

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

# Σημειωτική

ТРУДЫ ПО  
ЗНАКОВЫМ  
СИСТЕМАМ 12

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 515 ВПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

---

# СТРУКТУРА И СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

XII

ТАРТУ 1981

Редколлегия: Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль, Ю. Лотман (председатель), Я. Пыльдмяэ, Х. Рятсеп, И. Чернов.

Отв. ред. тома Ю. Лотман

## СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ И ПОНЯТИЕ ТЕКСТА

Ю. М. Лотман

В динамике развития семиотики за последние пятнадцать лет можно уловить две тенденции. Одна направлена на уточнение исходных понятий и определение процедур порождения. Стремление к точному моделированию приводит к созданию метасемиотики: объектом исследования становятся не тексты как таковые, а модели текстов, модели моделей и т. д. Вторая тенденция сосредоточивает внимание на семиотическом функционировании реального текста. Если, с первой позиции, противоречие, структурная непоследовательность, совмещение разноустроенных текстов в пределах единого текстового образования, смысловая неопределенность — случайные и «неработающие» признаки, снимаемые на метауровне моделирования текста, то со второй, они являются предметом особого внимания. Используя сосюррианскую терминологию, можно было бы сказать, что в первом случае речь интересует исследователя как материализация структурных законов языка, а во втором — предметом внимания делаются именно те ее семиотические аспекты, которые расходятся с языковой структурой.

Как первая тенденция получает реализацию в метасемиотике, так вторая закономерно порождает семиотику культуры.

Оформление семиотики культуры — дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноустроенных семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось понятие текста. Первоначальные понятия текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчленимое единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо *одном* языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что для того, чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно

быть, минимально, дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во втором — некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа «молитва» и др.<sup>1</sup>

Ход развития научной мысли, в данном случае, как и во многих других, повторял логику исторического развития самого объекта. Как можно предположить, исторически высказывание на естественном языке было первичным, затем следовало превращение его в ритуализованную формулу, закодированную и каким-либо вторичным языком, т. е. в текст. Следующим этапом явилось соединение каких-либо формул в текст второго порядка. Особый структурный смысл получали такие случаи, когда соединялись тексты на принципиально различных языках, например, словесная формула и ритуальный жест. Получающийся в результате текст второго порядка включал в себя расположенные на одном иерархическом уровне подтексты на разных и взаимно не выводимых друг из друга языках. Возникновение текстов типа «ритуал», «обряд», «действие» приводило к совмещению принципиально различных типов семиозиса и — в результате — к возникновению сложных проблем перекодировки, эквивалентности, сдвигов в точках зрения, совмещения различных «голосов» в едином текстовом целом. Следующий в эвристическом отношении шаг — появление художественных текстов. Многоголосый материал получает дополнительное единство, пересказываясь на языке данного искусства. Так, превращение ритуала в балет сопровождается переводом всех разноструктурных подтекстов на язык танца. Языком танца передаются жесты, действия, слова и крики, и самые танцы, которые при этом семиотически «удваиваются».

<sup>1</sup> Возможны случаи редукции значений первого ряда (естественного языка) — молитва, заклинание, ритуальная формула могут быть на забытом языке или же тяготеть к глоссолалии. Это не отменяет, а подчеркивает необходимость осознавать текст как сообщение на некотором — неизвестном или таинственном — первичном языке. Даваемое определение текста в плане семиотики культуры лишь на первый взгляд противоречит принятому в лингвистике, ибо и там текст, фактически, закодирован дважды: на естественном языке и на метаязыке грамматического описания данного естественного языка. Сообщение, удовлетворяющее лишь первому требованию, в качестве текста не рассматривалось. Так, например, до того, как устная речь сделалась объектом самостоятельного лингвистического внимания и трактовалась лишь как «неполная» или «неправильная» форма письменного языка, являясь бесспорным фактом естественного языка, она в качестве текста не рассматривалась. Парадоксально, но известная формула Ельмслева, определившая текст как «все, что может быть сказано на датском языке», фактически понималась как «все, что может быть написано на правильном датском языке». Введение же устной речи в круг лингвистических текстов подразумевало создание специального метаязыкового для нее адекватата. В этом отношении понятие текста в лингво-семиотическом контексте сопоставимо с общенаучным понятием факта.

Многоструктурность сохраняется, однако она как бы упакована в моноструктурную оболочку сообщения на языке данного искусства. Особенно это заметно в жанровой специфике романа, оболочка которого — сообщение на естественном языке — скрывает исключительно сложную и противоречивую контрверсу различных семиотических миров.

