

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

«СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МЕТРА»: ТЕРМИН И ПОНЯТИЕ (Историко-стихovedческая ретроспекция)

Все наиболее авторитетные штудии в области семиотики метра (см. об этом Шапир 1990д) проходят сегодня под знаком выявления «семантических ореолов» различных стихотворных размеров (см., например, Гаспаров 1984б, 105 и др.). Однако само понятие «семантического ореола метра», ставшее уже привычным, было сформулировано, в сущности, совсем недавно — во всяком случае, много позже, чем поставлена общая проблема отношений метра и смысла. Впервые термин, вынесенный в заглавие этой статьи, появился у М. Л. Гаспарова, и то отнюдь не сразу (1979в): в его первых двух исследованиях по семиотике метра [одно из них было посвящено изучению семантических окрасок 4-стопного хоря с дактилическим окончанием (1973а), другое — семантическому ореолу 3-стопного хоря в целом (1976б)] названные термины отсутствуют, а соответствующие им понятия находятся в стадии становления. Но анализ уже приблизительно трех сотен примеров такого относительно употребительного, а главное, многозначного размера, как 3-стопный яmb, заставил М. Л. Гаспарова различать в семантике стиха, во-первых, «„семантическую окраску“ — отдельную тему или вариацию темы, т. е. более или менее ограниченный набор взаимосвязанных образов и мотивов, повторно появляющихся в данном метре, размере, разновидности размера», и, во-вторых, «„семантический ореол“ — совокупность всех семантических окрасок данного метра, размера и т. д.» (1979в, 284; 1984б, 105). При этом расплывчатость, неопределенность содержания, ассоциативно закрепленного за той или иной формой, выразилась в отмеченном М. Л. Гаспаровым терминологическом разномое: «Иногда на первый план вы-

ступают предметные, иногда — эмоциональные характеристики <...> (отсюда колебание в терминах „семантический ореол“ и „экспрессивный ореол“; первый, по-видимому, предпочтительней как более общий)» (1979в, 285)¹.

Хотя первый термин и в самом деле кажется более точным, второй не менее распространен. Он активно использовался не только в 1960—1970-е, но и в 1980-е годы (см., например, Вишневский 1985, 94—113), причем не только в силу традиции, как возникший на двадцать лет раньше, но и благодаря авторитету, главным образом, В. В. Виноградова, которого считали подлинным автором второго термина К. Ф. Тарановский (1963, 287 п. 2), В. А. Сапогов (1969, 237), П. А. Руднев (1971а, 77), В. В. Вейдле (1974, 97), К. Д. Вишневский (1985, 97) и др. Однако в действительности это не так или же не совсем так: «Все стиховые размеры, — сообщал В. В. Виноградов, — в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Каждый размер имеет свой экспрессивный „ореол“, свое аффективное значение» (1959, 28). Но это самое место — с сокращениями и небольшими изменениями — буквально воспроизводит тезисы Б. В. Томашевского, опубликованные всего несколькими месяцами ранее: «Все размеры в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Бывают более тесные размеры, пригодные для передачи эмоций ограниченной области (сложные строфические построения, применяемые в коротких лирических произведениях); другие размеры более „гибки“ и позволяют поэтому менять тон своей речи (таким размером для поэзии пушкинской эпохи был четырехстопный ямб); но, несомненно, каждый размер имеет свой „ореол“, свое аффективное значение» (1958а, 20; курсив мой. — М. III.; ср. Шапир 1990д, 74—75). Очевидно, что В. В. Виноградов, переписывая Б. В. Томашевского, сохранил даже кавычки у слова «ореол», добавив к нему, впрочем, определение «экспрессивный» (а к слову «размеры» — определение «стихотворные») ². Но и это незначительное терминологическое уточнение принадлежит В. В. Виноградову не вполне, поскольку наваяно, скорее всего, теоретическими положениями Г. О. Винокура, подводящими итог его исследованию структуры и семантики вольных и разно-стопных ямбов Пушкина: «Метр не только звучит, но и значит <...>». Вместе с тем «речь идет о значении порядка не идейного, а стилистически-экспрессивного, и „значением“ своим метр свидетельствует не о содержании поэзии, а лишь о ее типе и характере» (Винокур 1930, 36; курсив мой. — М. III.).

