

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

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

Книга вторая

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

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

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 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., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

CONTENTS

UNIVERSUM VERSUS

About This Publication	vii
<i>M. V. Akimova, I. A. Pi'shchikov</i>	
Maksim Shapir: a Sketch of his Portrait	xi

Part III. History (the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries)

In Search of a Signless Language (Sound and Meaning in the Poetry of Early Khlebnikov)	3
1. On "Sound Symbolism" in Early Khlebnikov (The Phonic Structure of "Bobeobi Sang the Lips")	3
2. On One of Khlebnikov's Anagrammatic Poems (Toward a Reconstruction of the "Moscow Myth")	10
The Symbolic "Trans-Sense" in Theodor Sologub: Between Lie and Fantasy	18
Pseudo-Biblical Quasi-Anthroponyms in the Avant-Garde Poetic Text	26
Time and Space in the Poetic Language of Mandel'shtam (<i>Notes by E. P. Soshkin</i>)	33
Russian Accentual Verse and Old Church Slavonic Syllabics: Vladimir Mayakovsky in Roman Jakobson's Translation	46
On the Semantics of the "Parodic Ballad Verse" (Mayakovsky's "The Sun" in the Shade of Barkov)	62
The Aesthetics of Negligence in the Poetry of Pasternak (The Ideology of a Certain Idiolect)	100
Between Grammar and Poetics (On a New Approach to Editing the Texts of Daniel Charms)	145
Dante and Tyorkin "in the Other World" (The Fate of the Russian Burlesque in the Twentieth Century)	151

Contents

Three Reforms of Russian Poetic Syntax (Lomonosov — Pushkin — Joseph Brodsky)	166
On Line Length Limits in Vers Libre (D. A. Prigov and Others)	237
Semantic Leitmotifs of the Mock-Heroic <i>Ottava Rima</i> (Byron — Pushkin — Timur Kibirov)	257

Part IV. History of Russian Verse Studies

“The Grammar of Poetry” and its Creators (Grigorij Vinokur and Roman Jakobson’s Theory of “Poetic Language”)	327
Maksim Kenigsberg and his Phenomenology of Verse	346
“...Domestic Far-Back Argument...” (Boris Jarcho vs Jurij Tynianov in their Views on the Nature and Semantics of Verse)	384
The Problems of the Boundary Between Verse and Prose in the Light of Roman Jakobson’s Linguistic Theory	389
“The Semantic Halo of a Meter”: the Term and the Concept (A Historical and Poetological Retrospective)	395
Gasparov the Theorist of Poetry and Gasparov the Maker of Poetry: Comments on a Poetological Commentary	405

Appendices

Entries for the Encyclopedia of Literary Terms and Concepts	441
Standard Language	441
Literary (Poetic) Language	447
Moscow Linguistic Circle (MLC)	456
Contra philologiam: The Linguistic and the Ideological in Mikhail Bakhtin and Valentin Voloshinov’s “Marxism and the Philosophy of Language” (<i>Edited with notes by I. A. Pil’shchikov</i>)	459
<i>A. S. Belousova, V. S. Polilova</i> Maksim Shapir’s Unwritten Article on Lev Rubinstein’s “Poems on Library Index Cards”	483
The Published Works of Maksim Shapir (1986–2015)	496
Bibliography	511
Index of Proper Names	567

О НАСТОЯЩЕМ ИЗДАНИИ

Второй том монографии Максима Ильича Шапира (25.VIII 1962–3.VIII 2006) «Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков», не вышедший в свет при жизни автора, сдается в печать через почти десять лет после его безвременного ухода и через пятнадцать лет после публикации первой части книги (2000).

Тогда в предисловии Шапир писал: «Эта книга сложилась из работ, вызванных к жизни сквозным историко-литературным и теоретико-методологическим замыслом. В исследовательских фрагментах <...> 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». В работах, составивших первый том, проблемы «стих и жанр, стих и тема, стих и сюжет, стих и композиция, стих и стиль, стих и автор, стих и персонаж» (2000, 3) и др. обсуждались с точки зрения теории (Часть I. «Теория») и истории стиха [Часть II. «История (XVIII и XIX век)»]. Во втором томе они изучаются с точки зрения истории стиха [Часть III. «История (XVIII, XIX и XX век)»] и в контексте развития стиховедения (Часть IV. «История науки»): Шапир объединяет под одной обложкой историю русского поэтического языка и стиха и историю рефлексии над ними.

Главный предмет внимания в книге — механизмы «овеществления» содержания в форме: с помощью структурного анализа языка и стиха автор прокладывает путь к изучению поэтических идиолектов. Решение заглавной проблемы реализуется в цикле исследований, каждое из которых представляет собой лингвопоэтический и/или лингвостиховедческий анализ творчества того или иного поэта в каком-то одном аспекте, наиболее интересном с точки зрения общих задач книги. Шапир устанавливает между языком, стихом и смыслом разные типы соответствий: сохраняющие свою значимость в данном произведении или группе произведений, у данного автора, в данный период и т. д. — вплоть до семантических универсалий, свойственных поэтическому языку как таковому. В историко-литературной части первого тома Шапир исследовал становление национальной стиховой культуры от Тредиаковского и Ломоносова до Пушкина, в историко-литературной части второго тома — ее развитие (от Маяковского, Мандельштама, Пастернака и Хармса до Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна и Т. Кибирова).

Составившие заключительную часть монографии очерки, посвященные Р. О. Якобсону, Г. О. Винокуру, М. М. Кенигсбергу, Б. И. Ярхо, К. Ф. Тарановскому, М. Л. Гаспарову, теснейшим образом связаны со всем зданием шапировской теории. Соединение «историко-научного исследования и собственно научного соисследования» (Шапир 1990в, 256) было важнейшим принципом его работы. Поэтому первая, теоретическая, часть первой книги и последняя, историко-научная, часть второй книги монографии прочно связаны между собой. То, что в статьях о природе стиха и поэтического языка проговаривается кратко и отражено большей частью в ссылках и примечаниях, в статьях по истории науки дано развернуто и в диалектическом становлении.

Сам Шапир писал о двойственности латинского названия книги: «*Universum versus*» автор призывал переводить и как «Мир стиха» [*«Universum (Nom. Sg.) versûs» (Gen. Sg.)*], и как «По направлению к универсуму» [*«Universum (Acc. Sg.) versûs»*] (2000, 3). Тот, кто знаком с шапировской теорией стиха, увидит в этой игре слов и своего рода ключ к его индивидуальной философии. Шапир, считавший, что «в поэтической речи, как и в любой другой реальности, находят отражение общие принципы нашего мироустройства» (2000, 3), утверждал, что «<в> стихе наряду с квази-пространством отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма», что «помимо времени, стих моделирует вечность или то, что под ней подразумевается». Может быть, самое поразительное его размышление — о стихе как явлении универсума: «Как категория мира физического вечность нам не дана, и вполне вероятно, что она всего лишь плод воображения, интеллектуальный конструкт. Однако в стихе поэтиче-

ская вечность становится не меньшей реальностью, нежели поэтическое время, и образ ее создается парадигматической сеткой стиха. Вечность потенциально и актуально заключает в себе все времена: то, что было, что есть, что будет, и то, что могло бы случиться, хотя не произойдет никогда <...> если стих — это единица времени, то инвариант, вобравший все времена, — не что иное как поэтическая вечность: он пребывает „вне времени и пространства“ текстов, обретающих стиховое измерение исключительно благодаря ему» (2000, 68).

