это, может быть, свойственно в особой степени: будучи одержим неодолимой тягой к исправлениям и улучшениям, я склонен прислушиваться к любой сколько-нибудь аргументированной критике. Перечислить всех, кому я признателен за бескорыстное сотрудничество, у меня нет никакой возможности, но я должен назвать здесь хотя бы тех, кто не раз брал на себя труд прочесть и обсудить со мной рукописи еще не вышедших работ. М. В. Акимова, С. Г. Болотов, М. Л. Гаспаров, А. А. Добрицын, И. Г. Добродомов, В. А. Дыбо, Вяч. Вс. Иванов, А. А. Илюшин, Г. А. Левинтон, С. Е. Ляпин, Н. В. Перцов, И. А. Пильщиков, ныне покойный Н. И. Харджиев своими советами и замечаниями позволили мне избежать множества ошибок и упущений. Принося самую глубокую благодарность им и всем другим своим «соавторам», которых я забыл или не смог упомянуть на этих страницах, считаю не лишним добавить, что охотно делю с ними ответственность только за то хорошее, что, надеюсь, в этой книге есть, — недостатки ее всецело останутся на моей совести.

М. Ш.

6 февраля 2000 г.

Часть I

ТЕОРИЯ

ПОЭЗИЯ В РЯДУ ЯЗЫКОВ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Поэтический язык, или язык словесного искусства, — это один из важнейших языков духовной культуры, наряду с языком религии (культы) и языком науки. На протяжении нескольких столетий в культуре европейского типа поэтический язык вместе с другими языками духовной культуры противостоял, в первую очередь, стандартному литературному языку как языку официального быта. Функциональные и собственно лингвистические различия между этими языками коренятся в различиях между сферами культуры: бытом, с одной стороны, и материальной и духовной культурой, с другой. Специализированные отрасли материального и духовного творчества делают установку на эволюцию, изменение, открытие нового; быт же направлен в основном на генезис, то есть на воспроизведение, умножение, тиражирование достигнутого ранее в других областях деятельности. Пользуясь романтическим образом Хлебникова, противоречия, возникающие в культуре между эволюцией и генезисом, можно назвать конфликтом «изобретателей» и «приобретателей»: экономика «приобретает» достижения материальной культуры, идеология — достижения культуры духовной; политика пытается примирить и увязать экономику с идеологией. В обществе такого типа официальная коммуникация между духовной культурой, материальной культурой и бытом осуществляется посредством литературного языка (подробнее см. Шапир 1990г) ¹.

Уточним: предмет нашего разговора — не разные национальные, а разные социокультурные языки, своего рода «языки в языке» (Mukařovský

1935, 31). Все они являются «языками» в той же степени, что и литературный, — это наддиалектные образования, чья норма складывается во многом искусственно, благодаря обдуманному усилию деятелей культуры. Все они суть надстройки над языком неофициального быта и могут вступать с ним в прямые контакты через голову литературного языка. При этом многочисленные языки культуры, находящиеся в ведении внешней лингвистики, объединяются в общем понятии языка, подобно «естественным» языкам, изучаемым лингвистикой внутренней.

Поэтический язык (как и вообще языки духовной культуры) открыт: он ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях — на оригинальность. В духовной культуре язык — объект постоянной рефлексии: согласно Л. П. Якубинскому (1923, 185), именно здесь языкотворчество становится сознательным и активным. Особенно бурно оно протекает в поэзии, но и в науке оно составляет неотъемлемый компонент профессиональной деятельности: «Автоматизм будничного речевого процесса, направляемого привычными бытовыми ассоциациями, ни в какой мере не может служить характеристикой научного терминологирования. Сознательность и <...> планомерность в именовании отвлеченных понятий — факт совершенно бесспорный. Термины не „появляются“, а „придумываются“, „творяются“, по мере осознания их необходимости» (Винокур 1939, 24; ср. Шпет 1923, 28). В то же время, «языковые изменения в массе» случаются совершенно «независимо от какого нибудь умышленного творчества» (Якубинский 1923, 185). Литературный язык главным образом есть область языкового потребления (употребления). Он пассивен, нацелен на воспроизведение уже бывшего, на общепонятный (облегченный) пересказ, повторение, популяризацию — и потому усреднен, освобожден от «крайностей», свойственных специальным языкам. Основной фактор их эволюции — изобретение, тогда как основной фактор эволюции литературного языка — отбор. Стандартный язык официального быта в большой мере консервативен, закрыт: он строго блюдет свою невыразительную чистоту².

