

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

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

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



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

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

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

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

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

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

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

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

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «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

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, поэтический язык, язык словесного искусства — один из языков духовной культуры, наряду с языком религии (культы) и языком науки. Вместе с ними на протяжении ряда последних столетий в культурах европейского типа язык художественной литературы противостоит, в первую очередь, стандартному литературному языку как языку официального быта. Так же как и другие языки духовной культуры, поэтический язык ориентирован на сознательное и активное изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях — на оригинальность, в то время как «языковые изменения в массе» случаются совершенно «независимо от какого-нибудь умышленного творчества» (Якубинский 1923, 185).

Языки духовной культуры и литературный язык до некоторой степени делают между собой функции выражения смысла и его передачи. Эстетическая «установка на выражение» была осмыслена И. Г. Гаманом, И. Г. Гердером, В. фон Гумбольдтом, немецкими романтиками. Они дали толчок лингвистической поэтике, в первую очередь в Германии (среди немецких последователей Б. Кроче: К. Фосслер, Л. Шпитцер) и в России (А. А. Потебня и его школа, а позднее — теоретики Московского лингвистического кружка и петроградского ОПОЯЗа). Шпитцер писал: «<...> язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение <...> лишь при той высокой утонченности, какой достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться еще и как выражение, а искусство — как коммуникация» (Spitzer 1925, 171). Русскими «формалистами» экспрессивность, понятая как особая («эмотивная») функция языка, была отделена от его собственно «поэтической функции» (Якобсон 1921, 9–10), проявляющейся в «рефлексивности» слова, в его «обра-

ценности на само себя» (Винокур 1947б, 6), или, что то же самое, в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Jakobson 1960, 356).

В отличие от литературного языка, язык художественной литературы (как и другие языки духовной культуры) благодаря своей «установке на выражение» органически связан с содержанием, непосредственно его в себе заключает. В словесном искусстве достигается единство формы и содержания, если не полное, то хотя бы частичное: здесь может быть семантизирован какой угодно элемент внешней языковой структуры. Не говоря уже о лексике и фонетике, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залого, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» (Якобсон 1961, 404). В поэтическом языке, кроме служебной, грамматической роли, все эти формы могут играть роль образного средства. Вспомним хотя бы восходящие к А. Григорьеву и Потебне наблюдения Л. В. Щербы над семантикой рода и залога в стихотворении Г. Гейне о сосне и пальме («Ein Fichtenbaum steht einsam...») и в его русских переводах: «<...> совершенно очевидно <...> что мужеский род (Fichtenbaum, а не Fichte) — не случаен <...> и что в своем противоположении женскому роду Palme он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине» (Щерба 1936, 130–131).

Тесной связью содержания и выражения обусловлен также семиотический характер наиболее существенных различий между языком художественной литературы и другими языками духовной культуры. Если религиозно-мифологический символ в пределе тяготеет ко всезначности, а научный термин — к однозначности, то художественный (поэтический) образ в общем случае двузначен, «фигурален», ибо соединяет в себе «прямое» и «переносное» значение. Так как всё словесное искусство — в той или иной степени вымысел, «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Винокур 1947б, 4). Но поэтический вымысел почти всегда более или менее правдоподобен, и потому возможность его реального истолкования полностью никогда не исчезает. А поскольку для выражения поэтического значения, «более широкого» или «более далекого» (Винокур 1947б, 4), художник слова свободно пользуется формами бытового языка, постольку прямое, первичное, общеязыковое значение иногда рассматривается как «внутренняя форма», как связующее звено между внешними формами языка и поэтической семантикой.

Одновременная актуализация «поэтического» (художественного) и «прозаического» (бытового) понимания текста создает предпосылки для потенциальной двусмысленности почти любой языковой формы: лексической, грамматической, фонетической. Это хорошо видно на примере порядка слов в стихотворном произведении. Инверсия в общелитературном языке — это сильное эмфатическое средство, но в поэзии порядок слов синтаксически гораздо свободнее, а следовательно, нарушение его менее значимо, тем более что грамматическая свобода в стихе строго ограничена размером и рифмой. Местоположение того или иного слова предопределено его ритмической формой и часто не может быть изменено без ущерба для данной строки или строфы. В пушкинском «Каменном Госте» (1830) Дон Гуан спрашивает у монаха о Доне Анне: *Что за странная вдова? // И недурна?* — *Мы красотой женской, // Отшельники, прельщаться не должны <...>*. С точки зрения стандартного синтаксиса (* *Мы, отшельники, не должны прельщаться женской красотой*), в реплике Монаха все слова не на месте, но от этого они выделены не больше, чем слово «недурна», ритмическая позиция которого нимало не противоречит грамматической.