Состав настоящей книги был определен автором. Редакторы приняли решение включить в издание еще три статьи, написанные для «Энциклопедии литературных терминов и понятий» (см. специальный блок в разделе «Приложения»): они по своему содержанию примыкают к вошедшим в книгу работам, ясно и общедоступно излагают шапировскую концепцию поэтического языка и литературного языка, а также отражают его взгляд на научное значение Московского лингвистического кружка. Еще один материал — критика «Марксизма и философии языка» В. Н. Волошинова — М. М. Бахтина — публикуется в реконструкции на основании сохранившихся планов и записей (подготовил к печати И. А. Пильщиков; с. 459–482). В «Приложения» также включена заметка о понимании Шапиром стихотворной природы «стихов на карточках» Льва Рубинштейна (с. 483–495) — об этом он говорил в курсе лекций по стиховедению, прочитанных в 2005–2006 гг. в Институте мировой культуры МГУ, но не успел написать специальную работу. Статья о Мандельштаме (с. 33–45) сопровождается библиографическими примечаниями Е. П. Сошкина.

В издание также включен список всех опубликованных трудов Шапира*.

Число редакторских примечаний сведено к необходимому минимуму. Они заключаются в квадратные скобки и сопровождаются пометой «Ред.» или инициалами автора («С. Б.» — С. Г. Болотов, «И. П.» — И. А. Пильщиков, «Е. С.» — Е. П. Сошкин). Опечатки и некоторые неточности в цитатах исправлялись без оговорок. Оформление цитат и ссылок унифицировано в соответствии с первой книгой, ссылки на архивные источники, как правило, вынесены из текста статьи в сноски (они сопровождаются указанием на печатный источник, если

* Для составивших оба тома «Universum versus» работ и их вариантов (предыдущих изданий, переводов, посмертных перепечаток и т. п.) применяются следующие обозначения:

Том	Знак перед №-м работы		Диапазоны страниц (примеры)	
	Основной вариант	Другие варианты	Основной вариант	Другие варианты
«UV»-1	⊙	÷	252–276	[192–221]
«UV»-2	*	○	327–345	[237–256]

таковой появился со времени публикации работы). Подчеркнутые цифры верхнего индекса при ссылках (например: «Шапир 2002г, 72¹⁶⁴», «Шапир 2003б, 68 примеч. 36 ^{$\frac{210-211}{\text{примеч. 35}}$} ») обозначают страницы по настоящему изданию. Ссылки на первую книгу «Universum versus» даны через шифр «Шапир 2000».

Сейчас, когда Шапир нет с нами, острее чувствуется не только точность его филологической прозы, но и ее замечательная живость: редко бывает так, что письменное слово столь ярко передает натуру ученого. У Шапира и в строгом жанре проявляются страстность и шутливость острого парадоксального ума. «Веселость самую бешеную» вместе с «храбростью самой беспечной» он, оставаясь преданным служителем истины, умел проявить в строгих академических рамках — равно в научном быту и научном тексте. На страницах этой книги тому много примеров. Ранние статьи здесь соседствуют с самыми последними работами и ясно представляют широту исследовательских интересов Шапира и ту цельность филологического мировоззрения, на которую он сам указывал.

Редакторы сердечно благодарят за помощь в подготовке книги Т. М. Левину, М. М. Шапира, И. Б. Качинскую, М. В. Акимову, Е. А. Барабанову, Л. А. Блюменфельда, А. С. Бодрову, С. Г. Болотова, С. Ю. Бочавер, К. А. Головастикова, М. А. Дзюбенко, А. А. Добрицына, Г. Карпи, И. Пиотровску, Н. В. Перцова, А. В. Серебренникова, Е. П. Сошкина и особенно И. А. Пильщикова, который с неизменной готовностью содействовал появлению этого тома и без чьих советов и помощи многие затруднения были бы неразрешимы. Кроме того, мы выражаем признательность издательству «Языки славянской культуры» и Российскому гуманитарному научному фонду.

Первый том монографии открывал собой серию научных изданий «Philologica russica et speculativa» — книжное приложение к журналу «Philologica», основанному Шапиром и И. А. Пильщиковым. Настоящее издание является седьмой книгой серии.

А. Б., В. П.

М. И. ШАПИР: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

*

М. В. Акимова, И. А. Пильщиков

Девять лет назад, 3 августа 2006 г. скоропостижно скончался выдающийся русский филолог Максим Ильич Шапир. Он был молод, феерически талантлив и в свои неполные 44 года успел сделать очень многое. Ему принадлежит около 200 публикаций по самому широкому спектру гуманитарных дисциплин — в круг его непосредственных интересов входили история и теория русского стиха, теория поэтического языка, лингвистическая поэтика, текстология, история литературы, семиотика, логика и методология науки, точные методы в гуманитарных науках, история филологических наук.

М. И. Шапир родился в Москве 25 августа 1962 г. В 1994 г. он окончил с отличием филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, куда поступил в 1979 г. В 1999 г. защитил кандидатскую диссертацию по русской литературе (тема: «Стихотворное наследие Г. С. Батенькова: Проблемы текстологии и поэтики»), а год спустя — докторскую по двум специальностям — русская литература и русский язык (тема: «Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — первой половины XIX вв.»). Положенные в основу обеих диссертаций статьи, дополненные новейшими работами, были собраны автором в двухтомнике «Universum versus». Первая книга этой монографии вышла в свет еще в 2000 г. Вторую книгу удалось издать только сейчас.

Научной работой Шапир начал заниматься еще в студенческие годы. Его статьи «Исторический анекдот у Н. А. Добролюбова и А. К. Толстого» и «Г. О. Винокур и „научная поэтика“» были напечатаны в «Вестнике Московского университета. Серия 9: Филология» (Шапир 1986; 1987б). С 1987 г. Шапир ста-

новится постоянным автором журнала «Известия РАН. Серия литературы и языка», с 1989 г. регулярно публикуется в журнале «Russian Linguistics», с 1992 г. — в «Вопросах языкознания», с 1994 г. — в «Вопросах литературы». Статьи Шапира печатались (в том числе посмертно) в сборниках «Славянский стих» (1996–2009) и «Логический анализ языка» (2006–2008). Значительный резонанс вызвали его статьи и заметки, опубликованные в литературно-критических журналах — «Даугаве» (1989–1990) и «Новом мире» (2002–2004).

В 1992–1993 гг. по гранту Русского исследовательского центра Гарвардского университета Шапир работал в Гарвардском университете и Массачусетском технологическом институте с материалами из личного архива Р. О. Якобсона. В 1994–1998 и в 2000–2001 гг. читал лекции по стиховедению на филологическом факультете МГУ. В 2005–2006 гг. — курс по теории стиха в Институте мировой культуры МГУ. В 2000–2002 гг. он — старший научный сотрудник, а с 2003 г. — главный научный сотрудник Института мировой культуры МГУ. С 2001 г. — ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН.