Второй семасиолого-стиховедческий термин М. Л. Гаспарова — «семантическая окраска» — находится в русле немного другой научной традиции. Его «прототип» также появляется на первой странице статьи К. Ф. Тарановского: «Не столько в стиховедении, сколько в литературной критике, нередко встре-

чается утверждение, что стихотворный ритм как таковой обладает той или иной эмоциональной (аффективной) окраской» (1963, 287; курсив мой. — М. Ш.)³. Хотя об «аффективной окраске» говорится у Б. В. Томашевского [1958а, 33 (см. ниже)]⁴, по всей вероятности, К. Ф. Тарановский заимствовал термин не у него, а у Р. О. Jakobsona: «<...> в корпусе данной поэтической традиции есть тенденция связывать каждый конкретный метр с особой семантической сферой и эмоциональной окраской (emotional coloring), а если стихотворение противоречит названной тенденции, это воспринимается как подозрительное отклонение» (Jakobson 1979, 465; курсив мой. — М. Ш.)⁵. Остается добавить, что само по себе слово «аффективный» могло быть подсказано К. Ф. Тарановскому В. В. Виноградовым: в его переизложении брошюры Б. В. Томашевского оно встречается трижды (Виноградов 1959, 28–29).

В том, что понятие «семантической окраски» связано с именами К. Ф. Тарановского и Р. О. Jakobsona, нет ничего удивительного — ведь в их работах впервые были предприняты последовательные попытки выявить одну из семантических окрасок определенного стихотворного размера — русского 5-стопного хорей⁶. Обычно постановку вопроса «о взаимоотношении ритма и тематики» считают заслугой К. Ф. Тарановского (ср. Фрейдлин 1991, 15): согласно М. Л. Гаспарову, именно он «рассмотрел ряд стихотворений этого размера (очень известных, но обычно не сопоставлявшихся: „Выхожу один я на дорогу...“, „Вот иду <sic!> я вдоль большой дороги...“, „По горам среди ущелий темных...“, „Выхожу я в путь, открытый взорам...“, „Выходила на берег Катюша...“, „Гул затих. Я вышел на подмостки...“ и др.) и показал, что в них единообразно переключаются как метрика (вплоть до ритмико-синтаксических формул), так и семантика („тема пути“, как реального, так и метафорического, „жизненного“»)» (Гаспаров 1979в, 282; ср. 1976б, 359; Вишнеvский 1985, 94 и далее; и др.). Однако связь «ритмико-синтаксических фигур» 5-стопного хорей с «темой пути» не раз становилась предметом специального обсуждения и до 1963 г., в том числе — десятилетием раньше — у самого К. Ф. Тарановского: «Популярным 5-стопный хорей сделал только Лермонтов <...> Правда <...> он написал этим размером всего четыре стихотворения (два в 1831 г. <sic!> и два в 1841 г.), но одно из них, знаменитое предсмертное „Выхожу один я на дорогу...“, настолько воздействовало своей суггестивной силой на целый ряд поэтов после Лермонтова, что они заодно с его темой подхватили и его ритм. Это стихотворение открывает собой ряд лирических раздумий о жизни в непосредственном соприкосновении с природой. Особенно интересны стихотворения, в которых параллельно развиваются две темы: динамическая тема пути вкупе со статической темой жизни (Лермонтов: „Выхожу один я на дорогу...“, Тютчев:

„Вот бреду я вдоль большой дороги...“, Блок: „Выхожу я в путь открытый взорам...“ и т. д.)» (Тарановски 1953, 274; ср. Тарановский 1963, 297 и др.)⁷.