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, подчеркивание значимости границ текста, а, с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию к все большей автономии. Колебание в поле «семиотическая однородность ↔ семиотическая неоднородность» составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из других важных моментов ее следует подчеркнуть напряжение между тенденцией к интеграции — превращению контекста в текст (складываются такие тексты, как «лирический цикл», «творчество всей жизни как одно произведение» и проч.) и дезинтеграции — превращению текста в контекст (роман распадается на новеллы, части становятся самостоятельными эстетическими единицами). В этом процессе позиции читателя и автора могут не совпадать: там, где автор видит целостный единый текст, читатель может усматривать собрание новелл и романов (ср. творчество Фолкнера), и наоборот (так, Надеждин в значительной мере истолковал «Графа Нулина» как ультраромантическое произведение потому, что поэма появилась в одной книжке с «Балом» Баратынского и обе поэмы были восприняты критиком как *один* текст). Известны в истории литературы случаи, когда читательское восприятие того или иного произведения определялось репутацией издания, в котором оно было опубликовано, и случаи, когда это обстоятельство никакого значения для читателя не имело.

Сложные историко-культурные коллизии активизируют ту или иную тенденцию. Однако потенциально в каждом художественном тексте присутствуют обе они в их сложном взаимном напряжении.

Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он *приобретает память*. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос»<sup>2</sup>. На такой стадии

<sup>2</sup> Гераклит Эфесский. Фрагменты. Цит. по сб.: Античные философы. Свидетельства, фрагменты, тексты. Киев, 1955, с. 27.

структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам:

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти. В качестве таковой он, с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а, с другой, к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и временному или полному забыванию других.

3. Общение читателя с самим собою. Текст — это особенно существенно для традиционных, древних, отличающихся высокой степенью каноничности текстов, — актуализирует определенные стороны личности самого адресата. В ходе такого общения получателя информации с самим собою текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени ее связи с метакультурными конструкциями.

4. Общение читателя с текстом. Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора «беседовать с книгой» оказывается исполненной глубокого смысла.

5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает не как агент коммуникативного акта, а в качестве его полноправного участника, как источник или получатель информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заменитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть — целое.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Аналогичные отношения возникают, например, между художественным текстом и его заглавием. С одной стороны, они могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях в иерархии «текст — метатекст». С другой, — они могут рассматриваться как два подтекста единого текста. Заглавие может относиться к обозначаемому им тексту по принципу метафоры или метонимии. Оно может быть реализовано с

Причем поскольку культурный контекст — явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневными структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, — актуализуют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а, с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

Частным случаем будет вопрос общения текста и метатекста. С одной стороны, тот или иной частный текст может выполнять по отношению к культурному контексту роль описывающего механизма, с другой, он, в свою очередь, может вступать в дешифрующие и структурирующие отношения с некоторым метаязыковым образованием. Наконец, тот или иной текст может включать в себя в качестве частных подструктур и текстовые, и метатекстовые элементы, как это характерно для Стерна, «Евгения Онегина», текстов, отмеченных романтической иронией, или ряда произведений XX в. В этом случае коммуникативные токи движутся по вертикали.

В свете сказанного текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы: «потребитель дешифрует текст» — возможна более точная: «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью.

---

помощью слов первичного языка, переведенных в ранг метатекста, или с помощью слов метаязыка и проч. В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение.

## РИТОРИКА

Ю. М. Лотман

Риторика (греч. *ρητορικη*) длительное время воспринималась как дисциплина, окончательно ушедшая в прошлое. Виднейший знаток античной и средневековой поэтики М. Л. Гаспаров закончил заметку «риторика» в «Краткой литературной энциклопедии» словами: «В современном литературоведении термин «риторика» неупотребителен» (КЛЭ, 6, стб. 305). Это заявление было опубликовано в 1971 г. Между тем, уже в 1960-х гг. интерес к риторике в ее классических проявлениях и к нео-риторике стал неуклонно расти в связи с развитием грамматики текста и лингвистической теории прозы. В настоящее время это уже обширная, насчитывающая десятки монографий и многие сотни статей на ряде языков, бурно развивающаяся научная дисциплина. Представляется своевременным разобраться в ее основных проблемах.