* * *

Шапир был филологом в самом точном смысле слова: ему было свойственно захватывающее, почти физиологическое, как говорил он сам, упоение словом. Это было, кажется, не школьно-классицистическое удовлетворение от сочинения, вовсе не сентиментально-усадебное наслаждение от чтения и не деконструктивистско-снобистский *plaisir du texte*. Это было что-то вроде творческого импульса, рождающего чисто научное вдохновение, за которым уже просматривается сюжет будущего исследования, главная цель которого — понимание и истолкование слова. Шапир отстаивал последовательно филологический подход к явлениям культуры, совмещающий методологию литературоведения и лингвистики: его интересовала прежде всего филология как наука о тексте и его смысле, в отличие от лингвистики (науки о языке), семиотики (науки о знаках и их значениях), истории литературы (науки о генезисе поэтических форм), исторической поэтики (науки об эволюции поэтических форм) и теоретической поэтики (типологии поэтических форм). Он давал следующее определение: «Главный предмет филологии — *текст* и его *смысл*»; из всех гуманитарных наук только филологию интересует «*текст как целое <...>*, то есть уникальное, неповторимое единство смысла во всей полноте и в любых тонкостях его материального воплощения в чувственно воспринимаемой форме» (Шапир 2002д, 57). Такое понимание филологии в русской традиции восходит к Г. О. Винокуру. И в 1980-е — 2000-е годы одним из

немногих последователей Винокура был Шапир, который при этом сумел синтезировать достижения двух ответвлений русского формализма — петроградского ОПОЯЗа (прежде всего Ю. Н. Тынянова), с одной стороны, и Московского лингвистического кружка (МЛК), с другой.

Пропагандистом МЛК в структуралистскую и постструктуралистскую эпоху был М. Л. Гаспаров, которого Шапир считал своим неофициальным учителем, чье дело он продолжал и с которым, как всякий выдающийся ученик, часто не соглашался и спорил [см. статью «Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию» (Шапир 1996а), с. 405—438 наст. изд.]. Более того, Шапир как методолог и практик плодотворно использовал конкурирующие, некогда антагонистические тенденции внутри самого МЛК — шпетианскую феноменологию М. М. Кенигсберга, фундаментальный филологизм Г. О. Винокура, структурализм Р. О. Якобсона и теоретико-вероятностный подход Б. И. Ярхо. Шапир опубликовал ряд основополагающих работ, посвященных наследию и биографии этих ученых (некоторые из этих работ включены в настоящее издание), подготовил к печати «Филологические исследования» Винокура (Москва, 1990. 452 с.) и «Методологию точного литературоведения» Ярхо (Москва, 2006. 960 с.; совместно с М. В. Акимовой и И. А. Пильщиковым). Эти издания снабжены обширными историко-научными комментариями, перебрасывающими мост от окореволуционной эпохи к современности — в них сказался филологизм Шапира-текстолога.

Многие работы Шапира были опубликованы на страницах двуязычного журнала по русской и теоретической филологии «*Philologica*», основанного им в 1994 г. совместно с И. А. Пильщиковым. В послесловии к первому тому Шапир писал: «Специфика издания определяется тем, что в области русистики это практически единственный журнал, рассматривающий вопросы культуры *sub specie philologiae*. <...> 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» (Шапир 1994г, 275). В 1994—2006 гг. вышло 8 томов (20 номеров) журнала общим объемом более 2,5 тыс. страниц. С 2000 г. выходит книжное приложение к журналу — серия «*Philologica russica et speculativa*».

Многие наши современники видят в Шапире прежде всего стиховеда. Думается, это верно в том смысле, что он был стиховедом *par excellence*. Среди его наиболее существенных достижений — оригинальное, стройное (хотя и, увы, недостроенное) здание общей теории стиха.

Исходный тезис программной статьи Шапира «На подступах к общей теории стиха» (2001а; 2000, 76–90) — утверждение о том, что такой теории «как единой отрасли знания до сих пор не существует», поэтому основная задача — заложить для нее основу, дав непротиворечивые определения базовых стиховедческих понятий. Чтобы это сделать, необходимо, считал Шапир, найти единый подход к трем фундаментальным теоретико-стиховедческим вопросам — о соотношении стиха и прозы, о соотношении стиха и языка и о соотношении стиха и смысла. Начинать, по убеждению Шапира, нужно с проблемы стиха как особой формы речи в его отличии от прозы. В статье «„Versus“ vs „prosa“: пространство-время поэтического текста» (1995а; 2000, 36–75) Шапир дает феноменологическое определение стиха: любой стих 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. Из этого определения в статье «На подступах...» дедуктивно выводятся все прочие теоретико-стиховедческие понятия: системы стихосложения, метр, ритм, рифма, строфа, твердая форма и др. (2000, 76–90).

В исследованиях по теории стиха Шапир не ограничивается областью стихотворной формы. В статье «*Metrum et rhythmus sub specie semioticae*» (1990д; 2000, 91–128) он дал теоретические определения метра и ритма и показал, что они отвечают за разные зоны стиховой семантики. В этой работе пересматриваются представления о том, что ритм есть либо система отклонений от метра (так думал Андрей Белый, от работ которого принято отсчитывать историю современного стиховедения), либо конкретная реализация абстрактной метрической схемы (как полагали другие теоретики стиха от Б. В. Томашевского и В. М. Жирмунского до М. Л. Гаспарова). Метр как общая закономерность и ритм как единичный факт противостоят друг другу как различные способы осуществления единого ритмического задания — Ритма как *принципа* организации поэтического текста. Для Белого, Томашевского и Жирмунского метр был законом, а ритм — тенденцией; для Шапира и ритм и метр — тенденции, и они не выводимы один из другого. Ритм невыводим из метра и не является его частным случаем, поскольку, имея возможность нарушать метр, может быть от него независим, автономен. В свою очередь, метр невыводим из ритма, поскольку ритмически идентичные строки могут по-разному интерпретироваться в зависимости от метрического контекста. Метры и ритмы не предстают как нечто раз и навсегда данное: они непрерывно «перетекают» друг в друга; поэтому Шапир

говорит о двух взаимно противоположных и взаимосвязанных процессах — «метризации» ритма и «ритмизации» метра. Эти понятия сопоставимы с понятиями «логаэдизации» и «верлибризации», введенными ранее В. П. Рудневым (1986, 230–233). Действительно, превращение ритма в метр — это движение в сторону логаэда, а превращение метра в ритм — движение в сторону верлибра.

Шапир счастливо совмещал в себе лингвиста и литературоведа, новатора и традиционалиста, теоретика и эмпирика. Его исследовательский стиль сочетал стремление к фундаментальным теоретическим обобщениям и тщательность разработки эмпирического материала. Потому работы Шапира по истории русского стиха мыслились автором как развернутые иллюстрации к тому или иному тезису общего теоретико-методологического построения.

Например, в статье «„Горе от ума“: семантика поэтической формы» (1992а; 2000, 252–276) Шапир изучал, как связаны между собой различные элементы художественного текста: жанр, сюжет, персонаж, стиль, стих, язык и т. д. Исследователю удалось, опираясь на точные цифры, продемонстрировать смешанный трагико-комический характер пьесы Грибоедова: оказалось, что по многим параметрам это произведение находится ровно на полпути между комедией и трагедией.

Помимо новаторского решения проблемы соотношения стиха и прозы, Шапир успел предложить новые, и притом чрезвычайно убедительные, решения двух других фундаментальных теоретико-стиховедческих вопросов — о соотношении стиха и языка и о соотношении стиха и смысла. В работе о стихе раннего Ломоносова, детально освещающей происхождение и развитие русского 4-стопного ямба, ученому удалось продемонстрировать, что своим ритмическим обликом русский классический стих «пушкинского образца» в большой мере обязан такому постороннему для поэтики событию, как восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны: необходимость ввести в торжественную оду имя монаршей особы, каждое упоминание которой влекло за собой один-два пиррихия, заставило Ломоносова радикально пересмотреть теорию и практику стихосложения. Не случись этого, писал Шапир, русский стих мог бы пойти по другому пути (Шапир 1996г; 2000, 131–160).

