

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПОР

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 «звуко-символизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Фёдора 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. Володинова «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

ГАСПАРОВ-СТИХОВЕД И ГАСПАРОВ-СТИХОТВОРЕЦ: Комментарий к стиховедческому комментарию

Μέλλοντα ταῦτα.

Не так давно под неловким названием, принадлежащим не автору, но издателю (см. Гаспаров 1993е, 62), вышло в свет третье, исправленное и дополненное, издание учебного пособия по теории русского стиха (Гаспаров 1993д). По сравнению с двумя предыдущими (Гаспаров 1987б; 1989б) объем нового издания увеличен приблизительно вдвое: количество анализируемых произведений возросло со 147 до 293, а героями разборов вместо 68 поэтов оказались 111 (ср. Гаспаров 1993д, 257). В таком виде книга перестает быть только стиховедческой «хрестоматией» (Гаспаров 1987б, 4; 1989б, ч. II: 90) и становится «связным очерком русского стихосложения» (Гаспаров 1993д, 4). Она подводит своеобразный итог 30-летней работе ученого — не просто как наиболее полный свод его теоретических воззрений, но как самое, по выражению знаменитого критика, «задушевное» произведение автора. Именно эти качества составленной М. Л. Гаспаровым антологии пробуждают к ней острый исследовательский и человеческий интерес.

Введение в теорию русского стиха, написанное М. Л. Гаспаровым, заслуживает особого внимания уже хотя бы потому, что с именем этого ученого связаны самые впечатляющие достижения отечественного стиховедения 1960–1980-х годов. Больше того, в общем представлении имя и труды М. Л. Гаспарова чуть ли не отождествляются с наукой о стихе в целом: в этой области он, безусловно, главный, а для многих — единственный авторитет. В силу этого намерение М. Л. Гаспарова создать такой учебник, который устранял бы разрыв меж-

ду школьной, университетской и академической наукой, не могло не быть встречено с полным сочувствием и доверием: основы стиховедения, изложенные его признанным корифеем, неизбежно воспринимаются (и еще долго будут восприниматься) как последнее слово науки. В самом деле, в теории стиха учение М. Л. Гаспарова составило целую эпоху — на наших глазах она понемногу становится достоянием истории. С моей точки зрения, некоторые теоретические положения М. Л. Гаспарова потеряли свою научную актуальность до выхода его антологии в свет. Трудно спорить с тем, что «наша учебная литература обычно отстает от состояния современной науки» (Гаспаров 1993д, 3), но преодолеть это отставание до конца, мне кажется, автору не удалось. А поскольку новая теория русского стиха появится совсем не скоро, постольку основные направления ее мне хочется наметить сегодня, не откладывая на далекое и неопределенное будущее. Эта цель придаст моему конспекту неминуемую односторонность: приняв за точку отсчета стиховедческую систему М. Л. Гаспарова, мне по большей части придется говорить не о том, что у него хорошо (см. Панченко 1988; Кормилов 1991б, 79–80; 1994; Богомолов 1993; Воцев 1994; Постоутенко 1994), а о том, что заслуживает возражений и, на мой взгляд, нуждается в коррективах¹.

1. При всех своих несомненных и незаурядных достоинствах хрестоматия М. Л. Гаспарова, по-моему, неприемлема в концептуальном отношении. Несогласие вызывает уже самое определение *стих о с л о ж е н и я*, сформулированное в последнем издании книги: версификация — «это способ организации звукового строения речи, по которому речь делится на <...> **стихи и прозу**» (Гаспаров 1993д, 5). Но отличие стиха от прозы может не быть «звуковым» и никогда не бывает только лишь «звуковым»². По поводу моностиха С. Вермеля [*И кожей одной и то ты единственна*, <1915>] сам Гаспаров замечает: «<...> текст воспринимается как стих или как проза исключительно в зависимости от контекста» (1993д, 18), понятого к тому же достаточно широко (например, в зависимости от того, на каком расстоянии от левого поля расположен текст на странице). Если верлибр, в котором деление на строки не расходится с синтаксическим членением, переписать «прозой», то, вопреки Гаспарову, его «звуковое строение» не изменится: <...> *Мои родители, люди самые обыкновенные, // Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста, // Заботились обо мне по-своему, // Не пускали меня на улицу, // Приучили не играть с дворовыми мальчиками, // А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы // На холщевых <sic!> складных табуретках* etc. (Гаспаров 1993д, 12–13). При чтении вслух «поэморомана» (1920) С. Нельдихена можно, конечно, интонационно выделять концы стихов, но, по-

сколько паузы между ними окажутся в равной степени обусловленными синтаксически, различие между стихом и прозой проявится не в «звуковой» организации, а в звуковой интерпретации, относящейся не к теории стиха, а всецело к сфере декламации. В то же время любое произнесение, идущее вразрез с синтаксисом, будет произвольным как по отношению к стихам Нельдихена, так и по отношению к полученной из них «прозе» (ср. Гаспаров 1993д, 13).

Вообще деление на стих и прозу — одно из наиболее уязвимых мест в концепции Гаспарова. По его мнению, стих — это «речь, четко расчлененная на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой» (1993д, 5, 12, 13, 16 и др.); при этом критерием соизмеримости в русском стихе могут быть слова, слоги или стопы (1993д, 7). Однако проза есть также речь, четко расчлененная на относительно короткие «отрезки», соотносимые и соизмеримые. Прежде всего такими отрезками оказываются колоны, которые, со своей стороны, члениятся на слова, на слоги, а в отдельных случаях и на стопы (ср. Томашевский 1958а, 10–12; Гаспаров 1993д, 15–16). «Соотносимость» и «соизмеримость» отрезков в прозе может быть очевиднее, чем в стихе: три строки из басни Крылова [*Две бочки ехали: одна с вином, // Другая // Пустая* (1819; ср. Гаспаров 1993д, 6)] в прозе распались бы на колоны, вполне сравнимые между собой по своему синтаксическому и ритмическому содержанию (*Две бочки ехали: | одна с вином, | другая пустая*). О какой «соизмеримости» можно говорить, когда из двух стихов Грибоедова, следующих друг за другом, один квалифицируется как 6 - с т о п н ы й, а другой — как 1 - с л о ж н ы й: <...> *И он осмелится их гласно объявлять, // Глядь...* (III, 637–638). Последние критерии «соизмеримости» исчезают в свободном стихе. Что, например, уравнивает два отрезка речи: 1) *И совсем неуважительной к занятиям;* 2) *Болтовней?* Только то, что они — соседние стихи в одном стихотворении Блока («Она пришла с мороза...», 1908). Таким образом, стих от прозы отличается не расчлененностью на сравнимые между собой отрезки, но способностью сопоставлять то, что в прозе несопоставимо, и соизмерять то, что в прозе несоизмеримо: иными словами, в стихе появляется новое, дополнительное и з м е р е н и е.

Мысль о двухмерности стиха проскальзывает и у Гаспарова: «Если мы воспринимаем прозу как бы в одном измерении, „горизонтальном“, то стих в двух — „горизонтальном“ и „вертикальном“» (1993д, 6, 82, ср. 17; 1974, 11–12; 1987б, 14; 1989а, 9; 1989б, ч. I: 14; 1993а, 15–16; 1994а, 34). Нечто похожее об этом писали А. Л. Жовтис и Ю. Б. Орлицкий: «<...> стих определяется как ДВУХМЕРНАЯ СТРУКТУРА, в которой художественное содержание интегрирует как по горизонтали, так и по вертикали» (Жовтис 1984, 9); «установка на стих» выражается

в «двойной сегментации текста, создающей <...> его двухмерность <...> и вертикальный ритм» (Орлицкий 1991, 25)³. Еще в 1920-е годы о «вертикальном» строении стиха обмолвился Б. В. Томашевский: «<...> если проза протекает линейно, то стих есть речь двух измерений» (1929, 316–317 примеч. 2). Все эти утверждения требуют существенных уточнений, главное из которых связано с неосторожным использованием пространственных метафор: и поэтический, и прозаический текст существуют «на плоскости» (и вертикальное членение прозы еще меньше санкционировано синтаксисом, чем вертикальное членение стиха). Важно понять, что измерения текста — не физические и что их больше, чем два. Одно из них, надо думать, «длина», то есть протяженность текста от начала к концу; с известной долей условности эту координату можно было бы назвать *текстовой*, или *речевой*. Другое измерение — «ширина» — определяется количеством каналов, или знаковых уровней, по которым поступает информация [фонемная, морфемная, лексемная, синтаксическая и проч. (ср. Шапир 1993в, 131–132)]; эту координату можно было бы назвать собственно *языковой*. Третье измерение — это семантическая «глубина»: каждый знак любого уровня занимает особое место на оси предмет — понятие (то есть указывает или не указывает на денотат, имеет или не имеет значение и т. п.); эту координату можно было бы назвать *семиотической* в узком смысле слова. Три вышеназванных измерения, структурирующие любую прозу, делают текст трехмерным, так сказать, пространственноподобным; в стихе к трем координатным осям прибавляется четвертая, *стиховая*, в дополнение к семиотическому квази-пространству формирующая квази-время: ритм стиха, вытесняющий и замещающий «реальное» время, сообщает поэтическому тексту не только пространственно-, но и временноподобность⁴.

Для правильного понимания природы стиха необходимо помнить, что четвертая координата не отменяет трех остальных. Стих имеет длину и может, в свою очередь, служить едва ли не самой надежной единицей измерения протяженности текста. Стих имеет грамматику, заключающуюся в согласованности либо несогласованности ритмической и грамматической структуры [параллелизмы, *epjambement*'ы, ритмико-синтаксические клише, (де)грамматикализация рифмы и др.]. Наконец, стих имеет семантику, как узуюальную (метрическую), так и окказиональную (ритмическую) (см. Шапир 1990д; 1992а, 90–95). Соседние стихи друг от друга часто разительно отличаются длиной, грамматикой или семантикой: по каждой из трех координат они могут быть несопоставимы, но по четвертой — как стихи — они непременно равны (именно равны, а не «соотносимы» или «соизмеримы»). При отсутствии любого из этих измерений мы не вправе признать текст стихотворным, даже если одна, две или три пространственноподобные

(вербальные) координаты подменяются собственно пространственными — как, например, в «железобетонных поэмах» Каменского, где слова, буквы и цифры играют ту же роль, что и в изобразительном искусстве (кубизм). «Поэму» «Константинополь» (1913) нельзя назвать стихами не только потому, что в ней «нет заданной последовательности чтения» (Гаспаров 1993д, 29), то есть она не имеет «длины», — но и потому, что в ней нет заданного членения на стихи. Невозможно ответить на вопрос, равны или не равны по четвертому измерению написанные друг под другом такие отрезки текста: 1) *наррилэ макака ужимки негритяи*; 2) *фес*; 3) *ки*; 4) *ко*; 5) *фе*; 6) *ски*; 7) *виноградень* etc.; слово *кораллы* читается по вертикали: должны ли мы каждую букву идентифицировать как отдельный стих, эквивалентный в этом отношении слову *муллы* или заглавному латинскому *N*, которые в том же отсеке помещены немного выше? В других «железобетонных поэмах» последовательность чтения налицо [и даже оговорена автором: «Читать снизу вверх» («Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве», 1914)], однако в этих «поэмах» стихов всё равно нет: деление на строки диктуется соображениями пространственной изобразительности⁵.

Стих становится четвертой координатой текста не потому, что записан в столбик, а потому, что он не является еще одним уровнем языка, по крайней мере в том смысле, в котором уровнями языка считаются, допустим, лексика или синтаксис. В прозе единицы более низких уровней без остатка входят в состав единиц более высоких: слова состоят из морфем, предложения — из слов, абзацы — из предложений, главы — из абзацев и т. д.⁶ Стих же, будучи важнейшей композиционной единицей, легко разрезает на части единицы низших уровней: стиховая граница нередко проходит внутри предложения, словосочетания, слова, морфемы (а иногда внутри такта или слога), и в этих случаях нельзя сказать, что стих из них «состоит». Другое отличие стиха от элементов общеязыковой системы заключается в типе связи: внутри текста единицы одного уровня непременно связаны синтагматически⁷. В стихе, напротив, обязательная связь между единицами носит парадигматический характер: стихотворные строки относятся друг к другу не так, как разные слова, а так, как разные словоформы одного и того же слова; они связаны между собой формальной или формально-семантической ассоциацией и воспринимаются как манифестации единой (инвариантной) структуры. Обычно такое явление называют «двойной сегментацией текста» (Бухштаб 1973, 110–111), однако это понятие, следы которого есть у Гаспарова (1993д, 13, 31–32; ср. 1987б, 5; 1989б, ч. I: 11), основано на недоразумении. Дело не в двух сегментациях — даже в прозе возможно множество формально рассогласованных членений, — а в том, что в стихе разные членения, будучи семантически релевантными, во-первых, далеко не всегда не сов-

падают (то есть образуют автономные иерархии), а во-вторых, они качественно отличаются от обычной сегментации в прозе: наряду с синтагматическими стихотворный текст презентует отношения парадигматические, которые как раз и формируют его четвертое измерение.