1. *Риторика*, прежде всего, — термин античной и средневековой теории литературы. Значение термина раскрывается в трех оппозициях: а) «поэтика — риторика» — содержание термина истолковывается как «искусство прозаической речи» в отличие от «искусства поэтической речи»; в) в противопоставлении: «обычная, неукрашенная, «естественная» речь — речь искусственная, украшенная, «художественная» риторика раскрывалась как искусство украшенной речи, в первую очередь — ораторской; с) в противопоставлении: «риторика — герменевтика», т. е. «наука порождения текста — наука понимания текста» риторика толковалась как свод правил, механизм порождения. Отсюда ее «технологический» и классификационный характер и практическая направленность. Последнее обстоятельство приводило в период расцвета риторики к усложнению системы дефиниций. При этом риторика была обращена к говорящему, а не к слушающему, к ученой аудитории создателей текстов, а не к той массе, которая должна была эти тексты слушать. 2. В современной поэтике и семиотике термин «риторика» употребляется в трех основных значениях: а) лингвистическом — как правила построения речи на сверхфразовом уровне, структура повество-

вания на уровнях выше фразы; в) как дисциплина, изучающая «поэтическую семантику» — типы переносных значений, т. н. «риторика фигур»; с) как «поэтика текста», раздел поэтики, изучающий внутритекстовые отношения и социальное функционирование текстов как целостных семиотических образований. Этот последний подход, сочетаясь с предыдущими, кладется в современной науке в основу «общей риторики». Основана и риторика: Принадлежит к древнейшим разделам науки о слове и речи, риторика переживала периоды расцвета и падения, когда казалось, что как область теоретической мысли она навеки ушла в историю. Возрождение риторики позволяет поставить вопрос о причинах этой устойчивости. Ответ на него должен одновременно и раскрыть единство по видимости различных сфер риторики. «Оправдание риторики» может заключаться в установлении некоторого объекта, составляющего исключительную область данной дисциплины и описываемого только в ее терминах. Рассмотрим два аспекта риторики: 1) Риторика «открытого текста». В данном случае будет рассматриваться деятельность по созданию текста, который мыслится в процессе порождения; в центре окажется «риторика фигур»; 2) Риторика «закрытого текста», поэтика текста как целого.

1. Сознание человека гетерогенно. Минимальное мыслящее устройство должно включать в себя хотя бы две разноустроенных системы, которые обменивались бы вырабатываемой внутри них информацией. Исследования по специфике функционирования больших полушарий человеческого мозга вскрывают глубокую аналогию с устройством культуры как коллективного интеллекта: в обоих случаях мы обнаруживаем наличие, как минимум, двух принципиально отличных способов отражения мира и выработки новой информации с последующими сложными механизмами обмена текстами между этими системами. В обоих случаях мы наблюдаем, в общих чертах, аналогичную структуру: в рамках одного сознания наличествуют как бы два сознания. Одно оперирует дискретной системой кодирования и образует тексты, складывающиеся как линейные цепочки соединенных сегментов. В этом случае основным носителем значения является сегмент (= знак), а цепочка сегментов (= текст) вторична, значение ее производно от значения знаков. Во втором случае текст первичен. Он является носителем основного значения. По своей природе он не дискретен, а континуален. Смысл его не организуется ни линейной, ни временной последовательностью, а «размазан» в  $n$ -мерном семантическом пространстве данного текста (полотна картины, сцены, экрана, ритуального действия, общественного поведения или сна). В текстах этого типа именно текст является носителем значения. Выделение составляющих его знаков бывает затруднительно и порой носит искусственный характер.

Таким образом, в рамках как индивидуального, так и коллективного сознания скрыты два типа генераторов текстов: один основан на механизме дискретности, другой континуален. Несмотря на то, что каждый из этих механизмов имманентен по своему устройству, между ними существует постоянный обмен текстами и сообщениями. Обмен этот совершается в форме семантического перевода. Однако любой точный перевод подразумевает, что между единицами каких-либо двух систем установлены взаимно-однозначные отношения, в результате чего возможно отображение одной системы на другую. Это позволяет текст из одного языка адекватно выразить средствами другого. Однако в случае, когда соплагаются дискретные и недискретные тексты, это в принципе невозможно. Дискретной и точно обозначенной единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла. Если же там и имеется *suī generis* сегментация, то она не сопоставима с типом дискретных границ первого текста. В этих условиях возникает ситуация непереводаемости, однако именно здесь попытки перевода осуществляются с особым упорством и дают наиболее ценные результаты. В этом случае возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом эквивалентность. Подобный незакономерный и неточный, однако в определенном отношении эквивалентный перевод составляет один из существенных элементов всякого творческого мышления. Именно эти «незакономерные» сближения дают толчки для возникновения новых смысловых связей и принципиально новых текстов. Пара взаимно несопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп. В этом отношении тропы являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, накладываемым на мысль извне — они составляют суть творческого мышления, и сфера их даже шире, чем искусство. Она принадлежит творчеству вообще. Так, например, все попытки создания наглядных аналогов абстрактных идей, отображения с помощью отточенных непрерывных процессов в дискретных формулах, построения пространственных физических моделей элементарных частиц и пр. являются риторическими фигурами (тропами). И точно так же, как в поэзии, в науке незакономерное сближение часто выступает в качестве толчка для формулирования новой закономерности.