Стиховедческие штудии Шапира никогда не были чисто формальными: в них все аспекты стихотворной формы (метрика, ритмика, рифма, строфика) затрагивались в их взаимодействии и в связи со всеми уровнями поэтического языка (фонетика, морфология и синтаксис, лексика и фразеология). Например, ученый показал, что хотя «елизаветинская» реформа русского стиха, осуществленная Ломоносовым, была вызвана к жизни одной темой и чуть ли не одним словом, эта реформа существенно расширила словарь ломоносовской оды, сказала на репертуаре и

частотности морфологических форм стихотворного языка и кардинально перестроила весь поэтический синтаксис: появление длинных слов привело к удлинению предложения и усилению межстрочных грамматических связей; в результате сформировался классический строфико-синтаксический период (Шапир 1999г; 2000, 161–186). Историю его становления и разрушения (от Ломоносова и Сумарокова до Бродского и Кибирова) Шапир проследил в специальной работе (2003б), из которой видно, как по мере усиления межстрочных синтаксических связей последовательно выкристаллизовались три способа построения стихотворной речи: «синтаксический», «антисинтаксический» и, наконец, «парасинтаксический» (с необходимыми оговорками эти три системы Шапир интерпретирует как «классическую», «романтическую» и «модернистскую»; см. наст. изд., с. 166–236).

Шапир сформулировал новый подход к проблемам сравнительно-исторического стиховедения: изучение формальной и семантической деривации стихотворных размеров должно основываться не на их сходстве, а на закономерных различиях. В статье «Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина» (Шапир 1994а; 2000, 277–334) он реконструирует метрическую, ритмическую и семантическую эволюцию русского гексаметра и его дериватов за сто лет (1730–1830-е годы) и одновременно показывает, что своеобразие темы, сюжета, жанра, персонажей, стиха и стиля написанной пентаметром поэмы Катенина «Инвалид Горев» (1835) определяются зависимостью и отталкиванием от Гомеровой «Одиссеи».

В области прикладного стиховедения Шапир поставил и решил интереснейшую методологическую задачу — построение сквозного контрастивного описания двух групп текстов, сопоставленных по всем стиховым и языковым параметрам. Речь идет об исследовании «Феномен Батенькова и проблема мистификации» (1997в и 1998а; 2000, 335–458), в котором Шапир, используя целый комплекс традиционных и оригинальных приемов филологического и статистического анализа, убедительно предположил, что значительную часть корпуса батеньковских текстов нельзя считать аутентичными — это, может быть, «самая искусная русская литературная мистификация», автором которой является исследователь творчества Батенькова филолог и поэт А. А. Илюшин. Однако этого вывода ученый не сделал. Хотя тезис о контрафакции звучал более чем убедительно, альтернативная гипотеза не была безоговорочно признана ложной. Шапир обнаружил, что на всякий аргумент в пользу подделки отыщется контраргумент: всякие расхождения между подлинным (как правило, более ранним) и сомнительным (как правило, более поздним) Батеньковым «можно объяснить метаморфозами, которые личность Батенькова претерпела в тюрьме и ссылке». Были поэты, которые за те же годы проделали не меньшую эволюцию (напри-

мер, Тютчев). А это значит, что «в области атетезы и атрибуции филологическая критика текста, по большому счету, бессильна». Эту работу Шапир защитил в качестве кандидатской диссертации (в присутствии А. А. Илюшина как научного руководителя!). При этом оппоненты (М. Л. Гаспаров и А. Л. Гришунин) сочли, что авторство Илюшина диссертант доказал бесспорно.

Кроме того, в этой работе было сделано немало сопутствующих наблюдений и выводов, касающихся, в частности, проблемы авторства. Если Ролан Барт заявил о смерти автора в рамках импрессионистического эссе, то Шапир сказал о том, что автор по-прежнему остается научной фикцией, после внимательного обследования таких эмпирических особенностей текста, из которых, казалось бы, можно вывести авторскую индивидуальность. При этом Шапир вовсе не был убежден в том, что смысл произведения ограничен рамками самого текста: мы иначе воспринимаем текст, зная, кто его автор: мужчина или женщина, Пушкин или Хармс, известная историческая личность или аноним.

С вопросами исторической грамматики русского стиха у Шапира тесно связаны проблемы истории русского литературного языка и исторической стилистики. В рецензиях на книги Б. А. Успенского Шапир убедительно критиковал теорию церковнославянско-русской «диглоссии» (Шапир 1989в; 1997б). В 1999—2002 гг. исследователь сформулировал тезис о принципиальной роли ирои-комикки и бурлеска в национальной литературной традиции. Впервые поставив вопрос об исторической грамматике русского стиха, Шапир проложил от него путь к проблемам исторической стилистики. В фундаментальной статье «Барков и Державин» он сформулировал тезис о принципиальной роли бурлескной поэтики в национальной традиции (Шапир 2002а). На этой основе М. И. Шапир совместно с И. А. Пильщиковым начал разрабатывать новую глобальную модель эволюции русских поэтических стилей, построенную на противопоставлении двух типов стилистической организации: гомогенного (ровного, построенного на соположении элементов, равных по своему регистру) и гетерогенного (построенного на неравенстве, «разнообразии», на стилистических контрастах) (Пильщиков, Шапир 2006). Первый гомогенный стиль создает Ломоносов (апология высокого стиля), альтернативный гомогенный стиль — Сумароков (апология среднего стиля). Первый гетерогенный стиль — это обцененный бурлеск Баркова, следующий шаг — «официальный» бурлеск Державина (синтез Ломоносова и Баркова). Стилистика Карамзина и карамзинистов продолжает линию Сумарокова, однако бурлескная полемика Батюшкова и Пушкина с архаистами представляет новый виток рецепции барковщины. Пушкин развивает ряд малых жанров в рамках карамзинской традиции, но в стилистической эволюции пушкинских *grands genres*,

напротив, выстраивается бурлескная магистраль: от ирои-комической поэмы «Монах» через бурлескно-порнографическую «Тень Баркова» (Пильщиков, Шапир 2005а; 2005б) к роман(т)ической поэме «Руслан и Людмила» и далее — к «Евгению Онегину» с его пародией на классическую эпопею (Шапир 1999д; 2000, 241–251) и автопародийному «Домику в Коломне». В одной из своих последних работ (2003/2005; 2009, 124–190; включена в наст. изд., с. 257–323) Шапир выявил генезис «Домика в Коломне» как памятника бурлескной литературы, разобрав его связь с сатирическими поэмами Байрона и раскрыв десятки неопознанных ранее цитат. Вторая часть статьи посвящена продолжению этой традиции вплоть до конца XX в. В русле интереса к бурлескной поэтике лежит и критическое издание лицейской баллады А. С. Пушкина «Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы» (Москва, 2002. 497 с.), осуществленное совместно с И. А. Пильщиковым и вызвавшее бурную полемику.