Языки духовной культуры и литературный язык до некоторой степени делят между собой две центральных функции человеческой речи: выражение (эксплицирование) смысла и его передачу (коммуникацию). Литературный язык более диалогичен: для него важнее момент всеобщности, вседоступности, всепонятности; цель широкого распространения содержания ставится здесь во главу угла. Напротив, языки духовной

культуры более монологичны: они служат прежде всего для «выявления» содержания, всё равно, эмоционального или ментального, но воплощенно-максимально адекватным способом. Их существо — в гибкости выразительных средств, пусть порой за счет их понятности: ни жрец, ни поэт, ни ученый никогда не пожертвуют точностью выражения во имя легкости восприятия (если, разумеется, сама эта легкость не является атрибутом содержания, как это происходит в *poésie fugitive*). Эстетическая «установка на выражение» была осмыслена И. Г. Гаманом, И. Г. Гердером, В. фон Гумбольдтом, немецкими романтиками (см. Ромашко 1985). Эта традиция дала толчок лингвистической поэтике, в первую очередь в Германии (среди немецких последователей Б. Кроче, таких как К. Фосслер, Л. Шпитцер и др.) и в России (А. А. Потебня и его школа, а позднее — теоретики Московского лингвистического кружка и петроградского Опояза). Лео Шпитцер писал: «<...> язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение <...> лишь при той высокой утонченности, какой достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться еще и как выражение, а искусство — как коммуникация»; результатом явилась «грамматикализация искусствознания» (Spitzer 1925, 171; см. также Шапир 1987; 1990в, 333—334 примеч. 42, 343—345 примеч. 15, 358). Русскими теоретиками экспрессивность, понятая как особая («эмотивная») функция языка, была отделена от его собственно «поэтической функции» (Якобсон 1921, 9—10; Винокур 1947б, 3—4; Jakobson 1960, 356), проявляющейся в «рефлексивности» слова, в его «обращенности на само себя» (Винокур 1947б, 6), или, что то же самое, в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Jakobson 1960, 356)³.

«Установка на выражение» связана с характером авторства и непосредственно отражается на круге потребителей текста. По словам К. Фосслера, «в искусстве одерживает верх право личности, в грамматике <читай: в литературном языке. — М. Ш.> — право общества» (Vossler 1919, 20). Языки духовной культуры зачастую вполне понятны только более или менее узкой касте «профессионалов». Возможно, в несколько меньшей степени это относится к языку искусства, но и он нередко оказывается усложненным, понятным для немногих («Für Wenige», как писал Жуковский). Такой язык требует «медленного чтения», специального изучения, вдумчивой экзегезы. Со своей стороны, язык официального быта, то есть государства и общества, прессы, школы, а также нормативных грам-

матик и словарей (ср. Винокур 1925, 25—27, 29—91 и др.), потенциально адресован всем без исключения членам языкового коллектива; он с самого начала стремится собрать максимум воспринимающих. Важнейшее качество литературного языка — его универсальность, связанная с претензией передать, популяризировать практически любое содержание (несмотря на вероятные потери). Языки духовной культуры такой способности лишены: так, смысл литургии невыразим на языке математической науки, и наоборот. Эта специализация объясняется повышенной семантической формой, которая изначально накладывает ограничения на содержание: языки духовной культуры были выделены из языкового континуума с целью выражения особой, небытовой семантики, и именно к определенному типу смыслам оказались лучше всего приспособленными соответствующие средства выражения.