Эту черту многих стихотворных контекстов абсолютизировал Б. В. Томашевский. Он считал, что «стих есть речь без логического ударения»: все слова в ней равноударны и оттого «гораздо более весомы» (Томашевский 1929, 313). Однако даже там, где порядок слов жестко связан с метрической структурой, инверсия, если она не расходится со смыслом, может быть прочитана в экспрессивном ключе, особенно когда поддержана переносом: *Труден первый шаг // И скучен первый путь. Преодолею // Я ранние невзгоды. Ремесло // Поставил я подножием к искусству <...>* (А. С. Пушкин, «Моцарт и Сальери», 1830). Вряд ли можно категорически протестовать против фразовых ударений на словах «преодолею», «ремесло», но и настаивать на такой фразировке нельзя, ибо порядок слов вполне объясним давлением метра. С другой стороны, как отмечал Г. О. Винокур, инверсии в поэтическом языке «далеко не всегда порождались версификационными условиями, например, у Ломоносова в строке: <„>нагреты нежным воды югом<“> — ритм не препятствует перестановке слов *нежным и воды*» (Винокур 1947а, 108). В подобных случаях возникает соблазн искать смысловую подоплеку: <...> *Как будто тяжкий совершил я долг <...>* (ср.: * *Как будто совершил я тяжкий долг*); <...> *Хотя обиду чувствую глубоко, // Хоть мало жизнь люблю* (здесь несомненная инверсия, разрушающая параллелизм, — ср.: * *Хотя глубоко чувствую обиду, // Хоть мало жизнь люблю*) и т. п. («Моцарт и Сальери»). Однако и в этих примерах нельзя видеть однозначной эмфазы, поскольку строки такого рода воспринимаются на фоне множества стихов, в которых инверсии — только уступка метру или даже орнаментальный поэтизм, дань литературной традиции. Так реализуется

грамматическая двузначность: сквозь «поэтическое» значение инверсии проблескивает «прозаическое», и наоборот.

Своеобразие языка художественной литературы носит не только функционально-семантический, но и формальный характер. Так, в области фонетики русского поэтического языка могут иметь место ненормативные сдвиги ударений, а также различия в звуковых дистрибуциях или в звуковом составе, в частности включение на правах «цитаты» звуков из других языков: *Пред Гением Судьбы пора смириться, сёр* — рифма к слову *ковер* (А. А. Блок, «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...», 1912). Особо следует отметить явление полной поэтической редукции гласных, на возможность которой указывал еще В. К. Третьяковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735). Из современных авторов этим приемом часто пользуется Д. А. Пригов: *Но наступит справедливость // И свободные народы // Гибралтарского прошейка // С Родиной воссоединятся* («Гибралтарский перешеек...», 1978).

Особенности синтаксиса в языке художественной литературы могут заключаться в использовании разного рода нелитературных конструкций: иноязычных, архаических или разговорных. Синтаксис разговорной и художественной речи сближают, в том числе, нередкие пропуски грамматически подразумеваемых форм, но функции эллипсиса в литературе и за ее пределами часто не совпадают: в поэтической речи восстановление пропущенных членов часто «невозможно и нежелательно, так как неопределенно многозначная семантика в большей степени отвечает замыслу поэта» (Ковтунова 1993, 149). В 12 строках стихотворения М. И. Цветаевой «По холмам — круглым и смуглым...» (1921) нет ни одного подлежащего и сказуемого: *По холмам — круглым и смуглым, // Под лучом — сильным и пыльным, // Сапожком — робким и кротким — // За плащом — рдяным и рваным*. Но отсутствие глагольных сказуемых не только не лишает стихотворение динамики, но наоборот, ее педалирует: на месте одного пропущенного глагола — четыре тире, подчеркивающие стремительность и неуклонность движения женских сапожков вслед мужскому плащу.