Издание «Тени Баркова» ставило перед собой не только историко-литературные цели — оно представляет собой первую попытку реализации текстологической концепции Шапира. В его статье «К текстологии „Евгения Онегина“ (орфография, поэтика и семантика)» (Шапир 1999а; 2009, 249–264) был выдвинут тезис о принципиальной недопустимости снятия омонимии при модернизации пушкинского правописания (а именно такая практика принята в современных академических изданиях) — хотя в отдельных случаях разрешение неоднозначности возможно как высоковероятная гипотеза. Суть проблемы не в том, что одну интерпретацию можно счесть более вероятной, чем другую, а в том, что в контекстах такого рода неоднозначность (как преднамеренная, так и непреднамеренная) объективно присутствует в тексте и потому должна быть сохранена.

В статье «Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина» (Шапир 2001б; 2009, 265–274) принципиальное для Шапира представление о потенциальной значимости формы распространено на все уровни и аспекты поэтического языка, включая орфографию и пунктуацию. Подлинная цель научной подготовки текста — не приближать памятник к читателю, а, напротив, приближать читателя к памятнику. Академическое издание литературного произведения должно ориентироваться не на современные эдиционные «правила», а на совокупность орфографических, версификационных и иных норм, действовавших на протяжении изучаемого исторического периода. Отсюда следует отказ от модернизации и произвольной унификации орфографии и пунктуации изучаемого текста, которые неминуемо ведут к искажению смысла произведения, его языковой и стихотворной формы.

В статье «„Евгений Онегин“: проблема аутентичного текста» (2002б) посмертная история пушкинского текста рассматривается как история его искаже-

ния: в изданиях, в том числе научных, канонизированы варианты, отвергнутые Пушкиным, и узаконены многие ошибки и опечатки. В этой же статье и в продолжающей ее полемической заметке «Отповедь на заданную тему» (2003а) Шапир обсуждает вопрос о том, в какой мере последнее прижизненное издание «Онегина» (1837) может быть использовано в качестве источника критического дефинитивного текста. Анализируя многочисленные разночтения между изданиями, Шапир доказывает, что оно в наибольшей степени отражает авторскую волю (обе статьи вошли в книгу: Шапир 2009, 275–319).

Интересы Шапира затрагивали и поэзию XX в. Его последним публичным выступлением стал доклад о символической зауми Федора Сологуба, прочитанный в Институте языкознания РАН в конце июня 2006 г. (2007; 2008а; см. наст. изд., с. 18–25). Еще раньше Шапир оставил яркий след в изучении поэтики других классиков серебряного века: в 1990-е годы он тонко проанализировал два ранних стихотворения Хлебникова (1992б; 1993б; см. с. 3–17 наст. изд.), а впоследствии написал сжатый очерк поэтического языка Мандельштама (2003в; см. наст. изд., с. 33–45; в дальнейшем он планировал провести контрастивный анализ поэтики Мандельштама и Пастернака). В этой связи нельзя не упомянуть и одну из главных работ Шапира последних лет (2004г) — исследование, в котором доказано, что небрежность «является неотъемлемой чертой индивидуального стиля Пастернака» (с. 100–144 наст. изд.).

Шапир был открыт для нового, его привлекала современная поэзия: героями его работ становились Иосиф Бродский, Д. А. Пригов, Тимур Кибиров (см. с. 166–323 наст. изд.), Лев Рубинштейн (к сожалению, статью о рубинштейновских стихах на карточках, которые интерпретируются как особая система стихосложения, ученый написать не успел; реконструкцию замысла см. на с. 483–495 наст. изд.).

За всеми сюжетами исследований Шапира просматривается высшая цель: понимание и истолкование дошедшего до нас текста. Это ни в коем случае не погоня за новыми и неожиданными толкованиями. Конкретные интерпретации, сколь бы неожиданными и неортодоксальными они ни были, никогда не грешили произвольностью. Вслед за Г. Г. Шпетом и Б. И. Ярхо Шапир считал науку не столько особым способом познания, сколько особым способом изложения познанного — специфичным языком духовной культуры. Главная черта научного дискурса — общеобязательность выводов. В статье «О деонтологии науки» Шапир писал: «<...> основным содержанием собственно научной этики является этика языка, то есть строгое соблюдение норм научного языкового поведения. В общем виде эти нормы, или требования к языку науки, столь же просто сформу-

лировать, сколь непросто исполнить. Научные высказывания должны отличаться четкостью, ясностью, логической непротиворечивостью и поддаваться проверке, то есть быть в принципе доказуемыми либо опровержимыми: претендовать на научность может только такое знание, которое способно оказаться как истинным, так и ложным <...>» (Шапир 2001г, 259). Поэтому ученый не просто пытался убедить читателей или слушателей в открывшейся ему самой истине, а последовательно и методично доказывал ее. Как методолог науки Шапир был верным сторонником К. Поппера и как никто другой понимал, что научное высказывание — это высказывание принципиально опровергаемое. В русской филологии Шапир был одним из немногих, кто признавал верифицируемость эмпирических данных и фальсифицируемость теории обязательными для гуманитарных наук. Он жаждал, чтобы его научные построения обсуждались и, если доказана их непригодность, отвергались, а в противном случае — принимались в качестве общеобязательных. Он хотел честных и открытых дискуссий, а такая возможность предоставлялась ему не часто. Свой удивительный талант полемиста ему нередко приходилось растрчивать на ответы недобросовестным оппонентам. Не беремся сказать, имеют ли такие выступления методологическое значение, но высокий этический смысл они имели бесспорно (см., например, Шапир 1999в; 2003а). А одно из публичных полемических выступлений Шапира может послужить прекрасным введением в его научное наследие (2005а).

Шапир, который в течение пяти лет читал спецкурсы по теории и истории русского стиха на филологическом факультете МГУ, после 2001 г. по воле деканата филфака ни разу не был приглашен даже на почасовую лекторскую работу. Единственный курс лекций, прочитанный им в стенах Университета в 2005—2006 гг. («Основные проблемы теории стиха»), прошел в рамках независимого семинара по лингвостиховедческому анализу русских поэтических текстов. Лишенный возможности преподавать, Шапир болезненно переживал столь аномальную ситуацию: он слишком хорошо понимал, что наука требует коллективной работы и мечтал о создании собственной научной школы. По прошествии почти десятилетия со дня смерти ученого можно сказать, что его мечта хотя бы отчасти осуществилась: целая плеяда активно работающих сегодня молодых филологов называют Шапира своим учителем, а его имя объединяет исследователей из разных стран и служит своеобразным методологическим ориентиром (об этом говорят и две Шапировские конференции, собравшие участников со всего мира в 2007 и 2012 г.; см. Белоусова, Головастиков 2008). Работы участников первой конференции вошли в 9-й том журнала «Philologica», опубликованный в электронной форме, а затем составили печатный сборник «Res Philologica» (Белоусова, Пильщикова 2014).

Второй том «Universum versus» — это третья книга работ Шапира, увидевшая свет после его ухода. В 2009 г. в серии «Классики отечественной филологии» издательства «Языки славянской культуры» вышли «Статьи о Пушкине». В 2013 г. основные работы Шапира по теории и истории стиха были переведены на итальянский язык и изданы отдельным томом под заглавием «Universum versus: saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura» (Šapir 2013).