Собственное достижение К. Ф. Тарановского (1963) было заключено всего лишь в расширении круга примеров, иллюстрирующих разные аспекты семантики 5-стопного хорей [в то же время от исчерпывающей полноты коллекция К. Ф. Тарановского оставалась крайне далека (см., например, Руднев 1973; Баевский 1975, 147–155; Вишневский 1985; Илюшин 1986а, 27; Лотман М. 1988, 134–135; Шапир 1990д, 76–78; и др.)]. При этом из шести перечисленных М. Л. Гаспаровым «очень известных, но обычно не сопоставлявшихся» стихотворений предшественники К. Ф. Тарановского не учли только балладу Мережковского «Сакья-Муни» («По горам, среди ущелий темных...», 1885), примыкающую скорее к эпической, а не к лирической традиции. Что же касается «Катюши» Исаковского (1938) и «Гамлета» Пастернака (1946), то они еще не были написаны, когда в 1937 г. в работе о стихе К. Махи Р. О. Якобсон коснулся вопроса о семантической функции 5-стопного хорей. В частности, он отметил, что «уже в русском фольклоре эта четкая, рубленая форма используется для описания драматических скитаний скоморохов. Неоднократно возникает мотив ходьбы: *Пришли люди... Мы пойдем... Он нейдет-ле... А пошли... Вы куды пошли да по дороги... <...>* С фольклоризованным стихом, ориентированным на 5-стопный хорей, мы сталкиваемся в XVIII веке — в сатирическом стихотворении Сумарокова „Прилетела на берег синица...“, красноречиво противопоставляющем впечатления путешественницы ситуации на родине. Своеобразный ряд лирических медитаций, в которых динамическая тема пути контрастно перемежается печальными статическими мотивами одинокого существования <курсив мой. — М. Ш.>, лишенного всяких устремлений и ведущего к угасанию, начинается в русской поэзии стихотворением Лермонтова». «Лермонтов (1841): *Выхожу один я на дорогу... <...>* Тютчев (1865): *Вот бреду я вдоль большой дороги... <...>* А. Блок (1905): *Выхожу я в путь, открытый взорам... <...>* Стихотворение Есенина, написанное прямо перед самоубийством (1925): *До свиданья, друг мой, до свиданья... <...>* Б. Поплавский, недавно скончавшийся молодой поэт (1936): *Снег идет над голой эспланадой. Как деревьям холодно нагим! Им должно быть ничего не надо. Только бы заснуть хотелось им*» и т. д. (Jakobson 1979, 465–466)⁸.

К. Ф. Тарановский вспоминал: «Связь лермонтовского „Выхожу“ с Тютчевым и Блоком несомненно заметили многие, независимо друг от друга. Сужу по себе: еще в старших классах гимназии (V–VIII, в 1925–1929 гг.) я увлекался Лермонтовым и Блоком, и — извините — Есениным. Еще я тогда на всю жизнь запомнил наизусть и лермонтовское и блоковское стихотворение и многие другие

5<->ст<опные> строки с темой пути (напр<имер> из есенинского „Письма матери“: „Что ты часто *ходишь на дорогу*“ и т. п.), но о связи этой темы с ритмическим движением 5<->ст<опного> хоря сам я не задумывался. Про эту связь я вычитал у того же Якобсона из его большой чешской статьи 1938 г.»⁹. Но и Р. О. Якобсон не был тем исследователем, который впервые обнаружил зависимость между ритмом, синтаксисом и смыслом данного размера. Судя по всему, честь этого открытия должна принадлежать О. М. Брику, который 1.VI 1919 на заседании Московского лингвистического кружка (= МЛК) прочитал доклад «О стихотворном ритме». Отвечая оппонентам, выступавший, между прочим, сказал: «По поводу 5-<стопного> хоря, интересно, что он связан с какой-то особой ассоциацией. Ср. Лермонтова *Выхожу один я на дорогу*, у Блока: *Выхожу я в путь открытый взорам*, у Тютчева: *Вот бреду я в доль <sic!> большой дороги*»¹⁰ (курсив мой. — М. Ш.). В прениях по докладу О. М. Брика активное участие приняли Г. О. Винокур (он в качестве секретаря вел протокол обсуждения) и Р. О. Якобсон, который заметил: «Необходимо выделять не только ритмико-синтаксические, но ритмико-семантические и морфологические построения»¹¹. Поэтому некоторое недоумение вызывает тот факт, что в статье Р. О. Якобсона отсутствует ссылка на выступление О. М. Брика¹².