К области поэтического синтаксиса относятся также все отступления от стандартных языковых норм, выражающиеся в нарушении грамматической связи. Деформация общеязыковой грамматики может выражаться в таких фигурах, как эллипсис, анаколуп, силлепс, эналлага, парцелляция и др. Особый вид солецизма — опущение предлогов, как в стихах Д. Д. Бурлюка или В. В. Маяковского: *Он разчуме приблизился треном <...>* (В. Маяковский, «Я и Наполеон», 1915), — при желании этот и подобные примеры можно интерпретировать и как эллипсис, и как анаколуп. Отдельную категорию случаев составляют инверсии; иногда поэтиче-

ский порядок настолько свободен, что затемняет смысл: <...> *Его тоскующие кости, // И смертью — чуждой сей земли // Не успокоенные гости* (А. С. Пушкин, «Цыганы», 1824; вместо * *гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью*). Наконец, в поэзии может происходить «преодоление синтаксиса и высвобождение семантики из связи формальных отношений» (Винокур 1943, 77). Движение в этом направлении Винокур обнаружил у Маяковского: *Морган. / Жена. / В корсетах. / Не двинется* («Пролетарий, в зародыше задуши войну!», 1924). Это не парцелляция: «слова, которые могли бы быть <...> подлежащим и сказуемым», поэт «разделяет <...> вставными фразами» (Винокур 1943, 82–83).

Поэтическая морфология — это все виды нарушения стандартного словоизменения. Таково, во-первых, изменение неизменяемых слов и, во-вторых, конверсия, то есть переход слова в другой грамматический разряд: перемена рода или склонения, единственное число у существительных, которые в литературном языке имеют только форму множественного числа, и наоборот, переход относительных прилагательных в качественные, смена глагольного вида (например, простое будущее время у имперфектных глаголов), возвратность невозвратных глаголов, переходность непереходных и многое другое. Плюс к тому поэтическая морфология допускает просторечное, диалектное или архаическое словоизменение: *Я есмь — конечно есь и Ты!* (Г. Р. Державин, «Бог», 1784).

Наряду с поэтическим формотворчеством встречается поэтическое словотворчество. Если оно осуществляется в соответствии с общеязыковыми словообразовательными моделями, его следует относить к поэтической лексикологии, но если словотворчество писателя приводит в действие модели, малопродуктивные или непродуктивные за пределами художественной литературы, тогда мы имеем дело с поэтическим словообразованием. Наиболее радикальным изобретателем окказиональных способов словопроизводства, по общему признанию, был В. Хлебников, расширивший поэтический словарь за счет, например, «скорнения» согласных (по аналогии со склонением и спряжением): *творяне* ← *дворяне*, *могатырь* ← *богатырь*, *можар* ← *пожар*. Если у Маяковского большинство неологизмов строится из готовых, легко вычленимых морфем, то у Хлебникова *смехачи* и *гордешницы* — это ранний этап его словоновшества, от которого он ушел к неологизмам типа *резьмо* и *мнестр*.

Едва ли не наиболее заметные отличия поэтического языка от языка официального быта сосредоточены в области лексики: произведение любого жанра может органически включать в себя находящиеся вне сферы общеупотребительного словаря славянизмы и историзмы, архаизмы и окказионализмы, варваризмы, профессионализмы, арготизмы, диалектизмы, просторечие, сленг, а также брань и мат.

Меньшее внимание обычно уделяется поэтической фразеологии, в сфере интересов которой находится не только формирование более или менее устойчивых оборотов речи, присущих данному автору, направлению или эпохе, но и трансформация общезыковых фразеологизмов в языке художественной литературы.

К «разложению фразеологических срощений на составные части» (Винокур 1943, 101) из русских писателей, видимо, чаще всех прибегал Н. В. Гоголь. В одном только предложении из «Тараса Бульбы» (1835) он контаминирует четыре клише: «И самые седые, стоявшие, как сивые голуби, и те кивнули головою и, моргнувши седым усом, тихо сказали: „Добре сказанное слово!“». Голуби бывают сизыми, а сивыми — мерины, ус обыкновенно крутят, а моргают — глазами^[1].

Помимо творческих отступлений от литературного языка, писатели нередко пользуются правом на случайную, непреднамеренную ошибку. Их язык допускает также любое коверканье национальной речи, чтобы передать душевное состояние либо указать на этническую или социальную принадлежность говорящего субъекта: *Мой труг, мне уши залошило; // Скаши покромче...* (А. С. Грибоедов, «Горе от ума», 1824). Художественный текст легко включает в себя иноязычные вставки, появляющиеся с какой угодно частотой (например, в макаронической поэзии) и практически любой протяженности (фонема, морфема, слово, сочетание слов, фраза и т. д.). При этом разноязыкие элементы могут быть четко разграничены, как у А. К. Толстого в «Истории государства Российского» (1868), а могут быть «сплавлены» так, что «язык-суперстрат» становится неотделимым от «языка-субстрата» (классический образец — «Поминки по Финнегану», 1939, Дж. Джойса). В отдельных случаях произведение национальной литературы целиком создается на другом языке: например, языком русской художественной литературы бывали французский и немецкий, латынь и церковнославянский.