В свое время Б. И. Ярхо удалось при помощи несложной арифметики показать, что физическая смерть Пушкина не была закономерной, как, например, думал Владимир Соловьев, а, напротив, явилась катастрофой, погубившей чрезвычайно интересную и разнообразную работу поэта над своим стихом. Каждому, кто следил за творчеством Шапира, столь же очевидна совершившаяся трагедия оборванной жизни, нереализованных замыслов, прерванных научных исследований, несправедливой прижизненной недооценки, осиротевших коллег, учеников, друзей и близких. Хаос повседневной жизни он чудесно преодолевал в стройных классических трудах, а внезапный финал снова явил ее дисгармоничную барочную природу. Если нам и суждено постоянно переживать эту открытую форму, пусть сама открытость придаст уверенности в том, что мощное интеллектуальное движение, которому был интимно причастен Максим Ильич Шапир, продолжается.

Часть III

ИСТОРИЯ (XVIII, XIX и XX век)

В ПОИСКАХ НЕЗНАКОВОГО ЯЗЫКА (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)

Вопрос об истоках и целях хлебниковской «зауми» сегодня можно считать в основном решенным: «Прямолинейный формализм литературного *credo* русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к „непрожеванному крику“ души, к беззастенчивой искренности» (Якобсон 1931, 36); «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой <...> бунт „содержания“ против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» (Винокур 1943, 18). «Заумный язык» возник из стремления преодолеть условность («произвольность») языкового знака (см. Гофман В. 1936, 197): «Слово в теперешнем его смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли» (Маяковский 1955–1961, 12: 24). Хлебников хотел обнаружить внутреннюю органическую связь между обозначающим и обозначаемым и тем самым проложить «путь к мировому заумному языку» (1930–1933, II: 9). Это должен был быть язык незнаковый, «непосредственно несущий смысл», «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла» (Винокур 1990д, 252; см. Шапир 1990в, 362–363, 365 примеч. 14; а также Mickiewicz 1984; Киктев 1991; Ораич Толич 1991, 59–60, 77 и др.; Imposti 1991; Solivetti 1991; Перцова 1995, 53–67; и др.). Одно из направлений, в котором велись поиски незнакового языка, было связано с намерением Хлебникова закрепить за целым рядом согласных определенное цветное значе-

ние — поэт называл это «звукописью» (1930—1933, V: 269; ср. Григорьев 1983, 84, 86, 90, 93, 95, 105, 109—110). Едва ли не первый опыт поэтической «звукописи» Хлебникова — это его «Бобэоби...» (1908—1909?), «его заумная жемчужина», как назвал это стихотворение В. Ф. Марков (1954, 132):

Бобэоби пѣлись губы
Вээоми пѣлись взоры
Пиээо пѣлись брови
Лиэээй — пѣлся обликъ
Гзи-гзи-гзэо пѣлась цѣпь
Такъ на холстѣ какихъ-то соответствій
Внѣ протяженія жило Лицо.

(Пощечина, 7)

Это стихотворение построено, как двуязычный словарь: слева — «заумное» слово, справа — его «умный» перевод. Такая конструкция характерна для Хлебникова: «<...> стремясь к неожиданным неологизмам, он тотчас же давал к ним необходимый перевод в рамках традиционного русского словаря» (Буслаев 1922, 144; цит. по экземпляру из собрания Г. А. Левинтона) [ср. также замечание Г. О. Винокура о необходимости переводить Хлебникова «с мечтаемого языка на наш собственный» (Винокур 1990д, 253)]. Параллелизм правой и левой частей сам собою провоцирует читателя на поиск «каких-то соответствий», в которых собственно и заключается жизнь изображенного на «холсте» Лица.

На одно из таких соответствий спустя десять лет указал в своей черновой записи сам поэт (1919): «Еще Маллармэ и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слов и глазах звуковых видений и звуков, у которых есть словарь.

В статье „Учитель и ученик“ семь лет <назад, то есть в 1912 г. — М. III.> я дал кое-<->какое понимание этих соответствий.

Б<,> или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вээоми — синий<,> и потому глаза синие, пиээо — черное» (1930—1933, V: 275—276).

В другом месте мы находим подсказку, какого цвета *лиэээй* и *гзи-гзи-гзэо* (ср. Кедров 1982, 80—81). В маленьком словарице, озаглавленном «Звукопись», Хлебников сообщает о том, что «м — синий цвет», «л — белый, слоно-вая кость», «г — желтый», «б — красный, рдяный», «з — золотой», «к — небесно-голубой», «н — нежно красный», «п — черный с красным оттенком» (1930—1933, V: 269). И в формулировке общих задач «звукописи» [«Этот род искусства — питательная среда, из которой можно вырастить дерево мирового заумного языка» (1930—1933, V: 269)], и в конкретных цветозвуковых ассоциациях эта поздняя запись во многом совпадает со статьей «Худож-

ники мира!», написанной 13 апреля 1919 г.: «Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *М* темно-синим, *В* — зеленым, *Б* — красным, *С* — серым, *Л* — белым и т. д.» (1930–1933, V: 219; ср. Cooke 1987, 84–85; Дуганов 1990, 53–64; Перцова 1995, 63–65; и др.).

Однако вчитывание цветовой символики в звуки не спасает «заумный язык» от конвенциональности (ср. Эткинд 1978, 319–321). Во-первых, из того, что звук [б] — красный, вовсе не следует, что *губы* — непременно *бобэоби*, а не *бабэоби* или, к примеру, *бибаоби* (не случайно в стихотворении Хлебникова брови — *пизэо*, а в поясняющей записке — *пиизэо*). Тут, как и везде, для поэта всего важнее первый звук слова; он-то как раз и мотивирован, а остальные, по видимости, произвольны [ср.: «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова» (1930–1933, V: 219, ср. 235)]. Во-вторых, несмотря на всю «красноту» б, не совсем понятно, почему *бобэоби* — это именно губы, а не, допустим, кровь или мясо (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Биээнзай* — *аль знамен*; *Бобобиба* — *аль окольши*). И, наконец, в-третьих, исповедующему этот путь рано или поздно придется-таки объяснять, почему баобаб «краснее» эвкалипта.

В действительности, раскрашивая звуки, мы только подменяем одну конвенцию другой: цветное значение звука не менее условно, чем предметное значение слова, и дает неограниченный простор для «асимметрии языкового знака» (ср. Karcevskij 1927, 31–34; Karcevskij 1929). Здесь в равной степени возможны синонимия и омонимия: так, в одном случае синий цвет символизируется буквой *в*, в другом — буквой *м*, рядом *к* — небесно-голубой, а в третий раз *м* — уже темно-синий (кстати, в этом отношении мотивировано появление *м* в слове *вээоми*). Со своей стороны, *в* — далеко не всегда синий; иногда, например, зеленый, причем не только в поздней теории (см. Cooke 1987, 84), но, возможно, и в ранних стихах, написанных в одно время с «Бобэоби...»:

Крылышка златописьмомъ
Тончайшихъ жиль
Кузнечикъ въ кузовъ пуза уложилъ
Прибрежныхъ много травъ и вѣръ <...>

(Пощечина, 8)

Здесь слово *вѣръ* «окрашено» в зеленый цвет не только из-за своего соседства со словом *травъ* [ср. в ранней редакции: *Много верхушекъ приречныхъ вер* (1930–1933, II: 303)], но и благодаря межъязыковой паронимии, поскольку созвучно французскому *vert* 'зеленый' (ср. Мордерер 1989, 54). Так что *вээоми* — это не

синие глаза, а скорее уж сине-зеленые или синие с зеленым отливом (ср. в «Зангези»: *Мивеаа — небеса; Вээава — зелень толп!*).