Бесспорно, многие элементы стиха, и прежде всего рифмы, помимо парадигматических связей эксплицируют связи синтагматические, однако синтагматические аспекты стиха все без исключения факультативны — он с легкостью обходится без них, тогда как вне явной парадигматической ориентации текст быть стихом перестает [видимо, одним из крайних примеров стиховой асинтагматичности мог бы служить многострочный (!) верлибр, каждый стих которого составляет синтаксически законченный палиндром: замкнутость строк действительно достигает здесь предела (ср. Гаспаров 1993д, 30)]. При этом строка — лишь одна из многих (хотя важнейшая и единственно необходимая) парадигматическая единица поэтического текста: автономные стиховые членения могут проходить как внутри строки (полустиишие, стопа и т. п.), так и между группами строк (строфа и т. п.). Наличие «горизонтальных» парадигматических отношений (допустим, между стопами) очередной раз напоминает об условности буквальных пространственных аналогий: стопораздел еще чаще вступает в конфликт с синтагматическим строением речи, нежели стихораздел. Вместе с тем по аналогии со стихом и под его влиянием «горизонтальные» парадигматические членения могут проникать в прозу (метрическую или метризованную), и это заставляет внести принципиальную поправку в определение стиха: стихотворным следует называть только такой текст, который кроме синтагматических имеет сквозные (проходящие через весь текст) принудительные парадигматические членения.

Визуальную принудительность этим членениям обеспечивает графика, а акустическую — интонация («мелодика стиха») (ср. Гаспаров 1989а, 8), и потому одна и та же последовательность слов и форм, бывает, выглядит по-разному в звучании и на письме (Эйхенбаум 1927, 228–230; Кенигсберг 1994, 156–157, 177–178 примеч. 22). Я готов поддержать Ю. Б. Орлицкого (1991, 24–25) в его споре с Гаспаровым (1993д, 17–18; ср. 1987б, 14–15; 1989б, ч. I: 14–15) о статусе произведений М. Шкапской: несмотря на размер и рифму, тексты, записанные прозой, можно назвать стихами, лишь мысленно «восстановив» стихотворные строки и интонационно их выделив, — в противном случае любые противоречия между синтагматической и парадигматической структурой мы будем вправе решать в пользу первой (ср. Шапир 1994б, 93–94³⁶³): «Глядим в потолок, как в ночное небо, вкушая оплату священных ласк. Я понимаю. Трудно мне бы было родить такого как Макс»⁸. В стихе синтагматическое членение накладывается на парадигматическое,

в прозе — наоборот: прозаическое чтение, провоцируемое формой записи пародии Г. Шенгели на Шкапскую, предусматривает сильную синтаксическую паузу после слова *было* или после слова *родить*, тогда как чтение, обнажающее рифму (*Трудно мне бы // было родить <...>*), разбивает текст на стихи вопреки авторскому оформлению. В «стихопрозе» самой Шкапской столь сильные «enjambement'ы» не встречаются⁹, но других противоречий между элементами стиха и записью *in continuo* там сверхдостаточно: «И у ней, благодатной Жертвы, Матери восставшего из мертвых — просим для своего ребенка волос тонкий, голосок звонкий и доброе к матери сердце» (Шкапская 1922а, 23). Чтение «м[']э[']ртвых» (вместо «м[']о[']ртвых»), прозаической формой не мотивированное, «реконструирует» стихи, в графике не обозначенные. Впрочем, произведение Шкапской, «размер» которого после деления на строки был бы определен как двух-трехударный акцентный стих с вольной рифмовкой, Гаспаров, судя по всему, отнес бы к рифмованной прозе, хотя с точки зрения самой поэтессы версификационный статус этого ее сочинения неотличим от тех, которые исследователь счел стихами и окрестил «мнимой прозой». В этом я вижу еще один недостаток его концепции: нехорошо, когда стих разнится от прозы относительно большей строгостью размера или рифмовки. Записанный без деления на строки, вольный дольник свободной рифмовки попадает в прозу (Гаспаров 1993д, 16–17; ср. 1988а, 451 и далее), а трехиктный дольник перекрестной рифмовки оказывается стихом (1993д, 17–18). Выходит, если сплошной текст можно поделить на строки легко и почти однозначно (?), тогда это стихи, а если с трудом (?) и по-разному, то проза. Стоит ли говорить, что независимо от размера и рифмы любой текст членится на строки несколькими способами сразу?¹⁰

2. «Стихосложение», «стих» и «проза» отнюдь не исчерпывают списка базовых стиховедческих понятий, определение которых у Гаспарова, к сожалению, не может меня удовлетворить. Я не согласен с тем, что системы стихосложения мы различаем в зависимости от мерки, которой соизмеряем строки: дескать, в тонической системе мы меряем длину стиха словами (ударениями), в силлабической системе — слогами, а в силлабо-тонической — стопами (Гаспаров 1993д, 7). На самом деле, в любой системе мы можем выбрать любую удобную мерку: бывает, что два стиха, идущие подряд, насчитывают равное количество стоп, но разное количество ударений, и наоборот, разное количество стоп и равное количество ударений — то и другое немаловажно. Даже в верлибре, где сопоставимость строк порой приближается к нулю, целесообразно мерить стихи не только словами или слогами, но иной раз стопами (Шапир 1990д, 66, 78 примеч. 19). Обращение к конкретной единице измерения вторично по отношению к

ее ритмической функции (ср. Брик 1920, 103). Я полагаю, что системы стихосложения надо противопоставлять друг другу в зависимости от наименьшей стихобразующей парадигматической константы: в силлабике это слог, в силлабо-тонике — стопа, в тонике — такт, в верлибре — стих¹¹. Отсюда среди прочего следует, что я меньше всего склонен видеть в верлибре «нерифмованный (белый) акцентный стих» (Гаспаров 1993д, 143), тем более что верлибр существует и в поэтических традициях, незнакомых с тоническим стихосложением (ср. Гаспаров 1989а, 250–252, 254–256). Конечно, при желании свободный стих можно мерить чем угодно, но главное в его типологии — не количество тактов в строке, часто совершенно произвольное, а количество синтаксических единиц: целое или дробное [эта же типология вытекает из рассуждений Гаспарова, который делит свободные стихи на «синтаксические» и «антисинтаксические» (1993д, 13, 143–144; ср. 1984а, 284; 1989а, 259 сл.; Гаспаров, Скулачева 1993)].

В акцентной интерпретации верлибра я вижу один из многих симптомов непродуктивного понимания метрики. Согласно Гаспарову, м е т р о м называется «чередование сильных и слабых мест» (1993д, 7). При таком подходе метр удастся обнаружить лишь в квантитативном и силлабо-тоническом стихе, да еще, быть может, в дольнике и тактовике, которые именуются «переходными формами от силлабо-тоники к чистой тонике» (1993д, 135; не совсем ясно, что значит термин «переходная форма»: это уже тоника, или еще силлабо-тоника, или ни то ни другое?). О возможности «расширительного» толкования метра не говорится ни слова; существует ли метр в силлабике, читателю остается догадываться (по определению, нет), но об акцентном стихе сказано твердо: он «лишен метра» (1993д, 142), и тем не менее тоника, силлабика, раешник и даже верлибр в книге отнесены к «несиллабо-тонической м е т р и к е» (раздел V). В результате теряются всякие границы между формами, обладающими и не обладающими общей внутренней мерой (μέτρον), соблюдающими и не соблюдающими единый ритмический закон (при том что существование такого закона несравненно важнее частных отличий одного закона от другого). Я считаю, что нормативный характер метра — его основополагающая черта: по всей видимости, метр — это система константных парадигматических членений, которая делает предсказуемым строение каждого стиха (ср. Шапир 1990д, 69–70); из всех стиховых форм полностью свободен от метра исключительно один в е р л и б р.

Гаспаров предупреждает: «Не нужно думать <...> что в тоническом стихотворении все строки должны быть равны по числу ударений: как в силлабо-тонике вполне законны неравностопные стихи <...> так и в тонике — неравноударные» (1993д, 142, ср. 7; Гаспаров, Скулачева 1993, 21). Однако тоника с произволь-

ным количеством ударений, как и силлабика с произвольным количеством слогов, — это *contradictio in adjecto*¹². Называя верлибр нерифмованным акцентным стихом, Гаспаров, с одной стороны, допускает возможность тонически не урегулированной тоники, а с другой стороны, невольно причисляет к верлибру произведения со строгим метрическим заданием (ср. Овчаренко 1984, 80 и др.):

Вечерний сумрак над теплым морем,
огни маяков на потемневшем небе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин <...>

Это стихотворение Кузмина из «Вступления» к «Александрийским песням» (1906), написанное правильным 4-ударником со сплошными женскими клаузулами [междуктовый интервал колеблется от 0 слогов (*при конце пира*) до 3-х или 4-х (<...> *когда увижу тебя, родимый город!*)], подпадает под гаспаровское определение верлибра (ср. при этом Гаспаров, Скулачева 1993, 26, 36), равно как и другое стихотворение («Поручение», 1922), подавляющее большинство в котором составляют 3-ударные строки (также с женскими окончаниями; ср. Васюточкин 1976, 159 и др.):

Расскажи ей, что мы живы, здоровы,
часто ее вспоминаем,
что не умерли, а даже закалились,
скоро совсем попадем в святые,
что не пили, не ели, не обувались,
духовными словесами питались,
что бедны мы (но это не новость:
какое же у воробьев имяне?) <...>

По-моему, признаки метра необходимо фиксировать не только в изотоническом, но даже и в разноударном безрифменном изоклаузульном стихе, какого тоже немало в «Александрийских песнях» и в целом у Кузмина [в этом отношении, по видимому, он повлиял на Блока (ср. «Вот девушка, едва развившись...», 1909)]:

Если б я был древним полководцем,
покорил бы я Ефиопию и Персов,
свергнул бы я фараона,
построил бы себе пирамиду
выше Хеопса,
и стал бы
славнее всех живущих в Египте!¹³

Непоследовательность и противоречивость я вынужден отметить и в толковании проблем собственно силлабо-тонической метрики. В самом начале книги Гаспаров констатирует: «Когда школьнику или студенту предлагается определение: «Ямб — это стихи, в которых на четных слогах стоят ударения, а на нечетных отсутствуют», — а потом <...> делается оговорка, что на четных слогах ударения иной раз пропускаются, а на нечетных <...> появляются, то после этого трудно не почувствовать себя перед лицом хаоса. Между тем, — заключает Гаспаров, — научно безупречные правила описания русских силлабо-тонических размеров открыты лет пятьдесят назад и только не дошли — если не до учебников, то до преподавателей» (1993д, 3). После таких слов читатель вправе ожидать формулировку метрических законов, не знающую никаких исключений. Но найти такую формулировку я в пособии не сумел. На с. 7 читаем: «Сильные места в силлабо-тоническом стихе преимущественно ударны, слабые — преимущественно безударны» (ср. Гаспаров 1987б, 5; 1989б, ч. I: 5; 1993д, 67). Что скрывается за словом «преимущественно», в хрестоматии не разъясняется, но из специальных исследований, в том числе самого Гаспарова, мы знаем, что с начала XIX в. в русском 4-стопном ямбе доля ударений на третьем икте в среднем не превышала 50%: в 1800—1814 гг. она составляла 49,1%, в 1814—1820 гг. — 43,2%, у младших поколений поэтов XIX в. — 34,6% и т. д., а в отдельных случаях (у Языкова и Полежаева) опускалась до 24,6% (Тарановски 1953, таб. II—III; Гаспаров 1974, 91 и др.). Понятно, что назвать «преимущественно ударной» позицию, на которую приходится свыше 75% безударных слогов, можно только с натяжкой.