Если среди всех семантических окрасок 5-стопного хоря О. М. Брик сумел разглядеть лишь одну, то М. Л. Гаспаров в 3-стопном ямбе обнаружил их целых пятнадцать. Не ограничивающиеся сферой употребления этого размера, они сделали вполне очевидными метрическую омонимию и синонимию: «<...> один метр может быть знаком нескольких тем, а <...> одна тема может иметь знаками несколько метров» (Гаспаров 1979в, 284; ср. Вишневский 1977, 147–154; Левин 1982, 152). Еще до М. Л. Гаспарова о том же самом писал Р. О. Якобсон: «Во многих случаях один автор использует тождественные метрические и строфические формы в стихотворениях <...> совершенно несходных по эмоциональному настрою и тематике» (Jakobson 1979, 464; ср. 1979, 466). Но, предположительно, все наблюдения над «асимметрическим дуализмом» стихотворных размеров так или иначе восходят к Г. О. Винокуру: «Разные метры сплошь да рядом „значат“ то же самое и самые разнообразные поэтические формы порою уживаются в одних и тех же метрических вариантах. И тем не менее, в каждом отдельном случае, в каждом конкретном стихотворении, метр значит именно то, что он значит» (1930, 36).

Своя предыстория у вопроса о взаимоотношении семантических окрасок друг с другом: «<...> набор тем в разных размерах может быть одинаков или почти одинаков, но структура этого набора одинакова не будет <...> Можно сказать, что все размеры семантически синонимичны, но нельзя сказать, что они семантически

тождественны» (Гаспаров 1979в, 305). Ранее в этом смысле высказывался В. В. Виноградов: «Почти каждый размер имеет несколько аффективных или экспрессивных вариантов. Каждый размер многозначен. Но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» (1959, 29). Но и тут стиховедческие утверждения В. В. Виноградова, который сам никогда не занимался ни теорией, ни историей стиха, повторяют известный источник: «*Почти каждый размер имеет несколько аффективных вариантов, и, однако, каждый размер ограничен возможностями, только ему свойственными. Если два стихотворения одинакового размера и могут самым своим ритмом вызывать разные настроения, то никак невозможно обратное, чтобы два стихотворения, писанные разными размерами, обладали одинаковой аффективной окраской. Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру*» (Томашевский 1958а, 33; курсив мой. — М. III.). Таким образом, это рассуждение Б. В. Томашевского В. В. Виноградов тоже заметно сократил, чуть видоизменив пунктуацию (и синтаксис) и вставив два слова: «или экспрессивных» (ср. выше)¹³.