В стремлении к мотивации — важнейшее различие между «заумью» Хлебникова и Крученых: первый разрабатывал по преимуществу семантический, второй — синтаксический ее аспект. В «Декларации слова как такового» (1913) Крученых писал: «Лилия прекрасна, но безобразно слово „лилия“, захватанное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию „еуы“ — первоначальная чистота восстановлена» (цит. по: Хлебников 1940, 474). На это Хлебников отвечал (31.VIII 1913): «*Еуы* ладит с цветом. Быстрая смена звуков передает тугие лепестки (изогнутого цветка)» (1940, 367). Таким образом, если Крученых изобрел непривычную комбинацию гласных, то Хлебников тут же захотел эту непривычность семантически оправдать. Но увы, мотивированность знака сама по себе еще не отменяет его условности и, по существу, никак не отражается на его структуре.

Хлебников, по словам Винокура, отправился на поиски «звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому» (1990д, 252). Но «звукоспись», разумеется, этим качеством не обладает — цветовое значение звуков (и букв) отнюдь не очевидно и во многом произвольно [некоторые частные закономерности всё же удается обнаружить: так, семантическая пара «красное» и «черное» передается с помощью *б* и *п*, парных по звонкости / глухости, з оказывается золотым (ср. Хлебников 1940, 346–347), а *г* — желтым (ср. нем. *gelb* и *gold*), и т. д.]. Выходит, использование «звукосписи» требует соблюдения принятых условий игры — Хлебникову же грезился такой язык, в котором звук и смысл были бы связаны безусловно, единственно возможным образом, а выражаемое и выражение — если не тождественны, то хотя бы подобны друг другу. Значит ли это, что «заумный язык» не справился со своей задачей? Нет, это значит только, что хлебниковская попытка «ввести заумный язык в разумное поле» (1930–1933, II: 11) через систему цветозвуковых соответствий оказалась неудачной или, по меньшей мере, недостаточной (ср. Марков 1954, 132). Думать так позволяют слова самого Хлебникова (май 1919 г.): «<...> если брать сочетания <...> звуков в вольном порядке, например: бобеоби, или дыр бул щел, или манчь! манчь! чи брео зо!, — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но всё-таки существующее» (1930–1933, V: 235; 1940, 367). Уловить это неуловимое — цель нашей работы.

Начало ей положил Ю. Н. Тынянов: «Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы

Вээоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны, — в прямом смысле.

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

Здесь — в чередовании *губных б*, *лабиализованных о* с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция Вээо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии» [Тынянов 1923, 16–17; ср. близкие наблюдения В. Маркова (1954, 132)].

Первую строку в «Бобэоби...» Тынянов проанализировал безупречно: три губных б (из которых первый еще и лабиализован) и два лабиализованных о делают единство содержания и выражения из желаемого — действительным (разумеется, при условии, что «заумный язык» не знает качественной редукции безударных гласных, ибо *пиэо* в прозаической заметке Хлебникова при сопоставлении с *пиэо* в тексте его стихотворения наводит на мысль о редукции в первом предупредном слоге). Но уже вторая строка в «Бобэоби...» осталась для Тынянова загадкой, или, по его собственному выражению, «звуковой метафорой», — не случайно исследователи и комментаторы так часто обрывают цитату из Тынянова на анализе первого стиха (см. Григорьев 1983, 110; Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 21): к пониманию второго его интерпретация не прибавляет ничего. Понять второй стих можно лишь в контексте фонической композиции всего стихотворения, обращая внимание главным образом на распределение звуко сочетаний, «чуждых практической речи»: таковы «у Хлебникова 1) зияние (лиэээй и т. п.); 2) твердость согласных перед е (вээоми и т. п.); 3) необычные группы согласных» (Якобсон 1921, 68; ср. Гаспаров 1995в, 252).

Р. О. Якобсон указал на три типа «заумных» звуко сочетаний: 1) гласный + гласный; 2) согласный + гласный; 3) согласный + согласный. Их динамика в тексте позволяет противопоставить пятому стиху первые четыре. «Чуждые» русскому языку сочетания 2-го типа (твердый согласный перед гласным переднего ряда) распределены по тексту достаточно равномерно: они составляют нейтральный фон, встречаясь в 1-й (*бэ*), во 2-й (*вэ*) и в 5-й (*зэ*) строках. Редкие или невозможные за пределами поэтического языка сочетания гласных (зияния) сконцентрированы преимущественно в начальных стихах (с 1-го по 4-й): там их в общей сложности девять против одного эо в 5-м стихе. Наоборот, редкое сочетание согласных (*гз*) трижды повторено в 5-м стихе, а до того не встречается ни разу. В начальных строках последовательно возрастает количество зияний: в 1-м стихе — одно (*бобэоби*), во 2-м — два (*вээоми*), в 3-м — три (*пиэо*), в 4-м — «три с половиной» (*лиэээй*), то есть три зияния, в ряду которых последний гласный удлинен идущим за ним йотом: *и* краткое вероятнее всего, расценивалось Хлебниковым как «полугласный». В этом отношении инте-

ресны наблюдения Л. В. Щербы: в сочетаниях «гласный + j» *й* имеет «гласный характер», и сочетания эти слѣдуетъ признавать дифтонгами <...> Длительность дифтонговъ <...> значительно превышаетъ длительность простыхъ гласныхъ», а особенно долгими являются *aj*, *ej* и *oj* (Щерба 1912, 151–152).

В «Бобэоби...» количество гласных во всех «заумных» словах одинаково и строго ограничено их метрическим положением: они занимают ровно половину каждого стиха — первые две стопы цезурованного 4-стопного хорее (ср. почти такую же фонико-метрическую структуру в «звуконписи» «Зангези»; кроме того, тем же размером говорят персонажи пьесы «Боги»¹). Поэтому рост звучности, вокальности в строках с 1-й по 4-ю осуществляется не за счет увеличения числа вокальных (то есть гласных и сонантов), а за счет уменьшения числа невокальных (то есть шумных согласных): в *бобэоби* их три [б°, б, б'], в *вээоми* и *пээо* — по одному ([в] и [п']), в *лэээй* — ни одного. Но согласные — это «плоть» слова, а гласные — его «душа» (ср., например, Белый 1921, 55) и потому ничего удивительного, что от стиха к стиху зияний становится всё больше, а невокальных согласных — всё меньше. Имматериализация фоники происходит параллельно имматериализации самого Лица: губы → глаза («взоры») + брови → облик = тело → душа → дух. Губы — это чистая плоть, глаза — «зеркало души», а слово *облик* образует устойчивое сочетание со словом *духовный*. При этом взоры тесно связаны с внутренней жизнью, а брови — нечто внешнее, и потому в *вээоми* невокальный [в] — звонкий, а в *пээо* невокальный [п'] — глухой. Вслушиваясь дальше, можно еще заметить, что взгляд этих глаз [в] — твердый, а изгиб бровей [п'] — мягкий.

В свою очередь, блестящая золотая «цепь», сковывающая портрет воедино, сугубо материальна — здесь целых шесть невокальных звуков [г, з', г, з', г, з] и всего одно зияние (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Зиээзгой* — *почерк клятвы*; в «Грозе в месяце Ау»: *Бай згогзизи. Молний блеск*). Контраст усилен тем, что в заумных полустилициях каждой из первых четырех строк вообще нет сочетаний «согласный + согласный», а в 5-й строке таких сочетаний три, причем все редкие; два из них совершенно тождественны, а третье имеет совсем незначительное отличие. Отдельные звенья «цепи» Хлебников обозначил дефисами, подчеркивающими слоговое деление (*ззи-ззи-зззо*), которое особенно заметно на фоне 4-й строки, где ряд зияний создает эффект слоговой непрерывности (ср. также три прерванных [г] в 5-й строке и ни одного такого звука в 4-й). Длина «цепи» велика — в *ззи-ззи-зззо* десять звуков, тогда как в других заумных словах — от пяти до семи.