Под «научно безупречными правилами» описания силлабо-тоники Гаспаров имел в виду, несомненно, теоретическое осмысление, какое русские размеры получили у Р. О. Якобсона (1933, 109—110; Jakobson 1936, 216) и Н. С. Трубецкого (у последнего в уточненной редакции). Стремясь во что бы то ни стало представить оппозицию «сильных» и «слабых мест» как привативную, Трубецкой усмотрел в двусложных метрах чередование «обязательно-безударныхъ слоговъ» с «необязательно-безударными», а в трехсложных размерах — чередование «обязательно-ударяемыхъ слоговъ» с «необязательно-ударяемыми» (1937, 32—33; Левинтон 1981, 67 и далее); именно в таком виде эти правила вошли в науку о русском стихе (см., например, Тарановски 1953, 6—7; ср. Гаспаров 1974, 127—128). В разделе о силлабо-тонической метрике у Гаспарова ничего похожего на определение Трубецкого нет, однако в параграфе, посвященном ритмике 4-стопного ямба, приводится схема размера: «на 8-м слоге обязательное ударение, на других четных слогах необязательное ударение, нечетные слоги или безударны, или заполняются односложными <<фонологически безударными». — М. III.>

словами» (Гаспаров 1993д, 84, ср. 86 и др.; Якобсон 1933, 109). О трехсложных размерах сообщается лишь то, что в них «пропуски ударений обычно встречаются редко и разнообразие ритма достигается преимущественно <...> **сверхсхемными ударениями на слабых позициях**» (Гаспаров 1993д, 96). Возникает вопрос: нужно ли в этом утверждении видеть те же воззрения на устройство трехсложников, какие проповедовал Трубецкой? Я бы не замедлил ответить на этот вопрос положительно, если бы сам Гаспаров не попытался прежде взгляды Трубецкого оспорить. Поскольку в трехсложных размерах сверхсхемные ударения встречаются несколько реже, чем этого требует язык, Гаспаров предложил в них «слабые позиции» считать обязательно безударными (1974, 190–192)¹⁴. Но в таком случае применительно к двух- и трехсложникам один и тот же термин получает разное наполнение: ведь в ямбе и хорее смыслоразличительные ударения на «обязательно безударных слогах» воспринимаются как нарушение метра и потому почти не встречаются; напротив, в дактиле, амфибрахиях, анапесте такие ударения не кажутся аномальными и встречаются много чаще.

Я не уверен, что метрическую квалификацию слога (как обязательно/необязательно ударного/безударного) уместно ставить в зависимость от языковой вероятности: сам Гаспаров, в частности, отмечает, что в трехсложниках Пастернака «неполноударные строки идут с густотой, которая непривычному слуху кажется неестественной, хотя она-то как раз и соответствует „естественному“ ритмическому словарю русского языка», и это «лишнее свидетельство того», что «мы склонны считать „естественными“ <...> сильные метрические ограничения, когда они привычны» (Гаспаров 1974, 152). То же самое можно сказать и о сверхсхемных ударениях, которыми у Пастернака дополняются пропуски схемных (Гаспаров 1974, 184 и др.): приближаясь к языковой норме, такие стихи одновременно удаляются от нормы поэтической, каковой является метр. Зачем же тогда при определении метра учитывать «естественную» вероятность, если она не осознается ни при создании стиха, ни при его восприятии, тем более что опора на общеязыковую норму может приводить метрику к неразрешимым парадоксам.³ Поясню на примере кольцовского пятисложника: 3-й слог в нем обязательно ударный, 4-й — обязательно безударный, остальные могут быть ударными и безударными. При этом фактическая ударность на 1-м слоге чуть выше теоретической (43% вместо 42%), а на 2-м и на 5-м слогах — заметно ниже (17% вместо 24% и 48% вместо 56%; см. Беззубов 1978, 109 и др.). По логике Гаспарова, 2-й и 5-й слоги надо признать обязательно безударными (ибо они несут ударения реже, чем того требует языковая вероятность), а 1-й слог следует считать произвольно ударным (поскольку расчетная вероятность почти совпадает с фактической; ср. Гаспаров 1974, 190–191). В итоге

обязательно безударный слог (5-й, 48%) окажется ударяемым чаще, нежели произвольно ударный (1-й, 43%), а два обязательно безударных слога (2-й и 5-й) будут отличаться по количеству ударений втрое (17% и 48%). Всё это в корне расходитсЯ с впечатлениями квалифицированного читателя: так, 2-й и 4-й слоги В. М. Жирмунскому казались безударными, а 1-й и 5-й — ударяемыми факультативно (1925, 252–253).

Сказанное понуждает, как мне представляется, к пересмотру общепринятой градации: в силлабо-тонической метрике целесообразно различать не три степени ударности, а пять, и подразделять слоги на обязательно ударные (—), преимущественно ударные (´), произвольно ударные (×), преимущественно безударные (∪) и обязательно безударные (∩); в последнем случае подразумевается отсутствие смыслоразличительных ударений. Так как стиховая норма в значительной мере независима от нормы «языковой», различие между степенями ударности следует проводить с оглядкой на абсолютные показатели, безотносительно к «естественной» (прозаической) вероятности: ударность обязательно ударных слогов принимается стремящейся к 100%, ударность обязательно безударных — стремящейся к 0; остальное пространство приблизительно на три равных части делят слоги преимущественно ударные, произвольно ударные и преимущественно безударные. Этот принцип описания распространяется на всю силлабо-тонику, например:

4-стопный хорей	× ∩ ´ ∩ × ∩ — (...)
6-стопный ямб с мужской цезурой	∩ ´ ∩ × ∩ — ∩ ´ ∩ × ∩ — (...)
3-стопный анапест	× ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — (...)
4-стопный пeon I с дактилической цезурой	— ∩ × ∩ — ∩ ∩ ∩ — ∩ × ∩ — (...)
кольцовский пятисложник	× ∪ — ∩ ×
волошинский галлиямб	× ∩ — ∩ — ∩ — ∩ × ∩ — ∩ ∩ × ∩ —

и т. д. В этом контексте выявляются неопределенность и противоречивость понятий «сильного» и «слабого места» (так, в двусложниках произвольно ударные слоги образуют «сильные» места, а в пятисложниках — «слабые»¹⁵). Взамен выдвигается понятие метрически опорных слогов (обязательно ударных или безударных): в двусложниках это обязательно безударные слоги (каждый второй), в трехсложниках — обязательно ударные (каждый третий), в других метрах — сочетание обязательно ударных с обязательно безударными (при этом в пeонах обязательно ударным слогом оказывается каждый четвертый, в пятисложниках — каждый пятый, а прочие комбинации принадлежат к числу логаядов)¹⁶. В так называемых «односложных стопах» опорой метра и его «фонологической базой» являются не ударения, а словоразделы, и потому

эти стихи, наверное, имеет смысл выделять в еще одну особую («маргинальную») систему стихосложения (ср. Якобсон 1923б, 46—47 и др.).

3. Пожалуй, наибольшие претензии вызывают состав и структура той части, которая посвящена р и т м и к е. О принципах, на которых она зиждется, я сужу лишь предположительно, потому что понятие р и т м а в книге Гаспарова не раскрыто, а высказывания, косвенно свидетельствующие о взглядах автора на проблему, взаимно друг другу противоречат. Первое, что бросается в глаза: в разделе «Ритмика» речь идет только о ритмике силлабо-тонической. Отсюда напрашивается вывод: в хрестоматии, как и в других работах Гаспарова (1979б; 1987а), ритм расценивается как частный случай метра, и поскольку ученый диагностирует метр исключительно в силлабо-тонике, следовательно, в силлабо-тонике (и в ней одной) он обнаруживает ритм. Однако если Гаспаров и в самом деле смотрит на ритм как на вариацию метра, тогда почему у него ритмика предваряет метрику, а не наоборот? Здесь читатель вслед за автором попадает в порочный круг. О том, что ритма вне метра не бывает, мы как будто бы можем заключить из слов о свободном стихе: «<...> в нем нет рифмы, в нем нет метра и ритма <...>» (Гаспаров 1993д, 13)¹⁷. Но на той же самой странице, двумя абзацами ниже, уже несколько иначе говорится о том, что верлибр — это стих, «свободный от правильного ритма и рифмы» (1993д, 13; разрядка моя. — М. Ш.). А в третьем месте верлибр называется стихом, «свободным от четкого ритма и от рифмы» (Гаспаров 1993д, 143; разрядка моя. — М. Ш.). Что такое «правильный» и «четкий» ритм, я точно не знаю (не исключено, что метр), но раз таковой существует, значит, в то же время существует и ритм «нечеткий», «неправильный», то есть независимый от метра. Остается ли автономный от метра, «нечеткий» и «неправильный» ритм ритмом собственно стиховым? С одной стороны, да — в параграфе «Перебои ритма» разбираются примеры ритмических отступлений от метра (смыслоразличительные ударения на «слабых позициях» в двусложнике). С другой стороны, нет — такие случаи преподносятся как отступления не только от метра, но и от ритма: односложное слово на обязательно безударном месте «не разрушает ритма ямба»; строки с запретной переакцентуацией «очень резко выбиваются из традиционного ритма 4-стопного ямба» (Гаспаров 1993д, 85, 100; разрядка моя. — М. Ш.).

Мне уже приходилось писать о том, что ритм «невыводим» из метра et vice versa (Шапир 1990д, 64—69). Если метр — это общий закон стихотворной речи, то ритм — единичный факт, но не только закон шире факта — в свою очередь, факт тоже может быть шире закона: одни факты (их большинство) метрический закон подтверждают, другие (их меньшинство) показывают его ограниченность. Сколь-

ко бы мы ни уточняли метрическую теорию, как бы ее ни совершенствовали, поэтическая практика неизбежно поставит нас перед исключениями, и чем реже они попадают, тем важнее они для понимания ритма (ср. Шапир 1994б, 88–89^{359–360}, 92–93³⁶³). Одну из попыток свести воедино непреложные законы метрики в конце 1950-х годов предпринял Р. О. Якобсон: «Помимо обязательного для всех русских размеров совпадения словораздела с концом строки, в классических образцах русской силлабо-тоники действуют следующие правила: 1) число слогов в строке от начала до последнего икта является постоянным; 2) последний икт в строке принимает словесное ударение; 3) ударный слог не может занимать слабое место, если на сильное место приходится безударный слог того же слова» (Jakobson 1960, 361). Действительно, эти закономерности нарушаются довольно редко, однако важнее всего, что они в принципе могут быть нарушены. С этим, кажется, согласен и Гаспаров: «<...> экспонат кунсткамеры ярче <...> и дольше остается в памяти, чем обычная хрестоматийная классика» (1993д, 4).

К числу наиболее привлекательных особенностей антологии я отношу стремление строить теорию на раритетах. Но раритет раритету рознь: редкими могут быть как ритмические аномалии, так и экзотические метрические законы. Гаспаров главным образом отдает предпочтение вторым: в его книге анализируются нарушения только двух правил из четырех, перечисленных Якобсоном. Отсутствуют примеры, специально иллюстрирующие внутрисловный перенос [*Как ни гулок, ни живуч — Ям — // — б, утомлен и он, затих <...>* (И. Анненский, «Перебой ритма», 1900-е годы); ср. Гаспаров 1993д, 144] и неравносложность строк в равностопном стихе [*<...> Ты позабудешь лежковерно // Мои цветущие небеса...* (С. Бобров, «На завтра», 1912)], — точнее, Гаспаров ведет речь только о наращении на цезуре (1993д, 79–81), хотя «лишние» слоги особенно поражают в бесцезурном стихе (Шапир 1990д, 67). В обоих предыдущих изданиях не было также ни одного примера запретной переакцентуации: появление в 4-стопном ямбе стиха вроде *На родину с этого дня* оценивалось как «совсем невероятное» (Гаспаров 1987б, 7; 1989б, ч. I: 7). В новом издании эта оценка повторена без изменений, несмотря на то что стих, допускающий подобную вольность, цитируется в разделе «Ритмика»: *Вещай, злодей, мною венчаный <...>* (А. Радищев, «Вольность», 1781–1783). В хрестоматию добавлен параграф, целиком посвященный таким фигурам (Гаспаров 1993д, 99–102)¹⁸, но угол зрения, под которым они рассматриваются, ритмическим не назовешь. Дело в том, что редкие аномалии могут учитываться, во-первых, как то, что в стихе возможно (и что иногда случается), а во-вторых, как то, чего не должно быть (и чего почти не бывает) — именно со второй позиции анализирует их Гаспаров. Оба подхода правомочны, но первый — в аспекте ритма, а второй — в аспекте ме-

тра, в котором предстают в хрестоматии многие ритмические явления. Автор пишет: «В русском стихе есть правило: последнее, „константное“ ударение в строке никогда не пропускается. Мы предлагаем три примера, в которых это правило нарушается <...> и они лучше помогут почувствовать правило, чем <...> тысячи примеров, где оно соблюдено» (Гаспаров 1993д, 4). Однако ни в одном из трех приведенных стихотворений пропуска ударной константы нет. У Городецкого и Белого зарифмованы 4-стопные хорей с мужским окончанием и 3-стопные с дактилическим; при этом разноударность рифмы имеет не ритмическую, а метрическую природу. В 4-стопных стихах ударная константа приходится на 1-й слог от конца, а в 3-стопных — на 3-й:

Говорят, что «я» и «ты» —
Мы телами столкнуты.