Литературный язык уже в силу своей готовности передать любое сообщение оказывается безразличным, нейтральным по отношению к передаваемым смыслам. Его интересуют только нормативные лексические и грамматические значения — это наиболее семиотичная (конвенциональная) манифестация национального языка (ср. Шапир 1987, 228; 1990д, 63—64). Языки духовной культуры относятся к языку официального быта как семантически маркированные — к семантически нейтральному. В языках материальной культуры усилен денотативный полюс знака и ослаблен сигнификативный: упор сделан на обозначаемое. Основная функция этих языков — номинация: многочисленные технические диалекты знают названия сотен тысяч предметов и их деталей, о существовании которых рядовой носитель литературного языка не подозревает. В языках духовной культуры, наоборот, усилен сигнификативный полюс знака и ослаблен денотативный: установка сделана на обозначающее (последнее особенно характерно для религиозной мифологии, нереалистического искусства и математической науки). Принципиальное различие в структуре «материального» и «духовного» знаков хорошо видно из сопоставления технической номенклатуры и научной терминологии: первая — предметна, вторая — понятийна. Литературный язык занимает на этой координатной оси нейтральное положение, являясь некоей точкой отсчета: денотат и сигнификат в нем уравновешены и, по возможности, приведены в соответствие друг с другом⁴.

В свою очередь, принципиальное различие между языками духовной культуры тоже лежит в области семантики. Если религиозно-мифологи-

ческий символ в пределе тяготеет ко всезначности, а научный термин — к однозначности, то художественный (поэтический) образ в общем случае двузначен, так сказать «фигурален», ибо соединяет в себе «прямое» и «переносное» значение — по этой причине язык художественной литературы иногда называют «языком образным» (Винокур 19476, 4) ⁵. Так как всё словесное искусство в той или иной степени есть вымысел, «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Винокур 19476, 4; Виноградов 1959, 230; Григорьев 1979, 102—134 и др.). Но поэтический вымысел почти всегда более или менее правдоподобен, и потому возможность его реального истолкования до конца никогда не исчезает. А поскольку для выражения поэтического значения, «более широкого» или «более далекого» (Винокур 19476, 4), художник слова свободно пользуется формами бытового языка (в этих случаях никакого особого, ad hoc придуманного материального носителя поэтический образ не имеет), постольку прямое, первичное, общеязыковое значение — словарное или грамматическое — нередко рассматривается как «внутренняя форма», как связующее звено между внешними формами языка и поэтической семантикой (см. Бернштейн 1978, 382; Винокур 19476, 4—5; Шапир 1990в, 326—327, 339 примеч. 20) ⁶.

Одновременная актуализация «поэтического» и «прозаического» понимания художественного текста создает предпосылки для потенциальной двузначности почти любой языковой формы: «Обычный текст требует риторического анализа, ориентированного на выявление предполагаемого единственного значения, — поэтический требует аллегорической интерпретации, ориентированной на выявление множества значений» (Гаспаров 1986а, 191) — для начала, по крайней мере, двух. При этом надо учитывать перспективу не только субъективной, прагматической неоднозначности («сколько людей, столько мнений»), но и объективной, семантической. Стихотворение Пушкина «Мое завещание. Друзьям» (1815) открывается, например, таким признанием: *Хочу я завтра умереть // И в мир волшебный наслажденья, // На тихий берег вод забвенья, // Веселой тенью полететь...* Перед смертью поэт просит друзей собраться на прощальный пир: *На темный берег сонных вод, // Где мы вели беседы наши, // Нельзя ль, устроив длинный ход, // Нести наполненные чаши?* Отпиравав, лирический герой готовится в последний путь: <...> *Подайте грозд Анакреона; // Он был учителем моим; // И я сойду путем одним // На грустный берег Ахерона...* В пушкинском послании слово берег фигури-