Всем этим сходство оригинала и его звукового портрета еще далеко не исчерпывается. При движении снизу вверх (губы → глаза → брови → облик) в за-

умной обрисовке Лица высокие звуки, то есть гласные переднего ряда, зубные (кроме [л]), переднеязычные и среднеязычные согласные, постепенно вытесняют низкие, то есть гласные непереднего ряда, губные и заднеязычные согласные. В 1-м стихе высоких звуков два [э, и], низких — пять [б°, о, б, о, б'], во 2-м стихе — уже три высоких [э, э, и] и три низких [в, о, м'], в 3-м — высоких по-прежнему три [и, э, э], но низких — только два [п', о] и, наконец, в 4-м — шесть высоких [л', и, э, э, э, и] и ни одного низкого². При этом показательно, что все низкие звуки представлены только губными и лабиализованными, закономерно исчезающими по мере удаления от губ: в 1-м «заумном» слове, как отметил еще Тынянов, таких звуков пять, во 2-м — три [в, о, м'], в 3-м — два [п', о], в 4-м — ни одного. (Здесь, как и в других случаях, «заумь» выполняет работу, с которой не могут справиться обычные слова: ясно, что *взоры*, *обликъ* и тем более *брови* — слова не менее «губные», чем сами *губы*.) Заметим также, что в *бобэоби* и *вээоми* лабиализованный *о* стоит под ударением, а в *пээо* он уже безударен (в то же время в правой части каждого стиха все ударные гласные в существительных — лабиализованные: *губы*, *взоры*, *брови*, *облик*). Так иконичностью поэтического звука восполняется условность языкового знака.

Немаловажно, что в «Бобэоби...» заумные слова имеют сходство не только с изображенными на портрете предметами, но и с их общеязыковым обозначением. Фонетическая композиция стихотворения организована так, что от начала к концу это сходство всё увеличивается. В словах *бобэоби* и *губы* совпадает один звук [б] и один признак — лабиализованность гласных [о] и [у]. У слов *вээоми* и *взоры* совпадают уже два звука: [в] и [о]. В *пээо* и *брови* по два совпадающих гласных — [и, о] — и по два совпадающих признака у начальных согласных: оба они губные и взрывные, хотя [п'] — глухой и мягкий, а [б] — звонкий и твердый. В *лэээй* и *обликъ* совпадают только два звука, но зато в обоих словах они идут подряд и в одинаковом порядке — [л'и], а потому сходство здесь ощутимее, нежели в предыдущем случае.

Звуковые переключки есть не только между заумными словами и «бытовыми» — последние, в свою очередь, тоже связаны друг с другом. Хлебниковская «алхимия слова» разлагает Лицо на *обликъ* и *цѣпъ*: *ли* + *цѣ* = *лице* — этот церковнославянизм в языке Хлебникова не редкость (см. Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 21) [различие между *ѣ* (*цѣпъ*) и *е* (*лице*), по-видимому, в расчет не принималось]. *Обликъ* и *цѣпъ* многократно предсказаны повторяющимися из стиха в стих *пѣли(сь)*, *пѣл(ся)*, *пѣл(ась)*: [п'] и [э] — *цѣпъ*, [л'] и [и] — *обликъ*. Формула Лица выявляет в нем два начала: духовное (*обликъ* = *лэээй*) и материальное (*цѣпъ* = *ззи-ззи-ззээ*). Во втором равенстве важно не столько

совпадение ударного гласного [э], сколько игра на согласных [ц] и [п']: оба прерванные, один — слитный, другой — взрывной. Слитность [ц], состоящего словно бы из двух согласных (тс), находит аналог в звукосоочетании тз. О том, что в сознании Хлебникова оно ассоциировалось с ц, косвенно свидетельствует рассуждение из статьи «Э и его околица» (1915?): «Голос кукушки состоит из двух слогов; второй из них глухое отражение первого; отсюда имена кукушки: з е г з и ц а, зозуля» (Хлебников 1940, 397; разрядка моя. — М. III.).

В целом можно сказать, что поскольку от начала к концу материальное тождество (губы — бобэоби) сменяется имматериальным подобием (μίμησις) предмета и его звукообраза, постольку фактическая диссимиляция правой и левой частей стиха компенсируется их фонетическим сходством, в 4-й строке достигающим частичного тождества ([л'и]эээй — об[л'и]кэ). Дополнительной мотивировкой зауми являются сквозные «звукотемы», пронизывающие слова вторых («понятных») полустиший.

Мы рассмотрели довольно длинный ряд трудно уловимых, но реально существующих «соответствий» между обозначаемым, его «умным» и «заумным» обозначением. По-видимому, это единственный «путь сделать заумный язык разумным» (Хлебников 1930–1933, V: 235) — разумным, но не рассудочным! Большая часть этих «соответствий» не зависит от конкретного языка — в данном случае от русского языка эпохи Велимира Хлебникова — и потому могла бы быть положена в основу универсальной, или «мировой», зауми — языка «вне времени и пространства». «Для Хлебникова, в сущности, вообще нет времени, вообще нет пространства, все вечно, всегда, в своей глубокой сущности, неизменное и постоянное о д н о» (Винокур 1990д, 250, 251 и др.). Таким же, вне временно-пространственного «протяжения», вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской «иконе» Лицо — Лицо Как Таковое.

2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)

«Петербургский миф», «петербургский текст», «семиотика Петербурга» — эти понятия стали уже привычными. Москве в этом отношении повезло куда меньше — по сравнению не только с Петербургом, но даже с Киевом или Вильно³. Возможно, отчасти это вызвано тем парадоксальным обстоятельством, что семиотическая история «старшей столицы» по сравнению с историей «младшей» действительно кажется беднее — по крайней мере, на первый взгляд. Именно так,

Научное издание

Максим Ильич Шапир

UNIVERSUM VERSUS

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

Книга вторая

Под редакцией А. С. Белоусовой и В. С. Помиловой,
при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова

Оригинал-макет подготовлен в редакции журнала «Philologica».
Вёрстка: С. Г. Болотов. Корректор: М. В. Акимова.
Шрифтовой дизайн: С. Г. Болотов и А. С. Касьян

Фотография на вклейке И. А. Долгопольского

Подписано в печать 13.11.2015. Формат 70×100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Академическая
(цифровая версия Л. А. Кузнецовой; корректура и расширение: В. В. Ефимов; © 1998
ParaType Inc., ООО «НПП „ЛараТайп“»; sites: <http://www.paratype.com>, <http://www.fonts.ru>).
Усл. печ. л. 49,18. Тираж 600 экз. Заказы №9 1807, 1808

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрегистрации 1037739118449.
Phone: +7-495-624-35-92. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com.
Sites: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Отпечатано с электронной версии в ППП «Типография „Наука“» РАН.
121099 Москва, Г-99, Шубинский переулок, д. 6.
Site: <http://tnauka.ru/Типография/>

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: +7-499-255-77-57, e-mail: gnosis@pochta.ru.
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Москва, Турчанинов пер., д. 4