Вследствие упорядочения и семантизации внешней формы в языке художественной литературы возникает новый уровень — композиционный. Конечно, свою композицию имеют и тексты, составленные по правилам литературного языка. Но композиция композиции рознь. В языке официального быта композиция определяется преимущественно прагматикой, а в языках духовной культуры — семантикой: изменение композиции непосредственно отражается на содержании (нетрудно представить, что произойдет, если мы в соответствии с фабулой перестроим композицию романов Л. Стерна или М. Ю. Лермонтова). В этом плане «обратный» порядок фраз, абзацев, глав, частей в принципе не отличается от обратного порядка слов. В нормальном случае тема (то, что известно) предшествует реме (тому, что сообщается). Аналогичным образом в нарративном произведении то, что происходит раньше, обычно предшествует тому, что происходит позже; противоположная

последовательность является композиционной инверсией, которая так же, как инверсия синтаксическая, стилистически и семантически маркирована.

Содержание композиционного уровня языка художественной литературы составляют семантические структуры, не уместяющиеся в рамки простого предложения. Таков, к примеру, сюжет: он в целом или отдельные его звенья могут быть общими для ряда произведений, авторов, литературных эпох, то есть принадлежащими не тексту, но языку (по сути, именно языковой характер сюжета волшебной сказки установил В. Я. Пропп). В стихотворном языке главной единицей композиционного уровня является строфа. Одна и та же строфическая форма, встречаясь во многих произведениях, имеет при этом свое значение, свой «семантический ореол», делающий более или менее уместным ее использование здесь и сейчас. Строфа может не только усиливать семантику других языковых форм, но также сообщать тексту собственную семантику, связанную с историей ее употребления: так, одическое десятистишие, «высокая» семантика которого обусловлена его связью с торжественной и духовной одой, попадая в «низкие» произведения И. С. Баркова, Н. П. Осипова и др., сообщала их сочинениям ирои-комическую окраску.

Примеров того, как композиционные формы аккомпанируют общей семантике, поистине необозримое множество. Труднее продемонстрировать, как композиция формирует смысл самостоятельно, без поддержки других языковых средств. Простейший пример такого рода дает написанное на два голоса стихотворение Н. М. Карамзина «Кладбище» (1792). Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй — исключительно в светлых. Симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Кажется бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены поровну — предпочтение не отдано ни одной. Однако «мрачный» голос в этом дуэте начинает, а «светлый» — заканчивает, и потому стихотворение становится гимном вечному покою: *Странник боится мертвой юдоли; // Ужас и трепет чувствуя в сердце, // Мимо кладбища спешит. ↔ Странник усталый видит обитель // Вечно мира — посох бросая, // Там остается навек*^[2]. Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм, и в этом одно из принципиальных расхождений эстетического языка и бытового: в повседневном диалоге, в отличие от поэтического, не всегда побеждает тот, за кем последнее слово. Так за мнимой диалогичностью композиции скрывается монологичность художественного высказывания.

Л и т.: Гавранек, Якобсон, Матезиус, Мукаржовский 1967 [1929]; Гофман В. 1936; Виноградов 1959; Григорьев 1979а; Виноградов 1980; Ромашко 1985; Шапир 1987а ^{327–342}; Ионова 1988; 1989; Виноградов 1990; Винокур 1990; 1991; Гин 1992; Очерки ИЯРП XX; Гаспаров 1996; Мукаржовский 1996; Шапир 2000.

Примечания

[¹ Читательская перцепция этих фразеологических «кульбитов» оказывается следствием «трансплантации» Гоголем украинской идиоматики и, шире, лексической семантики на (велико-)русскую почву. Ср. в укр.:

[1] *сiвий* 'седой [в прямом и в переносном ('древний') смысле]; сизый; сивый'; *сiв|ий* [-а] як голуб [голубка] 'седой [-ая] как лунь' [см. СУМ, 9: 153(п)—154(л); УРС, 5: 296(л); ср.: ФСРЯ, 242(л—п) s. v. МЕРИН, ср. 422(п) s. v. СИВЫЙ (отсылка)];