рует трижды, как будто бы называя берега трех разных рек: в начале это Лета, в конце — Ахерон, а в середине — какая-то земная река, возле которой поэт любил беседовать с друзьями. Но средствами языка и стиха Пушкин делает реки чрезвычайно похожими друг на друга: их воды сливаются в единый поток, уносящий поэта в мир мертвых. В стихе слово *берег* всякий раз занимает одну и ту же ритмическую и синтаксическую позицию, а сменяющие друг друга эпитеты ложатся в общее семантическое поле: *На тихий берег вод забвенья; На темный берег сонных вод; На грустный берег Ахерона*. Даже земная река с ее «темным берегом» и «сонными водами» очень напоминает подземную [ср. в «Евгении Онегине» (7, XI, 5) образ «усыпленной Леты»]. Однако, помимо денотативного, у поэтической двузначности есть и сигнификативный аспект. Так, по соседству с «усыпленной Летой» Пушкин употребляет слово *забвение* в двух значениях сразу. Поначалу автор говорит о забвении-забытии, в которое впадают мертвые, но неожиданно выясняется, что речь идет уже о забвении, которому их предадут живые: <...> *Или надъ Летою усыпленной // Поэтъ, безчувствіемъ блаженной, // Ужъ не смущается ничѣмъ, // И міръ ему закрытъ и нѣмъ?... // Такъ! равнодушное забвенье // За гробомъ ожидаетъ насъ. // Враговъ, друзей, любовницъ гласъ // Вдругъ молкнетъ. Про одно имѣнье // Наслѣдниковъ сердитый хоръ // Заводитъ непристойный споръ* (см. Шапир 1999а, 106) ⁷.

Художественная неоднозначность простирается на область не только лексических, но и грамматических значений (Винокур 1959, 250; Шапир 1990в, 333 примеч. 37; ср. Перцов 2000), причем возможностей для реализации поэтической полисемии намного больше, чем кажется. Поясню это на примере порядка слов в стихотворном тексте. Как известно, в прозаическом тексте инверсия — это сильное эмфатическое средство. Сложнее обстоит дело в поэзии, где в синтаксическом отношении порядок слов несравненно свободнее и, следовательно, нарушение его менее значимо, чем в прозе, тем более что грамматическая свобода в стихотворной речи строго ограничивается со стороны размера и рифмы. Место того или иного слова предопределено его ритмической формой и часто не может быть изменено без ущерба для данного стиха:

Д о н Г у а н.

Что за странная вдова?

И недурна?

Поэзия в ряду языков духовной культуры

М о н а х.

Мы красотой женской,
Отшельники, прельщаться не должны <...>

«Каменный Гость», сцена I, 93—95

С точки зрения прозаического синтаксиса (**Мы, отшельники, не должны прельщаться женской красотой*), в реплике Монаха все слова стоят не на месте, но от этого они выделены не больше, чем слово *недурна*, ритмическая позиция которого нисколько не противоречит грамматической.

Эту черту многих стихотворных контекстов абсолютизировал Б. В. Томашевский. Он считал, что «стих есть речь без логического ударения»: все слова в ней равноударны и оттого «гораздо более весомы» (1929б, 313; Зелинский 1929, 192—193). Думается, однако, что ученый был не совсем прав. Даже когда порядок слов жестко связан с метрической структурой, инверсия, если она не расходится со смыслом, может быть прочитана в экспрессивном ключе, особенно там, где ее поддерживает enjambement:

Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолею
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием к искусству <...>

«Моцарт и Сальери», сцена I, 13—16

Вряд ли можно категорически протестовать против фразовых ударений на словах *преодолею*, *ремесло*, но и настаивать на этом нельзя, ибо порядок слов вполне объясним давлением метра.