Тепленеет красный ком
Кровопарным облаком.

Мы — над взмахами косы
Виснущие хаосы —

etc. (А. Белый, «„Я“ и „ты“», 1918; ср. Тарановски 1955/1956, 28 примеч. 1). Если стихи Белого написаны урегулированным разностопным хореем, то вступительный монолог из трагедии Вяч. Иванова о Тантале (1904) — это вольный ямб, в котором свободно сочетаются 6-стопные строки с мужской клаузулой и 5-стопные с дактилической (ср. Гаспаров 1993д, 66–67). И всё же ритмически значимые пропуски ударной константы — вещь вполне реальная. Так, в стихотворении Багрицкого («Можайское шоссе», 1928) среди 49 правильных 4-стопных хореев есть один с пиррихией на 4-стопе:

И выносит нас кривая,
Раскачнувшись широко!
Над шофером шаровая
Молния, как яблоко¹⁹.

Этот и другие «запретные» приемы в ритмике «серебряного века» вовсе не такая уж диковина, и места им в хрестоматии уделено недостаточно (ср. Шенгели 1921, 14–15, 28–29; Кенигсберг 1994, 162, 180–181 примеч. 40–42; Шапир 1990д, 66–68)²⁰.

Разумеется, область ритма не исчерпывается отступлениями от метра: как правило, ритмические формы метру не противоречат. Но любые проявления ритма — и законные, и противозаконные — обладают общим свойством: ритм, так же как метр, создает сложную сеть парадигматических членений, однако, в отличие от

метрических, ритмические членения носят не постоянный, а переменный характер; нормативному, алгоритмизованному метру противостоит в стихе ненормативный, неалгоритмизованный ритм. Метр делает строение стиха предсказуемым, ритм эту предсказуемость ограничивает: ритмический повтор всегда более или менее неожидан и осознается как таковой только задним числом (см. Шапир 1990д, 69–70). Всё это позволяет объяснить, почему я считаю, что львиная доля материалов, включенных в «Ритмику», либо вовсе не имеет к ней никакого касательства, либо в равной степени относится к метрике. В 1979 г. Гаспаров справедливо подчеркивал необходимость различать три значения термина «метр»: «(а) метр в узком смысле слова, например „ямб“; (б) размер, например „трехстопный ямб“ или „чередование четырех- и трехстопного ямба“; и (в) разновидность размера, например „трехстопный ямб с чередованием женского и мужского или дактилического и мужского окончаний“» (1979в, 284). Отчего же теперь урегулированное, алгоритмизованное чередование окончаний составило содержание главы о стихотворном ритме (Гаспаров 1993д, 68–74)? Спору нет, чередование окончаний (в особенности нерифмованных) может быть фактором ритма, но лишь там, где оно непредсказуемо (как в трагедиях Пушкина), однако именно такие случаи в «Ритмике» не представлены (ср. Гаспаров 1993д, 32–33, 176–178). Урегулированная или компенсирующая анакруса должна идти по ведомству метрики, тогда как беспорядочная смена анакрус играет двойную роль: она формирует самостоятельный размер (метр) и вместе с тем придает началу стиха большую вариативность (ритм) (ср. Гаспаров 1993д, 74–77; Шапир 1990д, 71). Цезура, почему-то тоже попавшая в главу о ритме, является компонентом метра (размера) просто по определению: «это постоянный <!> словораздел внутри строки, повторяющийся из стиха в стих» (Гаспаров 1993д, 78 и др.). Ритмическое истолкование цезуры плохо сочетается с другими тезисами автора, который «цезурованную и бесцезурную» формы 6-стопного хорей считает «двумя несмешиваемыми разновидностями» размера (1993д, 79, 92), а примеры сверхдлинных размеров с цезурой и без помещает в разные параграфы «Силлабо-тонической метрики» (1993д, 103–107; ср. Шенгели 1940, 23). Кроме того, я не стал бы относить к ведению ритмики обязательное деление на полустишия, тем более равные и связанные «по вертикали» «сонетной» рифмовкой (ср. Гаспаров 1993д, 78–82). «Пеонические ритмы» тоже предпочтительнее обособить в метры: от ямбов и хореев они отличаются распределением метрически опорных слов (см. § 2; ср. Гаспаров 1993д, 91–94).

Даже те элементы стиха, что обладают богатой ритмической потенцией, в отобранных образцах то и дело выступают носителями метрического начала. Так, один из путей ритмического разнообразия — это свободное варьирование предцезурных

окончаний (в классическом ямбе, например, мужских и дактилических), однако в пятистопниках Северянина, вошедших в параграф «Цезура», все цезурные окончания — мужские, и фактором ритма в них становится не цезура, а ее отсутствие в единственном (8-м) стихе (ср. Гаспаров 1993д, 77–78). В создании неповторимого ритмического рисунка участвуют и цезурные наращенные, когда они иррегулярны, но в 4-стопных ямбах Сологуба (см. Гаспаров 1993д, 79) все они полностью предсказуемы и складываются в особый размер: нечетные стихи имеют наращенные, четные — не имеют. Сходным образом 26 из 28 строк стихотворения В. Меркурьевой — это 5-стопные ямбы с односложным цезурным наращением, и метрическую инерцию текста нарушают не оно, а отсутствие цезуры в 24-м стихе и отсутствие цезурного наращенного в 27-м [кстати, отступлений от схемы размера у Меркурьевой два, а не три (ср. Гаспаров 1993д, 81)]. Немалый простор для ритма оставляют словоразделы, отличающиеся от цезуры непостоянством места и произвольной акцентной структурой. Тем не менее стихотворение Ходасевича, призванное продемонстрировать их ритмические возможности, строится не на них, а на передвижной цезуре, подчиненной строгому алгоритму (Мазур 1990, 90). Все эти подмены ритмики метрикой у Гаспарова не случайны: он намеренно выбирает стихотворения, одно из которых «написано сплошь на мужских цезурах», другое — «почти сплошь на дактилических», третье «почти целиком состоит из 4-ударных форм»; в четвертом «почти все словоразделы <...> совпадают с границами стоп» и т. д. (1993д, 90, 85, 97; разрядка моя. — М. Ш.). Чувствуется, что неурегулированные, «необязательные» формы ритма Гаспарова привлекают мало. Он даже особенно не скрывает своих эстетических симпатий: «<...> стихотворение <Нарбута. — М. Ш.>, в нарушение всех традиций, вообще не соблюдает цезуры, поэтому в его 6-ст-стопном ямбе нет опорных ударений, ритм становится трудноуловимым, и стих кажется тяжел и громоздок» (Гаспаров 1993д, 90). Равнодушие к ритмическим раритетам достигает предела в параграфах о ритмике 4-стопных ямба и хорей. Из их восьми основных ритмических форм в хрестоматии фигурируют шесть самых употребительных: «одна 4-ударная», «три 3-ударных» и «две 2-ударных» (1993д, 84–86); выпадают из поля зрения V форма (с ударениями на 3-м и 4-м икте) и VIII (с ударением на 4-м икте)²¹. Нет слов, эти формы крайне редки, но ведь пристрастие к редкостям декларируется в предисловии. И потом, пропуски метрических ударений пользовались «повышенным вниманием», как известно, именно в «серебряном веке» (Гаспаров 1984а, 227): Белый выискал V форму в 4-стопном ямбе К. Павловой [*Для полугородских полей* («Н. М. Языкову», 1840)²²] и еще один такой стих сочинил сам [*И велосипедист летит* (см. Белый 1910, 294–295; Шенгели 1921, 34)]; VIII форма возникает в стихотворении Белого «Свадьба» (1905–

1908): *Хоть и не без предубеждения* (ср. 1910, 295; Тарановски 1953, 86 примеч. 115); Сельвинский попытался дать две VIII формы подряд: один из персонажей его «Записок поэта» *единственный в русской поэзии // В четырехстопном ямбе поставил рекорд, // Дав диппиррихий <sic> с четвертым пэаном. Извольте: // «Я человеконенавистник, // А не революционер»* (1928, 23); и др.²³

Создается впечатление, что некоторые сведения попали или не попали в «Ритмику» по случайности: Гаспаров много говорит о цезурных наращениях и ничего — о цезурных усечениях; мимоходом упоминает «закон регрессивной акцентной диссимляции» (1993д, 94) и забывает о симметричном «законе восходящего начала» (Тарановски 1953, 333–351 и др.; Гаспаров 1974, 77 и далее); затрагивает вопрос о «вторичном ритме» [чередование часто- и редкоударных стоп в строке (1993д, 87, 94)] и обходит молчанием вопрос о «ритме третичном» [чередование часто- и редкоударных стихов в строфе (Томашевский 1928а, 20; Гаспаров 1989в; и др.)]. Иногда непосредственные проявления ритма проникают в метрику: так, в параграфе о «расштанном логгаэд» (1993д, 122–123, ср. 134, 136) метрике подведомствен лишь «логгаэд» (разным видам которого посвящены три других параграфа той же главы), а феномен «расштанности» размера должна бы описывать ритмика, но сделать этого не может: в книге она предшествует метрике [по той же причине в метрике очутились и «расштаный галлиямб», и ритмические формы дольника и тактовика (1993д, 132–133, 135–136, 141 и др.)²⁴]. Ритмике не меньше, чем метрике, принадлежит неупорядоченное чередование размеров в «смешанных метрах», в полиметрических и тем паче в микрополиметрических композициях; в вольных двусложниках и трехсложниках ритм задается не только акцентным рисунком стихов, но и непредсказуемым сочетанием равностопных и неравностопных строк; и т. д. — все эти темы безоговорочно отдаются на откуп метрике, и ритмическое их значение не выяснено (ср. 1993д, 110–115, 123–128). Многих вопросов, возникающих в связи с рубрикацией материала, удалось бы, я думаю, избежать с помощью понятий метрической и ритмической тенденции (ср. Тарановски 1953, 34 и далее; Jakobson 1960, 361–362; Колмогоров 1968, 151; Гаспаров 1974, 77; а также Шапир 1990д, 70–74). Метризация ритма и ритмизация метра возможны, потому что элементы стиха нередко выполняют по несколько функций сразу: например, с точки зрения метрики слоги делятся на обязательно/преимущественно/произвольно ударные/безударные, а с точки зрения ритмики — на фактически ударные и безударные, причем первые различаются в зависимости от силы удара [оно может быть «тяжелым» и «легким», «основным» и «второстепенным», «полуударением» и т. п. (ср. Илюшин 1986б, 49)²⁵].

4. «Порядок подбора материала» — «не хронологический, а логический» (Гаспаров 1993д, 4) — хромает не только в связи с «круговоротом» метра и ритма. «Ритмику» было бы желательно расширить, «почистить» и поменять места с метрикой; «Стихораздел и рифму» — передвинуть вплотную к «Строфике». Акро- и телестихи имеют к стихоразделам не большее отношение, чем аллитерации — к словоразделам, и если «краеграния» помещены в «Стих и прозу» (Гаспаров 1993д, 21–25), то и аллитерации нужно изъять из параграфа о рифме (1993д, 62, 64) и поставить их в «Ритмике» рядом со «Словоразделами». Во введении Гаспаров обещает, что речь о грамматике стиха пойдет в III главе («Ритмика»): «<...> членение стиха на строки может совпадать или не совпадать с **синтаксическим**, от этого ритм стиха становится то более спокойным, то более напряженным» (1993д, 9); однако, вопреки авторскому обоснованию, «Параллелизм и анжамбман» открывают главу II [«Стихораздел и рифма» (1993д, 31)]. Невозможно догадаться, по какому принципу стихи подразделяются на «смешанные метры» и «микрополиметрию»: стихотворение Я. Година, в котором перетасованы ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест, Гаспаров отнес к смешанным метрам, стихотворение А. Л. Миропольского, столь же непредсказуемо соединяющее ямб, хорей и амфибрахий, отнесено к микрополиметрии, стихотворение Мандельштама, состоящее из хореев и амфибрахий, — опять-таки к «смешанным метрам» (Гаспаров 1993д, 123–125, 127–128). Неясно также, что мешает в стихах Година увидеть 2-иктный дольник: ударений в каждой строке действительно по два, а вот «стоп» в одном из «хореев» — три (*Фонари бежали*; ср. Гаспаров 1993д, 124). Два стихотворения с жестким силлабо-тоническим каркасом оказались в «несиллабо-тонике»: во-первых, это «Розы» Т. Ефименко (6-стопный дактиль с двусложным усечением на цезуре), во-вторых, логэад Волошина (ср. Гаспаров 1993д, 129–133). «Александрійский стих» — не строфа, а разновидность размера; у Гаспарова он включен в «Строфику» как пример парной рифмовки (1993д, 152–153), хотя «нет никакого основания почитать александрійскими стихами только парно чередующие строки» (Голенищев-Кутузов 1973, 375): из восьми попавших в хрестоматию произведений этого размера (№№ 84, 90, 91, 160, 167, 182, 201, 202) рифмованными двустушиями написано только одно. Мне невдомек, почему произведения с непредсказуемым количеством строк рассматриваются как твердые формы²⁶. Какими резонами руководствовался исследователь, отправляя монорим и терцины в «Строфику», а вилланель и ритурнель, газеллу и пантум — в твердые формы (Гаспаров 1993д, 151–152, 173–175, 187–189, 192–197; ср. Шенгели 1960, 289–293, 301)? Чем с этой точки зрения газелла отличается от монорима, а вилланель или пантум — от

терцин и прочих цепных строф? Часто остается загадкой тематическая классификация стихотворений в главе «Стих и смысл», но писать об этом — значит ломиться в открытые двери, поскольку условность разбиения 3-стопных хореев на семантические группы осознана самим автором (Гаспаров 1993д, 256)²⁷.