[2] *мор|ати/(з)~нiти вiсом [iуsom]* '(по)шевелить, [(по)вести, (по)дeрг(ив)ать/дeрнуть] усом'; ① *i [ni, naviť]* *вiсом [iуsom]* не ~ати / не (з)~нiти, хоч би (тобi) *вiсом [iуsom]* ~нiти 'и [ни, даже] усом не (по)вести [не (от)реагировать; не обращать / не обратитъ внимания; ост(ав)аться безразличным, спокойным]', ср. и глазом не *моргнути*, хоч бы глазом *моргнути* 'не обнаружить (никаких) признаков волнения [беспокойства, страха и т. п.]'; ② не (з)~нiвши *вiсом [iуsom]* 'не задумываясь', 'не беспокоясь', 'не стесняясь; не стыдясь'; ср. глазом не *моргнув* 'ничуть [нисколько] не задумавшись [не поколебавшись, не остановившись (перед тем, чтобы сделать что-л.)]'; ③ (i) *вiсом [iуsom]* не (з)~нiти [не (з)~нiти (безлич.)] '(и) глазом не успеть [успеешь] моргнуть' [см. СУМ, 1: 788(л—п); 4: 800(п)—801(л); ФСУМ, 505(л—п), ср. 161(п) (отсылка); ФСРЯ, 58(л) s. v. ВЕДЕТ, 253(п)—254(л) s. v. МОРГНУЛ, 254(л) s. v. МОРГНУТЬ, ср. 498(п) s. v. УС (отсылка)]. — С. Б.

² Уместно привести здесь это стихотворение целиком:

МОГИЛА.

Одинъ голосъ.

Страшно въ могилѣ, хладной и темной! —
Вѣтры тамъ(*) воють, гробы трясутся,
Бѣлья кости стучать.

*

Другой голосъ.

Тихо въ могилѣ, мягкой, покойной.
Вѣтры тамъ вѣютъ; спящимъ прохладно;
Травки, цвѣточки растутъ.

*

Первой.

Червь кровоглавый точитъ умершихъ,
Въ черепахъ желтыхъ жабы гнѣзятся,
Змiи въ кропивѣ шипятъ.

*

Второй.

Крѣпокъ сонъ мертвыхъ, сладостень, кротокъ;
Въ гробѣ нѣтъ бури; нѣжныя птички
Пѣснь на могилѣ поютъ.

*

Язык художественной литературы

Первой.

Тамъ обитають черныя враны,
Алчныя птицы; хищныя звѣри
Съ ревомъ копають въ землѣ.

*

Второй.

Маленькой кроликъ въ травкѣ зеленой
Съ милой подружкой тамъ отдыхаетъ;
Голубь на вѣточкѣ спитъ.

*

Первой.

Сырость со мглою, густо мѣшаясь,
Плавають тамо въ воздухѣ душномъ;
Древо безъ листьевъ стоитъ.

*

Второй.

Тамо струится въ воздухѣ свѣтломъ
Паръ благовонный синихъ фѣялокъ,
Бѣлыхъ ясиновъ, лилей.

*

Первой.

Странникъ боится мертвой юдоли;
Ужась и трепеть чувствуя въ сердцѣ,
Мимо кладбища спѣшитъ.

*

Второй.

Странникъ усталый видитъ обитель
Вѣчнаго міра — посохъ бросая,
Тамъ остается на вѣкъ.

(*) То есть, на кладбищѣ.

(Карамзин 1792, 109–111). Изменения в (Карамзин 1803–1804, I: 21–22): (1) «МОГИЛА» → «Кладбище»; (2) удалено примечание; (3) «вѣють»; «прохладно»; → «вѣють», «прохладно»; (4) «Зміи»; «фѣялокъ» → «Зміи»; «фѣялокъ»; (5) «міра» → «мира» (№3 вольное или невольное изменение смысла); (6) «на вѣкъ» → «навѣкъ». Изменения в (Карамзин 1814–1815, I: 21–22): (7) «Вѣтры тамъ», 2× → «Вѣтры здѣсь»; (8) «Первой», «Второй», 5× → «Первый», «Второй». Изменения в (Карамзин 1820, I: 18–19): (9) добавлена датировка в конце — «г. 1793». (Карамзин 1834–1835, I: 16–18) — без изменений. Изменения в (Карамзин 1848, I: 16–17): (10) «г. 1793» → «1793 г.». Это — вольный и сильно сокращенный перевод «Des Grabes Furchtbarkeit und Lieblichkeit» («Ужас и прелесть могилы») Л.-Т. («Л.-Т.») Козегартена (ср. Карамзин 1964, I: 28–29 и примеч.) по изд. (Kosegarten 1790, 125–130). — С. Б.]