С другой стороны, как отмечал Г. О. Винокур, инверсии в поэтическом языке «далеко не всегда порождались версификационными условиями, например, у Ломоносова в строке: <„>нагреты нежным воды югом<“> — ритм не препятствует перестановке слов *нежным* и *воды*» (1947а, 108; ср. Тарасов 1991, 61 и др.). В подобных случаях возникает соблазн искать за инверсиями смысловую подоплеку: <...> *Как будто тяжкий совершил я долг* <...> (ср.: **Как будто совершил я тяжкий долг*); <...> *Хотя обиду чувствую глубоко, // Хоть мало жизнь люблю* (здесь несомненная инверсия, разрушающая параллелизм — ср.: **Хотя глубоко чувствую обиду, // Хоть мало жизнь люблю*) и т. п. («Моцарт и Сальери», сцена II, 54; сцена I, 138—139). Однако и в этих примерах нельзя видеть однозначной эмфазы, поскольку строки такого рода воспринима-

ются на фоне множества стихов, в которых инверсии — только уступка метру или даже орнаментальный поэтизм, дань литературной традиции. Так реализуется грамматическая двузначность: сквозь «поэтическое» значение инверсии проблескивает «прозаическое», и наоборот.

Это же верно по отношению к фонетике. В нагрузку к тем функциям, которые звуки (фонемы) выполняют в общем языке, в поэзии они берут на себя еще функцию дополнительной связи между единицами языка (морфемами, словами, синтагмами...) и /или единицами стиха (полустишиями, строками, строфами...). Важно при этом, что с помощью фигур, образуемых звуковыми повторами, будь то аллитерации, ассонансы, «слоговые созвучия» (Илюшин 1986а, 52—54), или, по выражению В. Ф. Маркова (1974), «слоговые близнецы», рифмы, паронимии и т. д., могут устанавливаться не только формальные, но и семантические связи, отсутствующие за пределами поэтического языка. Наиболее полно эффект «двойного означивания» (Benveniste 1969, 132) реализован в разнообразных видах звуко- и буквосимволизма (начиная с самого элементарного — ономотопии). На протяжении столетий не прекращаются попытки преодоления языковой конвенциональности: за исторической смежностью обозначающего и обозначаемого (а также формы знака и его значения) поэты хотят отыскать их подобие или органическое тождество. В русле этих поисков лежит, в том числе, техника анаграммирования, при котором отдельные буквы (звуки) или их сочетания, продолжая входить в состав материальной формы «своих собственных» слов, одновременно выступают как представители ключевого (анаграммируемого) слова, напрямую не произнесенного и не написанного (см., например, Шапир 1992б).

В орбиту поэтической двузначности вовлекаются и такие явления фонетики, «которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку»: «Факты ритмики и эвфонии <...> представляют собой звуковую оболочку языка <...> лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную непосредственной экспрессивностью, совершенно так, как ритмы и созвучия в музыке. В стихотворном языке они и выполняют <...> свою музыкальную функцию. Но они могут иметь также <...> смысл, участвовать в передаче поэтических значений» (Винокур 1959, 252). Семантической двуплановости стиха, создаваемой диалектическим единством метрических значений и ритмических смыслов (см. Шапир 1990д и др.), соответствует двуплановость формальная: бок о бок с синтагматическими членениями в стихе разворачиваются пара-

дигматические (см. Шапир 1995б). Автономность тех и других, проявляющаяся в «наложении метрической формы на обычную речевую», «обязательно создает ощущение двойственности, двузначности у любого, кто знаком с данным языком и стихом» (Jakobson 1960, 366).

Всё это не оставляет сомнения в том, что поэтический язык (равно и другие языки духовной культуры) органически связан с содержанием, непосредственно его в себе заключает. Мы вправе говорить о единстве содержания и формы, если не полном, то, во всяком случае, частичном: в языке искусства легко может быть семантизирован какой угодно элемент внешней языковой структуры (ср. Томашевский 1952, 3; Шапир 1990д, 79—82; 1992а, 98—100). Например, не говоря уже о лексике и фонетике, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залого, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» (Якобсон 1961, 404). В поэтическом языке, кроме служебной, грамматической роли, все эти формы могут играть роль образного средства. Вспомним хотя бы восходящие к Аполлону Григорьеву и Потемне известные соображения Л. В. Щербы о семантике рода и залога в стихотворении Гейне о сосне и пальме («Ein Fichtenbaum steht einsam...») и в его русских переводах: «<...> совершенно очевидно <...> что мужеский род (Fichtenbaum, а не Fichte) — не случаен <...> и что в своем противоположении женскому роду *Palme* он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине» (Щерба 1936, 130—131; ср. Винокур 1959, 249—250; Гин 1985; 1992; Мазур 1990, 88—89; Шапир 1990в, 327; и др.).