Логика изложения отчасти деформирована не только непоследовательностью, но и многочисленными лакунами. Хотя в книге задан вопрос, «чем отличается стих одного языка <...> от стиха другого» (Гаспаров 1993д, 5), раздел «Стих и язык» отсутствует, и всё ограничивается случайными замечаниями по частным поводам (1993д, 7, 9, 67, 101, 138). Глава «Стих и проза» исчерпывается поисками формальной границы между типами речи; отличия языка стихотворного от языка прозаического не обсуждаются. Забытыми остались стихи, в которых каждое графическое слово, будь то союз или даже предлог, состоящий из согласной фонемы, начинается с новой строки: *В // Долине // Когда-то // Мечтательно // Перед // Вами // Я, — // Старый // Дурак, — // Игрывал // На // Мандолине* (А. Белый, «Шутка», 1915). Было бы любопытно узнать, по какую сторону демаркационной линии между стихом и прозой находятся такие произведения [раньше Гаспаров считал их рифмованной прозой (1982б, 157–158; 1988а, 453 и др.); я придерживаюсь другого мнения (Шапир 1995а, 22–23)]. Раздел «Стих и смысл» по праву можно бы озаглавить «Метр и значение»: его содержание сведено к исчислению узувальных тематических окрасок одного стихотворного размера; проблема «ритм и смысл» в теоретическом плане не ставится, а немногие наблюдения над окказиональной ритмической семантикой разбросаны по тексту книги (Гаспаров 1993д, 33, 35–36, 87–88, 98, 100, 110, 138; ср. Шапир 1990д). На мой взгляд, в главе «Стих и проза» не хватает понятия версэ (verset), в главе «Стихораздел и рифма» — понятия каталектики [в ее отличии от клаузулы (см. Руднев В. 1990, 9–11)]. В «Несиллабо-тонической метрике» есть силлабика японского, французского и итальянского образца, но нет силлабики типа старославянской и древнерусской (см. Шапир 1989б^{46–61}; 1990а, 284 примеч. 6; и др.).

«Фонику» я бы обязательно дополнил произведениями, в стиховой композиции которых конструктивную роль играют поэтические этимологии, анаграммы, зияния и т. п. (см., например, Шапир 1992б^{10–17}; 1993б^{3–10} [281]; ср. Марков 1967, 253). В четверостишиях А. Радловой, интересных опоясывающей тавтологической рифмой (Гаспаров 1993д, 39–40), стоило бы отметить и тот отзвук, который гетерологическая рифма, связывающая 2-й стих с 3-м, находит внутри строк: *Бейся головою и в предельной муке // Руки ломай <...>; Проклинай, плачь, славословь! // Любовь не долетит <...>; <...> ни птицы, ни зверя. // Отмеренной бесслезной солью падала каждая потеря // И сердце <...>* etc. В стихотворении Белого «Утро» (1917), снаб-

женном фонетическим подзаголовком «и-е-а-о-у» (см. Гаспаров 1993д, 62), примечательна оставленная без внимания последовательность ударных гласных: от переднего ряда к заднему ([и] продвинул вперед несколько больше, чем [э], [э] — больше, чем [а], и т. д.; по мере того как язык отступает назад, губы постепенно продвигаются вперед — от [и] к [у]). Главку о цезуре могли бы украсить ропалические стихи Брюсова, в которых все словоразделы константны: каждое следующее слово в стихе на слог длиннее предыдущего («Пророчество мечты», 1914; «Гном о жизни», 1918). В параграфе «Вольные размеры нетрадиционного типа» автор уверяет, что «для начала XX в. более характерны эксперименты с вольным хореем», чем с любым другим размером (Гаспаров 1993д, 114); поэтому за пределами антологии оставлены неурегулированные разноstopные трехсложники, характерные, например, для раннего Белого, у которого можно насчитать несколько десятков (!) вольных дактилей, амфибрахий, анапестов, а также вольных трехсложников с переменной анакрусой (ср. Шенгели 1960, 84–86; Гаспаров 1982б, 158; 1988а, 453 примеч. 1). Эти размеры, и без того довольно непривычные, остраиваются за счет соединения сверхкоротких стихов со сверхдлинными (длина строки колеблется от одной стопы до шести): *Семейство, // чья русский // обычай, вело генерала для винного действия // к закуске* («Отставной военный», 1904)²⁹. В дольнике Шенгели, полученном из 4-стопного хорее (Гаспаров 1993д, 136–139), заслуживает упоминания строфическая композиция междуиктовых наращений. Стихотворение написано восьмистишиями, состоящими из двух полустрофий, и доля строк с наращением непрерывно сокращается от начала полустрофия к концу: из девяти наращенных строк четыре приходятся на 1-й стих полустрофия, три — на 2-й, две — на 3-й и ни одной — на 4-й.

В учебном пособии Гаспарова есть мелкие фактические неточности. Часть из них я отметил; укажу на некоторые другие. Размер стихотворения Белого («Душа мира», 1902) — это не «рифмованный свободный стих» (Гаспаров 1993д, 17), а скорее уж вольный дольник (междуиктовый интервал в строке — 1 или 2 слога; см. примеч. 17). Палиндромы бывают не только стихотворные, но и прозаические; последние несут иногда полуфольклорный характер и распространяются изустно³⁰ (ср. Гаспаров 1993д, 30). Рифму *искаженный* : сонно назвать «точной» я бы не решился (ср. 1993д, 48). По словам Гаспарова, «„Борис Годунов“ написан обычным в драмах XIX в. нерифмованным 5-стопным ямбом», на фоне которого неожиданно воспринимаются два рифмованных четверостишия (1993д, 35). Но в середине 1820-х годов драматический пятистопник был еще в новинку, и почти все предшественники Пушкина в этом размере — Жуковский («Орлеанская дева», 1817–1821), Катенин («Пир Иоанна Безземельного», 1820), Кюхельбекер («Аргивяне», 1822–1825), А. Жандр («Венцеслав», 1824) — свободно соединяли риф-

мованные фрагменты с нерифмованными. Сверхсхемные ударения на обязательно безударных слогах могут появляться не только в длинных окончаниях (Гаспаров 1993д, 69), но и в коротких — женских: <...> *Но напослѣдокъ сто́панъ отъ-ни́хъ. Я видѣлъ ему смерть <...>; <...> И не-можай́ ему помоци́и, самого ужъ-себя зреть <...>* [В. Третьяковский, «Тилемахида» (опубл. 1766), кн. II, стих 676; кн. XVI, стих 569]³¹. На с. 110 и 124 неверно определен размер двух стихотворений Мандельштама. Первое из них («Когда на площадях и в тишине келейной...», 1917) Гаспаров считает разностопным ямбом, поскольку четные строки в нем не длиннее нечетных: все четные — 4-стопные, а длина нечетных варьируется от шести стоп до четырех. На самом деле это вольный ямб: две четных строки — 4-я и 16-я — насчитывают по пять стоп, и в пяти полустрофиях из восьми стихи имеют равную протяженность. Во втором стихотворении («Когда подымаю...», 1911) автор готов увидеть «6-сложник»: в каждой его строке «от первого слога до ударной константы — 6 слогов». В действительности не шесть, а пять, но и пятисложником стихотворение Мандельштама тем не менее не является.

«Самые яркие контрастные формы вольного ямба (с колебанием длины строк от 6 до одной стопы) употреблялись», по мнению Гаспарова, «в наиболее „суетливых местах“ стихотворных комедий (например, в речах Репетилова в „Горе от ума“ Грибоедова)» (Гаспаров 1993д, 111). Эту семантическую интерпретацию нельзя признать убедительной: в репликах Софьи одностопные и односложные строки встречаются не реже, чем у Репетилова (ср. I, 156; III, 328, 441 и I, 83, 174, 201), а по контрастности сочетаний Чацкий оставляет Репетилова позади: у Репетилова один 3-сложный стих соседствует с 12-сложным (IV, 83–84), у Чацкого 2-сложный стих сменяется 13-сложным, а 12-сложный — 1-сложным (III, 68–69, 637–638) (см. Томашевский 1947, 219–223). Рифма в пентаметре куда менее удивительна, чем в гексаметре (ср. Гаспаров 1993д, 131): русский элегический дистих был задуман и воплощен Третьяковским как рифмованный размер (Шапир 1994а, 55, 77 примеч. 35). Гаспаров утверждает: «Как богатый опыт русского гексаметра был предварительной школой русского дольника, так скудный опыт русского галлиямба был предварительной школой русского тактовика» (1993д, 133). Непонятно, о какой «предварительной школе» может идти речь, если один-единственный «расшатанный галлиямб» Г. Адамовича (1916) — а отдаленным аналогом тактовика я согласен признать лишь его (ср. Гаспаров 1994б, 202) — появился на свет, когда многие тактовики были уже написаны³². В «Жонглёрке» (<1913>) В. Эльзнера исследователь не заметил нарушения размера: схема последнего стиха второго четверостишия — 1–1–2–0 вместо 1–2–1–0 (Гаспаров 1993д, 136). О рифменном стихе свободной рифмовки сказано, что он «почти не употребителен» (Гаспаров 1993д, 143). Это

преувеличение (а точнее преуменьшение): только у Кузмина свыше десятка произведений, написанных таким стихом³³. Гаспаров открывает «правило скрещения рифмических цепей», якобы вытекающее из «правила альтернанса»: «Между двумя рифмующимися строками могут находиться строки не более чем на одну рифму» (1993д, 180). Бывало, что не осознававшееся поэтами «правило» не выполнялось даже теми из них, кто, придерживаясь требований классического стихосложения, соблюдал правило альтернанса: так, в комедии Шаховского «Пустодомы» (1817—1818; д. I, явл. 1, стихи 35—42) есть рифмическая цепочка *стало : пока : какое : сынка : трое : труда : беда : нимало* (AbCbCddA), в которой между двумя рифмующимися строками стоят три разных рифмы, но альтернанс при этом не нарушен.

Помимо мелких, в антологии есть и более крупные недочеты; мне кажется, их общий знаменатель можно обозначить словом «неточность». В книге отсутствуют строгие определения: ни одно не является исчерпывающим, многие противоречат друг другу, а кое-какие ключевые понятия не получают определений вовсе. Практически сведена на нет историко-научная составляющая, способная воспитать в начинающем филологе необходимый релятивизм: в подавляющем большинстве случаев не сообщается, когда стиховая форма возникла, когда она была осознана, когда появился сопутствующий термин, как менялось его значение (этой информации нет и там, где становление формы или термина имело место в конце XIX — начале XX в.). Аппарат редуцирован донельзя: источники не указываются, даже если в хрестоматии стихи напечатаны впервые; литература вопроса не приводится; за единичными исключениями, нет сведений о том, кто первым сделал то или иное наблюдение, кто выдвинул теорию или гипотезу: всё выглядит либо как общее место, либо как открытие автора, точка зрения которого неизбежно представляется неискушенному читателю если не единственно возможной, то, во всяком случае, единственно правильной. Жанром учебного пособия это оправдать невозможно: всякий научившийся отличать алкееву строфу от сапфической, всякий способный идентифицировать нону и сицилиану должен быть в курсе того, кому принадлежат «научно безупречные правила описания силлабо-тонических размеров» или кто установил «закон регрессивной акцентной диссимиляции». Но не будем, однако, забывать, что все эти принципиальные недостатки свойственны в большой мере лишь последней книге Гаспарова, что в лучших своих работах, особенно в ранних, он сам боролся с расплывчатостью стиховедческих понятий, избегал неверифицируемых утверждений, доказательность ценил выше убедительности, обстоятельно излагал историю вопроса и стремился к исчерпывающей библиографии. Поэтому, огорчаясь и недоумевая по поводу несообразностей хрестоматии, я порой начинаю себя чувствовать *plus royaliste que le roi*.