Теория тропов за века своего существования накопила обширную литературу по определению основных их видов: метафоры, метонимии и синекдохи. Литература эта продолжает расти. Однако очевидно, что, при любом логизировании тропа, один из его элементов имеет словесную, а другой — зрительную при-

роду, как бы замаскирован этот второй ни был. Даже в логических моделях метафор, создаваемых в целях учебных демонстраций, недискретный образ (зрительный или акустический) составляет имплицитное посредующее звено между двумя дискретными словесными компонентами. Однако чем глубже ситуация непереводимости между двумя языками, тем острее потребность в общем для них метаязыке, который перекидывал бы между ними мост, способствуя установлению эквивалентностей. Именно языковая неоднородность тропов вызвала гипертрофию метаструктурных построений в «риторике фигур». Уклон в догматизм на уровне метаописания компенсировал здесь неизбежную неопределенность на уровне текста фигур. Компенсация здесь получает особый смысл, поскольку риторические тексты отличаются от общеязыковых существенной особенностью: образование языковых текстов производится носителем языка стихийно, эксплицитные правила актуальны здесь лишь для исследователя, строящего логические модели бессознательных процессов. В риторике процесс порождения текстов имеет «ученый», сознательный характер. Правила здесь активно включены в самый текст не только на метауровне, но и на уровне непосредственной текстовой структуры. Это создает специфику тропа, который одновременно включает в себя и элемент иррациональности (эквивалентность заведомо неэквивалентных и даже не располагаемых в одном ряду текстовых элементов), и характер гиперрационализма, связанный с включением сознательной конструкции непосредственно в текст риторической фигуры. Это обстоятельство особенно заметно в тех случаях, когда метафора строится не на основе столкновения слов, а как элемент, например, киноязыка. Резкое монтажное сопоставление двух зрительных образов, казалось бы, обходится без коллизии между дискретностью и недискретностью или других ситуаций принципиальной непереводимости. Однако внимательное рассмотрение убеждает, что метаструктура строится здесь на основе уподобления кадра слову естественного языка и механизм дискретности вносится в самое структуру кинометафоры. Можно убедиться и в другом: если один из членов кинометафоры, как правило, без усилия пересказывается словами (и сознательно ориентирован на такой пересказ), то другой, чаще всего, такому пересказу не поддается. Приведем пример: в фильме венгерского режиссера Золтана Фабри «Муравейник» в центре — исключительно сложная и многоплановая драма, развертывающаяся в венгерском женском монастыре в начале XX в. События находятся в сложных метафорических отношениях со снятыми крупным планом деталями барочного антуража храма. Среди них, в частности, выделяется рельефный медальон с изображением сеятеля. Этот член метафоры расшифровывается прямым переводом в словесный текст евангельской притчи о сеятеле (Матф. 13, 2—3; Лука 8, 5—11;

Марк 4, 1—2). Другой член метафоры словесно не пересказывается, а раскрывается в отношении к первому (и другим, ему подобным).

Принадлежность «риторики фигур» к уровню вторичного моделирования связана с ролью метамоделей и отличает этот пласт от уровня первичных знаков и символов. Так, например, агрессивный жест в поведении животного, если он не связан с реальным агрессивным действием и является его заменой, представляет собой элемент символического поведения. Однако символ употреблен здесь в первичном значении. Другой случай, когда жест, имеющий характер сексуального символа, употребляется в значении подчинения доминирующей роли партнера в общей организации коллектива животных и утрачивает всякую связь с половым содержанием. Во втором случае мы можем говорить о метафорическом характере жеста и о наличии определенных элементов жестовой риторики. Приведенный пример говорит, что оппозиция «дискретное — континуальное» представляет собой лишь одну из возможных — крайнюю — форму рождающей тропы семантической неперевоидимости. Однако возможны столкновения и менее отдаленных сфер семантической организации, создающие контрасты, достаточные для появления «риторикогенной» ситуации.