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 (это касается и лексики, и фонетики, и грамматики). Так, одна из самых ярких особенностей языка раннего Мандельштама заключается в тенденции к «безглагольности»: удельный вес личных форм глагола в общем объеме грамматических форм оказывается исключительно мал (см. Шапир 1998б, 49). Наиболее полно значимое отсутствие таких форм выразилось в стихотворениях, где глагольная парадигма представлена только причастиями и/или инфинитивами:

Часть I. Теория

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

«Звук осторожный и глухой...», 1908

Verba finita отсутствуют и в ряде других стихотворений («Нежнее нежно-го...», 1909; «Что музыка нежных...», 1909; «Автопортрет», 1914). Кроме того, во множестве «глагольных» произведений Мандельштама есть одна или две «безглагольных» строфы: *О, вещь моя печаль, // О, тихая моя свобода // И неживого небосвода // Всегда смеющийся хрусталь* («Сусальным золотом горят...», 1908); *Горячей головы качанье // И нежный лед руки чужой, // И темных елей очертанья, // Еще невиданные мной* («Как кони медленно ступают...», 1911); *Что звук? Шестнадцатые доли, // Органа многосложный крик — // Лишь воркотня твоя, не боле, // О несговорчивый старик!* («Бах», 1913) etc.

Особенно примечательны случаи прямого аграмматизма — употребление деепричастий в предложениях без глагольной предикации или независимо от нее: *Немного красного вина, // Немного солнечного мая, — // И, тоненький бисквит ломаю, // Тончайших пальцев белизна* («Невыразимая печаль...», 1909); *Ладья воздушная и мачта-недотрога, // Служа линейкою приемникам Петра, // Он учит: красота — не прихоть полубога, // А хищный глазомер простого столяра* [«Адмиралтейство», 1913; «линейкой служит» мачта, а «учит» — формально Петр (ближайшее существительное, согласованное в роде и числе), а по смыслу, скорее всего, — «фрегат или акрополь», упомянутый в предыдущей строфе]. В стихотворении «Как тень внезапных облаков...» (1910) безглагольность мотивирована апосиопезой, то есть оборванностью высказывания:

И лодка, волнами шурша,
Как листьями...

Однако полный первопечатный текст аграмматизма не устраняет: *И лодка, волнами шурша, // Как листьями, — уже далёко, // И, принимая ветер рока, // Раскрыла парус свой душа*. При «естественном» порядке слов стало бы очевидно, что деепричастие «повисает»: **И лодка уже далёко, шурша волнами, как листьями*.

По законам поэтической логики отсутствие финитных форм открывает путь к бесконечности — ad infinitum. Устраняя претерит, презенс, футу-

рум, а также конъюнктив с императивом, ранний Мандельштам за границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая вперед оппозицию мгновения и вечности: *На стекла вечности уже легло // Мое дыхание, мое тепло <...> Пускай мгновения стекает муть, — // Узора милого не зачеркнуть* («Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909). Поэт выстраивает два ассоциативных ряда: «вечность — камень — архитектура» («Пешеход», 1912) и «мгновение — звук — музыка» («Отчего душа так певуча...», 1911). Музыка почти иллюзорна: звук живет лишь мгновение; архитектура кажется реальной: камень сулит бессмертие. Но противоположности сходятся: изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижная архитектура близки своей «беспредметностью»: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало. Отсюда известный афоризм: «архитектура — застывшая музыка», «музыка в камне». Это квинтэссенция темы мгновения, остановленного и превращенного в вечность: *Узор отточенный и мелкий, // Застыла тоненькая сетка <...>* («На бледно-голубой эмали...», 1909); *Запечатлется на нем узор <...>* («Дано мне тело...») и др. Глубинная оксюморонность образов «застывшего движения» и «онемевшей музыки» пронизывает многие стихотворения раннего Мандельштама, включая его «Автопортрет»: *<...> Тайник движенья непочатый — ср. «Надпись» Баратынского (1825?): <...> Храня движенья вид*. Этот гимн «скрытым силам» — потенциальной, а не кинетической энергии — есть не что иное, как борьба со временем, хрупкая попытка преодоления смерти, *momentum sub specie aeternitatis*: *<...> В сознании минутной силы, // В забвении печальной смерти* («На бледно-голубой эмали...»); *Неужели я настоящий, // И действительно смерть придет?* («Отчего душа так певуча...»). В этом отношении показательно сравнение «Камня» с «Tristia», где вместе с нахлынувшими финитными формами глагола вторгается и господствует тема смерти (ср. Лотман 1993, 127—137; 1996, 22—39, 80—91)⁸.