Метрическая полисемия с особой настойчивостью заставляет выяснять природу связи между размером и темой. Еще в 1976 г. М. Л. Гаспаров сделал вывод: «<...> между образом и языком, образом и стихом <...> связь есть, но не безусловная, а условная, не органическая, а историческая». Поэтому «избрать какое-то слово или размер уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними» (Гаспаров 1976б, 358, 364—365 и др.; ср. 1973а, 150; 1979в, 283 и др.; Вишневский 1977, 154—159; Гаспаров 1984б, 105—107 и др.; а также Hollander 1960, 191—192; 1975, 135—164)¹⁴. По мнению того же М. Л. Гаспарова, «первые шаги» в направлении конвенциональной, семиотической интерпретации природы метрической семантики сделал как раз К. Ф. Тарановский, объяснивший связь размера и темы «прежде всего сильным впечатлением, которое произвел на читателей и писателей» исходный «образец в этом ряду — лермонтовское „Выхожу один я на дорогу...“» (Гаспаров 1976б, 359; 1979в, 282). Но хотя К. Ф. Тарановский действительно уверял, что «экспрессивные ореолы» размеров складываются «исторически в каждой национальной литературе (независимо или при иностранном влиянии)» (1963, 287; курсив мой. — М. III.), он тем не менее полагал, что «только влияниями и взаимодействиями» «объяснить все <...> факты» семантической истории размера «невозможно. Приходится признать наличие целого ряда конвергентных явлений», обусловленных «синестезической связью между ритмическим движением русского 5<->ст<опного> хоря и ритмом человеческого шага» (Тарановский 1963, 319, 320). Дело — в асимметрии стиха, с его «сильными иктами на

третьем, пятом и девятом слогах» и «подвижной (реже постоянной) цезурой в соседстве четвертого слога» (1963, 288—289, 320). «В плане динамической темы пути — такая ритмическая поступь <...> действительно соответствует неровной человеческой походке: как будто человек сделал один шаг (или три шага) и на какую-то долю секунды остановился. В плане статической темы жизни, — опять-таки при синестезическом восприятии ритмического движения, — резкая асимметричность стиха соответствует душевному разладу в переживаниях, подчеркивает отсутствие внутренней гармонии» (1963, 321)¹⁵.

Обе теоретических возможности, не всегда последовательно дифференцированные К. Ф. Тарановским, — связь «по природе» (φύσει) или же «по установлению» (θέσει) — были также намечены еще Р. О. Якобсоном: «Соответствие между метрическим и семантическим аспектами стиха далеко от того, чтобы быть общим правилом». «Определенная поэтическая форма — вследствие своего происхождения или просто конвенционально — может так тесно ассоциироваться с определенной литературной школой, с конкретным поэтическим жанром, с тем или иным национальным или социальным субстратом, что при новом использовании производит впечатление своего рода метрической цитаты. Чешский 4-стопный хорей и русский 4-стопный ямб имеют в современной поэзии подчеркнuto традиционный, старомодный привкус <...> Чешский и русский гекзаметры хотя и глубоко отличны по своей сути от античной модели, тем не менее с неизбежностью воспринимаются как антиквизирующие метры; нерифмованные дактилические окончания придают русским стихам фольклорный оттенок. В этих случаях связь между метром и семантикой стихотворения имеет внешний характер, то есть покоится на ассоциации по смежности, но, помимо этого или даже совершенно независимо от этого, может проявиться их внутренняя близость, то есть ассоциация по сходству между стиховой структурой и семантической направленностью. Русский 5-стопный хорей — это относительно редкая форма, в которой сталкиваются два икта, тем более сильных, что они обрамлены слабыми <...> резкая асимметрия, беспокойная неровность ритмической поступи, обрывистое нарушение регулярной периодичности — всё это настойчиво сближает названный размер с темой тревожного пути» (Jakobson 1979, 464, 465). «Без всякого сомнения, в стихах самого последнего времени <имеются в виду произведения Есенина и Поплавского. — М. III.> обнаруживаются старые тематические, вербальные, метрические и композиционные модели (это внешняя связь <стиха и смысла. — М. III.>), но навязчивость, с которой эти модели дают себя знать, вызвана связью внутренней, а именно подлинным (actual) соответствием метра и образности: структура стиха непосредственно входит в структуру символа (becomes a direct component of symbolism); метр сам

получает значение» (Jakobson 1979, 466). Тем самым Р. О. Якобсон вплотную подвел стиховедение к «возможности написать грамматику взаимодействия размера и смысла» (Jakobson 1960, 369). Эта программа, провозглашенная им в конце 1950-х годов, но теоретически обоснованная во второй половине 1930-х, была частично осуществлена в работах К. Ф. Тарановского и его последователей (Гаспаров 1984б, 105–107; и др.)¹⁶.