5. И тем не менее я не думаю, чтобы фундаментальные просчеты этой книги Гаспарова имели случайный характер — я не могу не искать за ними эстетической и научной тенденции. Совсем не просто удержаться от суждения о пристрастиях, если автору введения в науку о русском стихе воображение рисует студента, который обязан знать, что такое ритурнель и глосса, но может при этом не знать всех основных ритмических форм 4-стопного ямба. Многое не попало в книгу не потому, что оно Гаспарову неизвестно, а потому, что неинтересно или менее интересно, чем другое. «Антикварные правильности» затмевают «антикварные неправильности»: самый короткий раздел — «Стих и проза», самый длинный — «Твердые формы» (в первом — 20 страниц, во втором — без малого 40). Понимая, что форма — это не только размер, а содержание — не только тема, Гаспаров семиотике метра отводит пространную главу (Гаспаров 1993д, 220–256), в то время как семантике ритма — несколько разрозненных предложений. Погрешности распределены по тексту неравномерно: «Стих и прозу» или «Ритмику» я выстроил бы абсолютно по-другому, но зато главы, посвященные рифме или твердым формам, нареканий почти не вызывают. Гаспаров сконцентрирован преимущественно на таких стиховых феноменах, которые «легче воспринимаются, легче предсказуемы, а потому лучше поддерживают восприятие стиха» (1993д, 87). По мнению ученого, лишь «канонизированные» и «предсказуемые» повторы «входят в область стиховедения»: так, «из множества типов созвучий, возможных в стихе», «элементом стихосложения и предметом стиховедения является только» рифма, «потому что только она канонизирована <...> и вызывает рифмическое ожидание» (1993д, 57, 64). Гаспаров, как уже отмечалось, закон предпочитает аномалии, узуальное — окказиональному, историческое — органическому, экстенсивное — интенсивному, метр — ритму, значение — смыслу, одним словом, дискретный ряд — континууму: он превосходно ориентируется в многообразии единств, но не всегда удачно справляется с единством многообразий.

Литературный источник любви к прихотливым и изысканным закономерностям, власть которых подчас не простирается дальше одного стихотворения, для меня совершенно очевиден — это Брюсов, герой самого раннего из цикла гаспаровских исследований по вопросу о соотношении теории и практики стиха у поэтов «серебряного века» (Гаспаров 1976а). Взаимодействие теории и практики особенно наглядно в двух поэтических сборниках Брюсова: «Сны человечества» и «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» (ср. Гаспаров 1993д, 259). Первая книга была задумана как «хрестоматия всемирной поэзии, которая могла бы русского читателя ознакомить со всеми формами», «в какие облакалась человеческая лирика»; вторая книга создавалась как хрестоматия поэтических экспериментов («опытов»), призванных дать «о б р а з ц ы тѣхъ или иныхъ техни-

ческих приёмов» во всех областях стиха (Брюсов 1973—1975, II: 460 и др.; 1918, 44 и др.)³⁴. По замыслу Брюсова (1973—1975, II: 465; III: 457—476), сборники должны были предваряться теоретическим введением, а тексты — сопровождаться стилистическими и стиховедческими примечаниями. «Под знаком Брюсова» формировались и жанр хрестоматии Гаспарова, и ее план, и структура, и даже ее состав. В предисловии Гаспаров признается, что старался «как можно меньше пользоваться стихами классиков — В. Брюсова, А. Блока, А. Белого — и как можно шире привлекать стихи забытых и малоизвестных поэтов» (1993д, 4). Это признание покажется особенно красноречивым, если мы примем в расчет, что Брюсов представлен в хрестоматии полнее любого из современников. Он занимает почти десятую часть книги (8,2%): в последнее издание под разными номерами включены 24 его произведения³⁵ и еще 17 цитируются или упоминаются в комментариях (Гаспаров 1993д, 18, 25, 106, 124, 145, 188, 196, 199, 201, 203; на втором месте в «индексе цитируемости» Сологуб — 14 стихотворений; для сравнения: у Блока взято 7 произведений, у Белого — 6, у Мандельштама — 3, у Маяковского — одно).

Поэтическая практика «классического» (дореволюционного) Брюсова наложила свой отпечаток на стиховедческую теорию Гаспарова: той и другой свойственны относительная бедность «ритмики» при богатстве «твердых форм». Вот как сам Гаспаров обрисовал направление брюсовских поисков: «В метрике это — „сверхкороткие“ стихи, лишь изредка — „сверхдлинные“ <...> имитации античных размеров, и лишь в последнюю очередь — игра редкими ритмами классических размеров („пеоны“, „спондеи“ и пр.) и разработка не-классических, чисто-тонических размеров („двух-трехдольники“)³⁶. В евфонии это — „сверхдлинные“ рифмы, неравносложные рифмы, удлинённые цепи рифм <...> и лишь в последнюю очередь — ассонансы и опорные согласные <...> В строфике это — имитация традиционных „форм веков и стран“» (Брюсов 1973—1975, III: 626)³⁷. Если учесть также, что Брюсову мало свойственны «прозаизация стиха» и «поэтизация прозы», картина обретет полноту: поэт, на которого ориентировался Гаспаров, избегал «зыбкости» и «подвижности», тяготел к устойчивым, заурегулированным, семиотически определенным структурам³⁸. Бедность брюсовских ритмов неожиданно для себя самого обнаружил еще А. Белый: «<...> высоко чтя поэзию Брюсова, меньше, быть может, цenia поэтический дар Сологуба, я тем не менее указываю на ритмическую бедность ямбов Брюсова и, наоборот, отмечаю Сологуба, как ритмика» (1910, 395, ср. также 292, 294, 295, 312, 316, 320, 381, 382, 386, 390, 393 и др.; Торв 1918, 41; Бобров 1922, 83; Жирмунский 1922а, 42—45; Тимофеев 1931, 221—222). Сравнивая употребление «пэана второго» и «пэана четвертого» в русском «ямбическом диметре», Белый был принужден констатировать, что

«Брюсовъ экономно приличенъ (но вовсе неоригиналенъ) въ пользованіи обоими ходами» (1910, 383). Автор «Символизма» сам был смущен своими выводами и считал нужным за них оправдываться: «<...> я знаю прекрасныхъ поэтовъ, стихъ которыхъ изобилуетъ совершенствомъ формы, инструментовки, гармоніи, но ритмъ которыхъ <...> слабъ; укажу хотя бы на Брюсова» (1910, 375)³⁹. Попробую оправдаться и я: разные главы в антологии Гаспарова неравноценны, и хотя я исключительно высоко ценю его как стиховеда (и не только как стиховеда), я не могу игнорировать общую противоречивость и неполноту концепции, а также просчеты, допущенные в построении отдельных разделов хрестоматии.

На Гаспарова оказал влияние не только Брюсов-стихотворец, но и Брюсов-стихoved; там, где нет следов прямого воздействия, часто можно провести типологические аналогии. Смещение пропорцій в сторону избытка метрических раритетов Брюсову присуще не меньше, чем Гаспарову (ср. Якобсон 1922, 234–235, 240; Гиндин 1973а, 155–156). Определения Гаспарова свободны от «наивности» его предшественника (ср. Брик 1920; Томашевский 1921; 1977, 121 и далее; Якобсон 1922; Кенигсберг 1994, 176 примеч. 13; и др.), но между ними всё-таки улавливается некоторое сходство. Оба автора дают такое определение стиха, под которое в равной мере подходят и стих, и проза⁴⁰. Оба близки в понимании критериев, на основе которых выделяются системы стихосложения. Они, учил Брюсов, «различаются между собою по той единице, которой <...> измеряют величину стиха» (1924в, 11): метрическая базируется «на счетъ долгихъ и краткихъ слоговъ», силлабическая — «на счетъ слоговъ вообще», тоническая — «на счетъ ударныхъ слоговъ» и т. д. (1918, 16; 1919, 7); «<...> сознание, — вторит Гаспаров, — может вести счет длине строк или словами, или слогами, или <...> группами слогов — стопами. В зависимости от этих мерок мы различаем **системы стихосложения**» (1993д, 7). У Брюсова стопа — это «сочетаніе, въ опредѣленной послѣдовательности, слоговъ ударныхъ и неударныхъ» (1919, 12, 9); у Гаспарова стопой называется «повторяющееся сочетание сильного и слабого мест» (1993д, 7). По Брюсову, метр «образуется опредѣленнымъ сочетаніемъ стопъ» (1919, 9); по Гаспарову, метр есть «чередование сильных и слабых мест» (1993д, 7). И Брюсов (1919, 9–10), и Гаспаров считают ритм частным случаем метра и совпадают в оценке важнейших ритмических факторов⁴¹. Оба стиховеда делят стопы на односложные, двусложные, трехсложные, четырехсложные и пятисложные, причем пеоны считают «диподиями» ямба и хорей⁴² (Брюсов 1919, 13–14, 75–76; Гаспаров 1993д, 7, 93–94, 115–118 и др.); из восьми возможных форм ямбического тетраметра оба ограничиваются шестью (Брюсов 1910, 56; 1919, 36–37) — и т. д. Брюсовская теория рифмы была, пожалуй, самой сильной стороной его стихологии — дельная критика, которой он под-

верг односторонние штудии формалистов (Брюсов 1924б; ср. 1924а; Артюшков 1925, 50—51; Гиндин 1973б, 27—29; Гаспаров 1976а, 26, 30—31), корреспондирует с полнотой и разнообразием соответствующего раздела у Гаспарова [в одном случае принявшего на вооружение брюсовский термин (1993д, 53)].

Но, пожалуй, знаменательнее всего, что Брюсов оказал влияние не только на Гаспарова-стиховеда, но и на Гаспарова-стихотворца — и как на блистательного переводчика-буквалиста (ср. Гаспаров 1971; 1977; 1983; а также Брюсов 1911а; 1911б; Авсоний 1993), и как на оригинального поэта. В хрестоматии помещены два стихотворения поэта Ящук, «даты и обстоятельства жизни которого почти неизвестны». Справка о нем не содержит никаких биографических подробностей: «<...> поэт, начавший (ок. 1903—1904) подражаниями Л. Мею и К. Случевскому, затем подпавший под сильное влияние В. Брюсова и предвосхитивший многие веяния постсимволистской поэтики, будучи при этом никак лично не связан с ее носителями. Печатался преимущественно в эфемерных литературных изданиях (Киев, Одесса, Нижний Новгород, Саратов), вызывая незаслуженные насмешки провинциальной критики» (Гаспаров 1993д, 269). Никому не ведомый Ящук («неизвестный», «не связан», «эфемерных») проделал эволюцию, на которую русской поэзии понадобилось чуть ли не сто лет: от Случевского и Мея (ср. Гаспаров 1993в) до постсимволистской поэтики. В действительности биография поэта, о котором в хрестоматии сказано меньше, чем о ком-либо другом, известна Гаспарову неплохо. Фамилия Ящук «рассчитана» на то, чтобы замыкать любой перечень, построенный по алфавитному принципу: это, если можно так выразиться, последняя русская фамилия — ею, в частности, кончается «Словарь русских фамилий» В. А. Никонина (1993, 196)^[43]. Инициалов Ящук («Т. А.») Гаспаров не раскрывает, но я ни минуты не сомневаюсь, что их содержание ему хорошо известно. За редкими исключениями, по-видимому, вызванными редакторским недосмотром (см. Гаспаров 1993д, 20, 120, 121, 143, 146, 171, 173, ср. 179), подписи под стихами единообразны: из двух инициалов оставлен первый [даже там, где, как у А. Л. Миропольского (настоящее имя — А. А. Ланг), второй инициал — часть псевдонима]. Но перед фамилией Ящук оба раза значится «Т. А.», потому что эта аббревиатура составляет смысловое целое. Литеры *T* и *A* — общие латинице и кириллице, но я почти уверен, что в данном случае они обозначают буквы латинского алфавита. Что они значат, наверное, знает один Гаспаров: догадок много, разгадка одна, но единственное предположение, может быть, чересчур смелое, я рискну-таки высказать. Слишком велик соблазн считать начальное *t* первой буквой основы латинского глагола *termināre* 'ограничивать, замыкать; завершать, оканчивать', а начальное *a* — первой буквой основы существительного *auctor* 'писатель, автор'; таким образом,

Т. А. (в качестве приложения к Ящучку) — это *termināns auctor* 'последний (закрывающий) автор', или *termināns auctōrēs* 'завершающий [список] авторов', или еще что-нибудь в этом роде. Скорее всего, догадка неверна (и подавно недоказуема), но удержаться от нее мне было невмозможу^[44].