В результате целенаправленного упорядочения и семантизации внешней формы в поэтическом языке (как и в других языках духовной культуры) появляется новый уровень: взятый с точки зрения формы, он должен быть определен как композиционный, а взятый с точки зрения содержания — как концептуальный (ср. Виноградов 1927, 12—24); законы его организации В. В. Виноградов назвал «грамматикой идей» (1934, 101). Разумеется, свою композицию имеют и тексты, составленные по правилам литературного языка. Но композиция композиции рознь.

Феномен композиционного уровня в языках духовной культуры никоим образом не исчерпывается проблематикой лингвистики текста (то есть изучением сверхфразовых единств, связывающих между собой предложения или абзацы): «грамматика идей» относится к грамматике текста, как то, что можно было бы назвать гиперсемантикой, к тому, что называется «гиперсинтаксисом» (Palek 1968). В литературном языке композиция текста определяется, в первую очередь, прагматикой, а в языках духовной культуры — семантикой: изменение композиции непосредственно отражается на содержании (представим себе, что произойдет, если мы в соответствии с фабулой перестроим композицию «Тристрама Шенди» или «Героя Нашего Времени»). В этом плане «обратный» порядок фраз, абзацев, глав, частей («Мирсконца») в принципе не отличается от обратного порядка слов. В нормальном случае тема (то, что известно) предшествует реме (тому, что сообщается). Точно так же в композиции нарративного произведения то, что происходит раньше, обычно предшествует тому, что происходит позже; противоположная последовательность является композиционной инверсией, которая так же, как инверсия синтаксическая, стилистически и семантически маркирована. Именно поэтому композицию литературного произведения есть все резоны считать еще одним уровнем его языка. Здесь действует общее правило: «La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического» (Винокур 1959, 251; Шапир 1990в, 333 примеч. 38)⁹.

Содержание композиционного уровня языка художественной литературы составляют семантические структуры, реализующиеся в отрезках речи больших, нежели фраза. Таков, к примеру, сюжет (ср. Винокур 1922, 4; 1923а, 240; Navránek, Jakobson, Mathesius, Mučkařovský 1929, 20—21; ср. Шапир 1990в, 299): он в целом или отдельные его звенья могут быть общими для ряда произведений, авторов, литературных эпох и т. д., то есть принадлежащими не тексту, но языку [именно языковой характер сюжета волшебной сказки установил В. Я. Пропп (1928)]. В стихотворном языке главной единицей композиционного уровня является строфа (Жирмунский 1921, 8, 10). Та или иная строфическая форма, даже когда она имеет имя, указывающее на ее создателя, популяризатора или произведение, в котором она впервые возникла (шестистишие Ронсара, восьмистишие Гюго, спенсеровая или онегинская строфа и т. д.), как правило, встречается во многих произведениях и при этом имеет собственное значение, как принято говорить, «семантический ореол», делающий более

или менее уместным использование этой формы здесь и сейчас (см., например, Томашевский 1958б; ср. Шапир 1990д; 1991б). Строфа может усиливать семантику других языковых форм или даже сообщать тексту свою собственную семантику, связанную с историей ее употребления: так, одическое десятистишие, «высокая» семантика которого обусловлена его связью с жанрами торжественной и духовной оды, попадая в «низкие» произведения Баркова, Н. Осипова и других, сообщала их сочинениям иронию-комическую окраску (ср. Шапир 1999д, 33).