Такова краткая история термина и понятия, искавших друг друга без малого шестьдесят лет. Она показывает, что научная мысль шла к своей цели иначе, нежели представляется: несколькими путями сразу, переоткрывая давно открытое. Уже по этой причине опыт — по-видимому, первый — ретроспективного анализа стиховедческой терминологии мог бы быть полезен и в методологическом отношении. Но не будем всё же преувеличивать: история одного термина, хотя бы и ключевого, пусть даже освобожденная от всякой мифологизации, — с точки зрения специалиста, не более чем «деталь», которая, «конечно, интересна сама по себе, но для нашей науки большого значения не имеет»¹⁷.

Примечания

¹ Ср. еще менее «съедобные» плоды безудержного терминотворчества: «экспрессивно-тематический ореол» (Маллер 1970, 55; Маллер 1971б, 89–91), «тематический ореол» (Маллер 1970, 58; Баевский 1975, 145), «жанровый ореол» (Баевский 1975, 145), «идейно-тематический ореол» (Федотов 1977, 100, 120), «аффективный ореол» (Федотов 1977, 104, 107, 112, 129, 130), «эмфатический ореол» (Федотов 1977, 108) и др.

² Ср. также термин «ореол» в контексте семасиологической фразеологии Л. В. Щербы: «<...> вся прелесть <образа. — М. Ш.> состоит в неясности, в том что наше воображение лишь слегка толкается по некоторым ассоциативным путям искусным подбором слов с их более или менее отдаленными ассоциациями (с их „ореолами“, как я это себе позволяю называть в лекциях)» (1923, 51).

³ Ср. термины «экспрессивная окраска» (Руднев 1971а, 84), «экспрессивно-тематическая окраска» (Маллер 1971а, 84), «эмоциональная окраска» (Вишневский 1977, 146) и др.

⁴ Ср. этот же термин у В. А. Сапогова (1969, 238).

⁵ Исследование Р. О. Якобсона «K popisu Máchova verše», написанное в 1937-м и опубликованное в 1938 г. (см. Jakobson 1938), по необходимости здесь и далее цитируется по английскому переводу П. и В. Стайнер. Чешское издание этой работы дважды упоминается на страницах статьи К. Ф. Тарановского (см. 1963, 289, 298 п. 17; ср. Тарановски 1953, 274 примеч. 313).

⁶ В этом их отличие от Г. О. Винокура, который, намного опередив время, уже в 1928 г. осуществил попытку систематического описания семантического ореола нескольких раз-

«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Истор.-стихovedческая ретроспекция)

меров сразу — правда, на материале, ограниченном лирикой Пушкина (см. Винокур 1930, 23–36; ср. Томашевский 1958б; см. также Шапир 1987а, 227–228^{336–338}; 1990в, 291).

⁷ Далее К. Ф. Тарановский говорит о метрической полисемии: «Крут лирических тем, освоенных 3-стопным хореем, не ограничивается только этой тематикой. Еще у Бенедиктова (в лирике 1838–1857 гг.) тот же стих встречается в произведениях на самые разные темы» (Тарановский 1953, 274). И ниже — несколько слов об употреблении этого размера в лирике Фета, у символистов и некоторых других поэтов начала XX в., а также — чуть подробнее — о традиции «эпического» 5-стопного хорea у Востокова, Пушкина, К. Павловой, Некрасова, А. Майкова, Гумилева и др. (1953, 274–275; ср. также Астахова 1926, 55; Пяст 1931, 163 сл.). А. М. Астахова выдвинула также общую задачу «установления связи изучаемого размера и всех его ритмических вариации с определенным поэтическим жанром» (1926, 55).