«Сильное влияние» Брюсова на Ящучка подтвердил сам Гаспаров. Обоим поэтам свойственна тяга к литературным мистификациям [в этой связи Гаспаров вспоминает о брюсовских «Стихах Нелли» или о «фиктивных именах и биографиях „Русских символистов“» (Гаспаров 1976а, 13; ср. Лавров 1987)]. Если Брюсову для полноты «Опытов» не хватало уже написанных стихотворений, он оперативно составлял новые — «почти сразу набело, без поправок, и порой» они отправлялись «в типографию прямо с письменного стола» (Брюсов 1973—1975, III: 626). По тому же пути пошел Гаспаров. В первое издание вошло одно стихотворение Ящучка, в последнее — уже два (разумеется, без ссылки на источник). Показательно, что оба произведения — это твердые формы, вкус к которым роднит Брюсова с Ящучком. Первое издание хрестоматии Ящучк обогатил сонетом французского типа: более привычный вид сонетной рифмовки иллюстрируется стихотворением С. Соловьева, более редкий — стихотворением Ящучка (Гаспаров 1987б, 150—151; 1989б, ч. II: 73—74; 1993д, 206—207⁴⁵); не лишним будет добавить, что несколько «французских» сонетов тем же размером и с той же конфигурацией рифм, что у Ящучка, некогда написал Брюсов («К портрету М. Ю. Лермонтова», 1900; «Юргису Балтрушайтису», 1900; «Ликорн», 1908; «Южный Крест», 1911; «Путь к высотам», 1912; «Ночное небо даль ревниво сжало...», 1918). В последнем издании хрестоматии к сонету, впервые опубликованному якобы в 1913 г., прибавилась риторнель [годом ее публикации значится 1917 (Гаспаров 1993д, 188—189)]. Эта форма «широкого распространения <...> не получила; на русском языке известны лишь единичные примеры» (1993д, 189; Кормилов 1994, 341), и один из них сочинен Брюсовым специально для его «Опытов» (тут, однако, родоначальник русского символизма плетется в хвосте у Ящучка: брюсовская *риторнель* «Три символа» создана в 1918 г.). Остается только пожелать, чтобы следующее переиздание хрестоматии, ежели таковое будет, Ящучк украсил примером правильного виреле: другие поэты «серебряного века», сколько мне известно, к этой форме не обращались [ср. «Virelai» И. Северянина (1912); а также Шенгели 1960, 301—302)].

На этом можно поставить точку, предварительно уточнив: ни явные поэтические симпатии или антипатии составителя, ни тем более его склонность к мистификациям сами по себе отнюдь не кажутся мне пороком. Напротив, они придают его книге лукавое обаяние, которое, впрочем, не всегда стыкуется с познавательными и просветительскими задачами: эстетические пристрастия

Гаспарова-стихотворца неизбежно сужают теоретический диапазон Гаспарова-стиховеда. Всячески приветствуя его антологию как форму культурного самовыражения, я не разделяю ее общей концепции и не могу принять ее господствующей интеллектуальной тенденции. Не исключаю, что полемика, которую я позволил себе по отношению к старшему коллеге, сама вызвана моими субъективными пристрастиями, но об этом не мне судить. Я же обязан признать, что, несмотря на ограниченность и непоследовательность, на лакуны и на ошибки, хрестоматия Гаспарова всё равно будет самым популярным пособием по русскому стихосложению — лучшего учебника на сегодняшний день нет.

Примечания

¹ Упреждая недоуменные вопросы о соответствии моей статьи жанру юбилейного сборника, я хочу сослаться на традиции русской академической науки. В 1909 г. «Заметки», посвященные 50-летию научной деятельности академика В. В. Радлова, И. А. Бодуэн де Куртенэ предварил такими словами: «Может показаться странным, что в сборник, издаваемый в честь Василия Васильевича, я решаюсь помещать статью, как будто направленную против юбиляра. Однакож я думаю, что именно критическое, лишь бы только почтительное, отношение к трудам ученаго является лучшим доказательством уважения и признательности за находимое в них побуждение к мышлению» (1909, 191). Надеюсь, что искреннее и глубокое почтение, которое я испытываю по отношению к М. Л. Гаспарову так же не укроется от читателя, как и мой критический пафос.

² Об этом писали многие, и не раз: «<...> метрическая схема (verse design) выходит далеко за пределы звуковой формы стиха; это гораздо более широкое языковое явление» (Jakobson 1960, 365). Значение графики при разграничении стиха и прозы было раскрыто усилиями М. М. Кенигсберга (1994) и Ю. Н. Тынянова (1924б; см. Шапир 1994б, 89–91 ^{360–362}).

³ Совершенно иное содержание имеет тезис И. П. Смирнова о «вертикальной» рекуррентности поэзии и «горизонтальной» рекуррентности прозы (1987, 57–58 и др.).

⁴ Термины *пространственно-* и *временноподобность* не должны вызывать никаких естественнонаучных ассоциаций; как ни странно, в лингвистике они менее метафоричны, чем их физические омонимы.

⁵ В отличие от М. Л. Гаспарова (1993д, 29), «поэму» «Константинополь» я бы не решился назвать не только стихами, но и прозой, как не стал бы называть ни стихами, ни прозой столбцы слов в орфографическом словаре.

⁶ Параллельно иерархии значимых единиц разворачивается иерархия единиц незначимых: фонемы состоят из дифференциальных признаков, слоги — из фонем, фонетические слова (такты) — из слогов, колоны — из тактов и т. д.

⁷ Разумеется, синтагматические отношения могут осложняться парадигматическими. Представим себе такой пример: *От нее только и слышишь: я, меня, мне, мной, обо мне.* Вдобавок две литературных цитаты — в первой полностью эксплицирована морфологиче-

ская парадигма, во второй — словообразовательная и лексико-фразеологическая: *Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...* (Б. Окуджава, «Заезжий музыкант целуется с трубою...», 1975); *Читаю: «Век. От века. Вековать. // Век доживать. Бог сыну не дал веку. // Век заедать, век заживать чужой...»* [С. Маршак, «Словарь», 1945?; строки навеяны чтением Словаря В. И. Даля (1880, I: 330; ср. Гаспаров 1973б, 782; а также Смирнов 1987, 64, 67)].

⁸ РГАЛИ, ф. 2186 (Б. И. и Г. И. Ярхо), оп. 1, ед. хр. 170, л. 39.

⁹ Ср. всё же: «Детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано, но только Она | Адамово // Заканчивает звено» (Шкапская 1922б, 10; Гаспаров 1993д, 17). Прямой чертой обозначено место прозаической паузы, косыми — место стиховой.

¹⁰ Подробнее о проблеме разграничения стиха и прозы см. также Шапир 1995а.

¹¹ Помимо этих четырех, в русском стихе есть еще одна система стихосложения, в которой минимальной парадигматической константой является рифма, — используя термин М. П. Штокмара (1952б, 296 и др.), я буду называть эту систему *р и ф м е н н о й* (ср. примеч. 13 наст. раб.). Прочие системы русского стихосложения относятся к числу «маргинальных» (ср. Кормилов 1995). Таковы, скажем, «стихи на карточках» Л. Рубинштейна: в них минимальной парадигматической константой является отдельная карточка (всё равно, с текстом или пустая), причем внутри одного произведения помещаемый на такой карточке текст никак не ограничен в объеме; при этом он может быть прозаическим либо стихотворным, а «стихи» могут записываться в столбик или в строку.

¹² Чередование неравносложных стихов в силлабике и неравноударных стихов в тонике носит более или менее регулярный характер.

¹³ Этот пример подсказывает терминологическую поправку: правильнее говорить не о рифменном, а о *р и ф м е н н о - к л а у з у л ь н о м* стихосложении: два типа ограничений, накладываемых на конец стиха, нередко существуют независимо друг от друга.

¹⁴ Вопрос о возможных погрешностях при расчете теоретической вероятности мы по понятной причине оставляем здесь в стороне.

¹⁵ В другом месте книги Гаспаров прямо предлагает такое определение «сильных» и «слабых мест», которое годится только для ямба и хорей: «<...> **сильные места** — это те, на которых допускается смысловозначительное (фонологическое) ударение, **слабые** — те, на которых оно не допускается» (1993д, 101). В трехсложниках, пеолах, пятисложниках и логоэдах это правило не выполняется.

¹⁶ Несходство метрической структуры двух- и трехсложников вызвано тем, что в русском языке на один ударный слог приходится около двух безударных [по подсчетам В. А. Чудовского — 1,86 слога, по подсчетам Г. А. Шенгели — 1,7 слога (Шенгели 1921, 18–19)]. В полноударных двусложниках метрические ударения появляются с интервалом в один слог, то есть чересчур часто, в полноударных трехсложниках — с интервалом в два слога, то есть несколько реже, чем в обычной речи; поэтому опорой метра в двусложниках становится обязательная безударность каждого второго слога, а в трехсложниках — обязательная ударность каждого третьего (ср. Штокмар 1941, 122; 1952а, 234–235; Бухштаб 1969, 391–392).

¹⁷ Если верить Гаспарову, ритма нет не только в верлибре, но и в 2-ударном акцентном стихе (*Подними голову, // Погляди на небо. // Одна за другою // Несутся тучи*

etc.), и даже в переписанном прозой дольнике [«Вечной тучкой несется, улыбкой беспечной, улыбкой зыбкой смеется. Грядой серебристой летит над водою — лучисто-волнистой грядюю» etc. (см. Гаспаров 1993д, 14–17)].

¹⁸ В нем по-прежнему не представлены запретные переакцентуации в трехсложниках, например в 3-стопном анапесте: *В детстве, я как сейчас еще помню, // Высунешься, бывало, в окно <...>* (Б. Пастернак, «Женщины в детстве», 1958) и др. (Шапир 1990д, 66).

¹⁹ В 4-стопном ямбе Волошина («Родина», 1918) также одна аномальная строка из 25: *Еще томит, не покидая, // Сквозь жаркий бред и сон — твоя // Мечта в страданиях изжитая // И неосуществленная* (ср. Шенгели 1960, 123–124; Тарановски 1953, 11–12; Гаспаров 1984а, 227; 1995а, 237, 239).

²⁰ Так, Гаспаров уверяет, что «в ямбе сдвиги ударений, дающие перебой ритма, приходится отыскивать с великим трудом» (1993д, 102). Мне в этих словах видится преувеличение. В одной только небольшой пьесе Цветаевой («Приключение», 1919) — 17 таких сдвигов: *<...> Кинула чепчик в огород <...>* (4-ст. ямб); *<...> За ужином сидят, — похороны, не ужин!* (6-ст. ямб); *<...> Розовым шелком вышит, — всюду кисти!* (5-ст. ямб) и др. В цикле Волошина «Путями Каина» (1915–1926) — 3 запретных переакцентуации: 1) *<...> А на дорогах легче было встретить // Бога, чем человека; // И пастух, // Прислушиваясь к шумам, различал <...>*; 2) *<...> Бёсы пустынь, самумов, ураганов <...>* («Магия», 1923); 3) *Довольно вам заповедей на «не»: // Всех «не убий», «не делай», «не укради» <...>* («Машина», 1923) и т. д. Большая часть цикла написана 5-стопными ямбами; в первом из примеров «метрический» 5-стопный стих графически разделен на два «ритмических». В стихотворении «Таноб» из того же цикла (1926) — пропуск ритмической константы: *<...> Что жившие по-скотски недостойны // Вкушать от пищи человеческой <...>* [в 5-стопном ямбе безударность последнего икта случается чаще, чем в других размерах (Брюсов 1919, 29; Шенгели 1940, 66; 1960, 123; Тарановски 1953, 9–10, таб. X–XIII; Bailey 1983, 35–39; и др.)].

²¹ V форма 4-стопного хорей есть у Третьяковского, Сумарокова, Пушкина, Полонского, А. Майкова (Тарановски 1953, 64, таб. I). V форма 4-стопного ямба также неоднократно встречается у Третьяковского: *Да не пренебрежен явлюся; Есть Иерусалим в градах; И по великопленной славе* и др. (Тарановский, Прохоров 1982, 155–156; ср. Гаспаров 1982а, 205–206).