Собственная семантика композиционных форм оказывается относительно устойчивой и независимой от семантики прочих уровней языка: композиция говорит сама по себе, помимо того что говорят слова, предложения и т. д. При этом, как уже было сказано, возможны два варианта: в одних случаях композиционные формы аккомпанируют общей семантике, в других случаях — формируют ее сами, без участия прочих языковых уровней. Примеров включения композиционной семантики в сводный ансамбль форм поистине необозримое множество. Выше мы поминали онегинскую строфу, которая является не только композиционным, но также синтаксическим и семантическим единством (случаи межстрофных переносов в «Евгении Онегине» единичны). Это значит, что налицо изоморфизм разных уровней: именно онегинская строфа позволяет объединить в рамках одного произведения разнородный тематический материал и облегчает переход от сюжетных компонентов семантики ко внесюжетным и обратно (Винокур 1941г). Тем не менее на протяжении романа от этой универсальной композиционной формы Пушкин отказывается трижды: два раза в 3-й главе и еще один — в 8-й. Письмо Татьяны к Онегину и письмо Онегина к Татьяне написаны астрофическим 4-стопным ямбом, а «Песня девушек» из 3-й главы — 3-стопным нерифмованным хореем с дактилическими окончаниями (*Девуцы-красавицы, // Душеньки-подруженьки <...>*). Смена композиционных форм соответствует смене субъекта повествования: в рассказ от лица автора включаются формально завершенные высказывания, вкладываемые в уста персонажей. Временный отказ от строфы также призван создать впечатление «фольклорности» песни и усилить иллюзию «документальности» писем Татьяны и Онегина (см. Томашевский 1958б, 126—133).

Значительно труднее продемонстрировать, как композиционная семантика формирует смысл самостоятельно, без поддержки других языковых форм. Простейший пример такого рода дает написанное на два голоса

Часть I. Теория

стихотворение Карамзина «Кладбище» (1792; вольный перевод с немецкого). Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй — исключительно в светлых:

Один голос

Страшно в могиле, холодной и темной!
Ветры здесь воют, гробы трясутся,
Белые кости стучат.

Другой голос

Тихо в могиле, мягкой, покойной.
Ветры здесь веют; спящим прохладно;
Травки, цветочки растут.

Симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Казалось бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены поровну — предпочтение не отдается ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» — заканчивает, и потому стихотворение воспринимается как гимн вечному покою:

Первый

Странник боится мертвой юдоли;
Ужас и трепет чувствуя в сердце,
Мимо кладбища спешит.

Другой голос

Странник усталый видит обитель
Вечного мира — посох бросая,
Там остается навек.

Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм. В этом одно из принципиальных расхождений эстетического языка и бытового: в повседневном диалоге, в отличие от поэтического, вовсе не всегда выигрывает тот, за кем остается последнее слово. Так за мнимой диалогичностью композиции скрывается монологичность художественного высказывания.

2. Своеобразие языков духовной культуры носит не только функционально-семантический, но и формальный характер: от языка официального быта они отличаются по составу и структуре. Об особых формах поэти-

Научное издание

Максим Ильич Шапир

UNIVERSUM VERSUS

Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга первая

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет подготовлен в редакции журнала «Philologica»
Шрифтовой дизайн С. Г. Болотова

Фотография на вклейке И. А. Долгопольского

Подписано в печать 20.03.2000. Формат 70 × 100¹/₁₆
Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,0. Заказ № 1886

Издательство «Языки русской культуры»
129345 Москва, Оборонная ул., 6—105; ЛР № 071304 от 03.07.96
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153). E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в Интернет: <http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография „Наука“»
121099 Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис»
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6 (метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс»)

Foreign customers may order this publication
by e-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 c/o M153