⁸ Все эти цитаты (из былины «Путешествие Вавилы со скоророхами» и стихотворений Сумарокова, Лермонтова, Тютчева, Блока, Есенина и Поплавского) приведены также в статье К. Ф. Тарановского (1963).

⁹ Из письма К. Ф. Тарановского М. И. Шапиру от 12–14.[VI] 1991.

¹⁰ ИРЯ, ф. 20 (Московский лингвистический кружок), л. 57.

¹¹ Там же, л. 58.

¹² В истории изучения метрической семантики русского стиха прослеживается любопытная закономерность. Первые наблюдения в этой области были сделаны над размерами типа «Выхожу один я на дорогу...» (см. выше) и «Ах, почто за меч воинственный...» [25.X 1919 в МЛК состоялся доклад О. М. Брика «Четырехстопные хорей с дактилическими окончаниями»: и сам докладчик, и его оппоненты (П. Н. Сакулин и Р. О. Якобсон) обрисовали краткую семантическую историю размера, в которой, в частности, определили его как «стилизацию народного стиха» (Там же, л. 70–72, 76); ср. также раздел «Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием» в статье А. М. Астаховой (1926, 60–63)]. А когда через много лет наука опять вернулась к проблеме «метр и смысл», первыми вновь подверглись исследованию те же самые размеры (см. Тарановский 1963; Гаспаров 1973а).

¹³ Разительные совпадения в работах двух ученых, далеко не ограничивающиеся приведенными сопоставлениями, объясняются тем, что три с лишним страницы в книге одного из них (см. Виноградов 1959, 27–30) являют собой почти дословный, хотя во многом бессвязный и алогичный пересказ брошюры другого (см. Томашевский 1958а). Ссылка дана лишь единожды, в самом начале конспекта, а кавычки отсутствуют даже в случае прямых цитат — тем самым текст Б. В. Томашевского оказывается фактически приписанным В. В. Виноградову и в этом качестве воспринимается читателем.

¹⁴ Эта точка зрения получила широкое признание: «...» действительно в ряде случаев мы имеем дело с сериями и циклами произведений, тематически близких и написанных в определенной манере». «Однако ничего таинственного в этих связях нет. Они обусловлены отнюдь не имманентными свойствами того или иного размера или строфы, а конкретными историческими условиями, при этом в каждом случае различными» (Вишневский 1985, 108).

¹⁵ Именно поиски органического единства метра и семантики оказались у К. Ф. Тарановского наиболее уязвимыми для критики (см. Вишневский 1985, 94–95 и далее; ср., однако,

Вейдле 1974, 223–225 и др.). Знаменательно, что до знакомства со статьей Р. О. Якобсона (Jakobson 1938) К. Ф. Тарановский считал такие поиски совершенно бесперспективными: «Нет сомнения в том, что абстрактный ритм не имеет никакой психологической окраски. Утверждение многих русских теоретиков, будто ямб — это размер торжественный или печальный, а хорей — веселый или нежный, я могу очень легко опровергнуть конкретными примерами. Достаточно привести меланхолические хорей Пушкина <...> и множество шутивных, веселых ямбов из „Евгения Онегина“». «Вопрос можно поставить так: каковы были исторические условия, в которых поэтический язык, характерный для некоего жанра, связывался с определенными ритмами, сообщая им специфическую тональность?» Без широкого применения сравнительного метода ответить на этот вопрос невозможно» (Тарановски 1939, 130–131).

¹⁶ Строго говоря, вопрос о «новой научной дисциплине, которой предстоит связать до сих пор автономные главы поэтики — метрику, стилистику и тематику» (Томашевский 1924, 267–268; ср. Винокур 1990б, 77), был поставлен в повестку дня еще в 1920-е годы; тогда же была выполнена и первая работа этого рода (см. Винокур 1930; ср. примеч. 6 к наст. раб.).

¹⁷ Из письма К. Ф. Тарановского М. И. Шапиро от 12–14.[VI] 1991.