²² Этот и три других примера К. Ф. Тарановский отводит как сомнительные (Тарановски 1953, 86 примеч. 115; ср. Томашевский 1923а, 130): *Коленопреклоненье, лесть* (Сумароков); *Или великопленным щугом* (Державин); *Как бы погружено в весне* (Тютчев). Однако в XIX в. есть и менее спорные репрезентанты V формы — ср. у Г. Батенькова: *И не перестает сиять* («Каким огромным великаном...», 1850²).

²³ Ср. искусственные примеры V и VIII формы у Л. И. Тимофеева: *Но империалистов нет; Но интернационалист* (1931, 209 примеч. 1). По наблюдению Жирмунского, исследование Белого «породило <...> среди молодых поэтов настоящую погоню за пиррихиями и трудными ритмическими фигурами» (Жирмунский 1922а, 43; ср. Бухштаб 1969, 406).

²⁴ Гаспаров не раскрывает кардинального отличия тонической ритмики от силлабо-тонической: в силлабо-тонике основным фактором ритма становятся пропуски схемных ударений и появление сверхсхемных, а в тонике эту роль берет на себя колебание междуиктовых интервалов.

²⁵ Ср.: «Ритмика не может обходиться <...> без различения сильно-ударных, ударных, полударных слогов» [из внутренней рецензии Вяч. И. Иванова на статью Р. О. Якобсона «Брюсовская стихология и наука о стихе»; РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 2, ед. хр. 5, л. 4–5].

²⁶ В хрестоматии твердыми формами названы тексты, в которых «предсказуемые группировки строк» «охватывают всё стихотворение» (Гаспаров 1993д, 9). Мне кажется более оправданным другое определение: к твердым формам принадлежат такие, в которых наиболее крупной парадигматической единицей оказывается произведение в целом. Минимальная по объему твердая форма — это моностих.

²⁷ Между прочим, Гаспаров напрасно продолжает настаивать на том, что «вопрос о традиционных связях» стиха с «образами, мотивами, эмоциями» был «тридцать лет назад» впервые «поставлен покойным К. Ф. Тарановским» (Гаспаров 1993е, 62; 1994а, 32–33): термин и понятие «экспрессивного ореола метра» имеют более длинную историю (см. Шапир 1991б^{395–404}); так, в частности, первый опыт монографического описания семантики нескольких пушкинских размеров предпринял Г. О. Винокур (1930; Шапир 1987а, 227–228^{336–338}; 1990в, 291 и др.).

[²⁸ Указаны страницы исправленных и дополненных вариантов этих статей [ср. в библиографии работ Шапира пункты № 94 (vs № 44 = Шапир 1992б) resp. № 93 (vs № 48 = Шапир 1993б; ср. № 45)], воспроизведенных в наст. изд. — *Ред.*]

²⁹ Ср. в том же стихотворении: *Спускаясь // с террасы, военный по ветхим ступеням стучал // деревяшкой*. Ритмический анапест *деревяшкой* в метрическом отношении завершает стих 6-стопного амфибрахия.

³⁰ Приведу примеры таких анонимных прозаических кунштюков: «Мог Нину Арбенин, и не браунингом»; «Стыд, лекарь: рак елды. Т!»; «Вот немилая уходит, и до хуя алиментов» и т. д.

³¹ На 30 000 обследованных строк гексаметра — таких случаев около 20, но в 16-строчном переводе гексаметров Авсония (В. Брюсов, «Рок», 1911) все стихи оканчиваются односложным ударным словом — здесь ритмический прием метризуется. Дополнительные ударения встречаются и в рифмованных женских клаузулах (ср. рифму *живуч — Ям — : со-звучьям* в упоминавшемся стихотворении Анненского).

³² См. стихотворения Блока («По городу бегал черный человек...», 1903), Кузмина («Ах, уста, целованные столькими...», 1906), Маяковского («Гимн здоровью», 1915) и др. (Гаспаров 1974, 315–322; ср. 1976а, 24). На с. 55 хрестоматии Гаспаров разбирает также стихотворения Шершеневича (1914), размер которых «колеблется между тактовиком и акцентным стихом».

³³ См. «Враждебное море», 1917; «Святой Георгий», 1917 (фрагменты); «Базилд» и «Гермес» (фрагменты), конец 1917 — начало 1918; «Озеро», 1920 (фрагменты); «Врезанные в песок заливы...», 1921; «Пламень Федыры», 1921 (фрагменты); «Лесенка», 1922 (фрагменты); и др.

³⁴ «Маленькой хрестоматией» «всех форм „новой поэзии“» Брюсову виделись уже три выпуска «Русских символистов» (Тынянов 1926б, 62, 74–75).

³⁵ Одно из них — № 278 — пропущено в указателе (Гаспаров 1993д, 267).

³⁶ Чисто тонические размеры казались современникам Брюсова формами чисто ритмическими, нимало не скованными метром, и потому скудость репертуара брюсовской тоники ока-

звалась под стать ритмическому однообразию его силлабо-тоники: «Что касается до ритма Брюсовских стихов <имеется в виду сборник „В такие дни“. — М. III.>, то огромное большинство их написано метрами (из 56<->ти — 49); имеются 2 гекзаметра и одно подражание Верхарну; остальные — паузники < = дольники. — М. III.>, т<о>-е<сть> опять-таки стихи с установкой на метр». «Живой <...> язык <...> никакого метра, разумеется, не знает; метр существовал и, как видим, продолжает существовать у Брюсова, несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию, — в поэтическом языке. Естественно, что навязанный языку метрический шаблон неизбежно подчиняет себе языковый материал, превращая и его в соответствующий шаблон <...> когда новейшее движение разрушило метр, когда эволюция поэтических форм, оказалась возможной лишь вне метра <...> тогда реакционное сохранение его <...> превратило ритмо-синтаксический канон в еще один штамп» (Арватов 1923, 225–226).

³⁷ Еще жестче Гаспаров высказался в другом месте: «<...> первый раздел — „Опыты по метрике и ритмике“ — уделяет „ритмике“ удивительно мало внимания»; «<...> второй раздел <...> называется „Опыты по эвфонии (звукопись и созвучия)“, но фактически он весь посвящен только опытам над рифмой» (1976а, 19, ср. 30).

³⁸ По признанию одного из апологетов Брюсова, «характерно для всех <...> Брюсовских метров одно: их неизменная четкость, правильность, замкнутость <...> Когда же Брюсов пытается разбить оковы этой правильности, замкнутости, пытается писать, в <sic!> широкой и мятежной манере <...> Верхарна, свободно смешивая разные размеры, произвольно чередуя то длинные, то короткие строки, он сразу теряет самостоятельность и яркость» (Горов 1918, 41).

³⁹ Это заключение Белого задело Брюсова за живое: «Свои выводы относительно сравнительной ритмичности стиха тѣхъ и другихъ поэтовъ онъ <Белый. — М. III.> заканчиваетъ заявлѣнiемъ, что это — „не субъективная оцѣнка“, но „безпристрастное описанiе“. «Мы, однако, склонны думать, что <...> дѣйствительной научности въ его статьяхъ весьма не много и что его выводы все же остаются его „субъективными“ догадками» (Брюсов 1910, 55). Настаивать на том, что «стихи его хороши», Брюсов не стал, но зато похвалил ритмы Белого: «Какъ образцы довольно рѣдкой <...> модуляци, Андрей Бѣлый приводитъ стихи Э. Гиппиусъ и свои. Вотъ стихъ Э. Гиппиусъ:

Безрадостно-благополучно.

Ритмъ легкiй, красивый. А вотъ стихъ Бѣлаго:

Надъ памятниками дрожать.

Неукложiй, несурзанный (ритмически) стихъ, который едва можно выговорить» (Брюсов 1910, 57; ср. Гаспаров 1976а, 14).

⁴⁰ Ср.: «С т и х ъ есть элементъ ритмической рѣчи, при чемъ самъ по себѣ можетъ быть ритмиченъ и не ритмиченъ» (Брюсов 1919, 9). С. И. Гиндин указывает на то, что Брюсов «соотносил» и «соизмерял» стихи «по величине»: «Стихъ есть деление речи на определенные легко обозримые части» (Брюсов 1968, 125; Гиндин 1973б, 26; ср. Гаспаров 1993д, 5).

⁴¹ Ср.: «<...> элементы ритма <...> суть»: «замѣна одной стопы другой или и п ѳ с т а с а»; «раздѣленiе метра на части или ц е с у р а»; «измѣненiе окончанiя метра или к а т а л ѣ к т и -

к а» (Брюсов 1919, 9). Вот как откликнулся на ритмику Брюсова Вяч. Иванов: «<...> Брюсов <...> притязает дать общую ритмо-метрическую теорию <...> и даже надписывает в подзаголовке книги: „метрика и ритмика“. Между тем, основное условие приписания подлежащему трактату научной ценности есть возможность рассматривать его именно только, как систему метрики, так что ритмическое освещение всех метрически изученных в нем явлений должно было бы составить содержание другого, параллельного трактата» (1922, 172). О том же, но подробнее Иванов написал в рецензии на статью Якобсона (1922): «Безусловно прав, конечно, критик, когда он указывает на полное непонимание ритма, обнаруженное Брюсовым»; «<...> ритмика — не дело Брюсова <...>»; учебнику Брюсова «свойственна односторонность, протекающая субъективно — из отчужденности <автора. — М. Ш.> от стихии ритма <...>» и т. д. (РГАЛИ, ф. 2164, оп. 2, ед. хр. 5, л. 3 сл.; ср. Обатнин, Постоутенко 1992, 183).

⁴² «Случайные стихи» типа «Высочайше утвержденная комиссия» (пример Ф. Е. Корша) или «Останавливаться строго воспрещается» (пример О. М. Брика) Брюсов характеризует не как 3-стопный пеон III, а как 6-стопный хорей (1920, 31).

⁴³ Вряд ли это случайное совпадение — вполне возможно, именно этот словарь (еще в период публикации его по фрагментам в журнале «Русская речь» в 1976—1988 гг., см. Никонев 1993, 5) и подсказал имя для автора с «последней на Руси» фамилией (притом полесского происхождения, см. 1993, 196); в монографии Унбегауна «недолёт»: *Ящерицын* (Унбегаун 1989, 430, ср. 151); в Брокгаузе—Ефроне, даже несмотря на полное устранение *виты* с *вщцей* в пореформенной орфографии, «перелёт»: *Ящуржинский* (*Хрисанфъ Петровичъ*) [при этом и *Ящерицын*, и *Ящук* с *Ящукóвым* отсутствуют, см. ЭСБЕ, XLIA: 872(л); ср. Доп. II<Δ>: 932(п)], и этой же фамилией (принадлежащей члену той же, так сказать, фамилии) заканчивается и «Русский биографический словарь» (*Ящуржинский, Василий*: см. РБС, 212)... Действительная же последняя русская фамилия — это, по всей видимости, *Яячиков(а)*. — С. Б.]

⁴⁴ По свидетельству И. А. Пильщикова, М. Л. Гаспаров однажды сказал: «Какой бы я был латинист, если бы использовал такую латынь?». Общую же справедливость догадки Шапира об авторстве помещенных в хрестоматии стихов впоследствии подтвердил один из «отцов» Ящука Р. Д. Тименчик (2008, 20—21). Шапир верно разгадал и «тайну» фамилии выдуманного поэта: по замыслу мистификаторов, «<о>н должен предстать в самом финале многотомного словаря, предел малозаметности в литературном процессе, ноль, вернее, минус единица» (Тименчик 2008, 21). «Размещаясь на излете русского алфавита, — вспоминает Тименчик, — для надежности он должен был быть какой-нибудь Яячков, но для соблюдения фонетического правдоподобия пришлось ограничиться Ящуком. Это имя вместе с Костиным <К. М. Черного. — А. Б., В. П.> замыслом я вручил Михаилу Леоновичу Гаспарову, который с охотой приступил к монтажу гомункулуса» (Тименчик 2008, 20—21). Имя же и отчество «Ящука», по Тименчику, таковы — Тимофей Авксентьевич [«<...> Максим Шапир <...> печатно заподозрил мистификацию. Гаспаров отвечал вяло и уклончиво, сославшись на то, что фактические (!) сведения о Тимофее Авксентьевиче получил от меня» (Тименчик 2008, 21)]. — Ред.]

⁴⁵ В 1993 г. сонет Ящука переиздан с опечаткой, которых в книге вообще множество. Есть среди них и забавные [например в названии стихотворения Фета: «Одна звезда меж восьми дышит...» (Гаспаров 1993д, 170)].