**2. Риторические фигуры (тропы).** В традиционной риторике «приемы изменения основного значения слова именуется тропами» (Томашевский). В нео-риторике последних десятилетий делались многочисленные попытки уточнить значение как тропов вообще, так и конкретных их видов (метафора, метонимия, синекдоха, ирония) в соответствии с современными лингво-семиотическими идеями. Основной опыт в этом направлении принадлежит Р. Якобсону [1963, 1973]. Якобсон, выделяя два основных вида тропа: метафору и метонимию, — связывает их с двумя основными осями структуры языка: парадигматической и синтагматической. Метафора представляет собой, по Якобсону, замещение понятия по оси парадигматики, что связано с выбором из парадигматического ряда, замещением *in absentia* и установлением смысловой связи по сходству; метонимия располагается на синтагматической оси и представляет собой не выбор, а сочетание *in praesentia* и установление связи по смежности. Рассматривая культурную функцию риторических фигур, Якобсон, с одной стороны, расширяет ее, видя в ней основу смыслообразования в любой семиотической системе. Поэтому он применяет термин «метафора» и «метонимия» к кино, живописи, психоанализу и проч. С другой, он сужает их, отводя метафоре сферу семиотической структуры = поэзии, а метонимии — сферу текста = прозы. «Метафора для поэзии и метонимия для прозы составляет линию наименьшего сопротивления» (1963, 67). Таким образом, разграничение поэзия/проза получало объективное

обоснование и из разряда частных категорий словесности переходило в число семиотических универсалий. Концепция Якобсона получила развитие и уточнение в ряде работ. Так, У. Эко, исследуя лингвистические основы риторики, исходной фигурой считает метонимию. В основе ее он усматривает наличие цепочек ассоциативных смежностей: 1) в структуре кода; 2) в структуре контекста; 3) в структуре референта. Связь языковых кодов с культурными позволяет строить на основе метонимии метафорические фигуры. В этом же направлении работает мысль Ц. Тодорова, который связывает метафору с удвоением синекдохи. Впрочем, позиция последнего, в определенной мере, сближается с концепцией группы  $\mu$  («льезская группа»), которая строится в отталкивании от модели Якобсона. В 1970 группа  $\mu$  (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet) разработала детальную таксометрическую классификацию тропов, основанную на анализе «сем» и семантико-лексических компонентов. В качестве первичной фигуры они рассматривают синекдоху. Метафора и метонимия трактуются ими как производные фигуры, результат разных усложнений исходных типов синекдохи. Построение это подверглось критике со стороны N. Ruwet с лингвистических позиций и P. Schofer и D. Rice с литературной точки зрения [см.  $\mu$  1977]. Мнение N. Ruwet: «В вопросе риторики, вообще, и тропов, в частности, главная задача предиктивной теории заключается в попытке ответить на вопрос: в каких условиях данное лингвистическое выражение получает переносное значение» [Ruwet, 371] — представляется вполне обоснованным. Итоговое определение тропа, достигнутое нео-риторикой, звучит так: «Троп — семантическая транспозиция от знака *in praesentia* к знаку *in absentia*, 1) основанная на перцепции связи между одним или более семантическим признаком обозначаемого; 2) отмеченная семантической несовместимостью микро- и макро-контекстов; 3) обусловленная референциальной связью по сходству, или причинности, или включенности, или оппозиции» [P. Schofer and D. Rice, 133].

Классическая риторика разработала разветвленную классификацию фигур. Термин «фигура» (*σχημα*) был впервые употреблен Анаксименом из Лампасака (IV в. д. р. х.). Вопрос был тщательно разработан Аристотелем, ученики которого (в особенности Деметрий Фалерский) ввели разделение на «фигуры речи» и «фигуры мысли». В дальнейшем система фигур неоднократно рассматривалась античными, средневековыми и авторами эпохи классицизма и достигла большой сложности. Нео-риторика оперирует, в основном, тремя понятиями: *метафора* — семантическое замещение по сходству или подобию какой-либо «семы», *метонимия* — замещение по смежности, ассоциации, причинности (разные авторы подчеркивают различные типы связей), *синек-*

*доха*, которая одними авторами рассматривается как основная, примарная фигура, а другими в качестве частного случая метонимии, — замещение на основе причастности, включенности, парциальности или замещения множественности единичностью. P. Schofer и D. Rice сделали попытку восстановить в числе фигур *иронию*.

**3. Типологическая и функциональная природа фигур.** Изучение логических основ классификации тропов не должно заслонять вопроса об их типологической и функциональной телеологии, вопрос «что такое тропы?» не отменяет другого: «Как они работают в тексте?», «Какова их цель в смысловом механизме речи?». Ближе всего из писавших о нео-риторике к этому вопросу подошли Р. Якобсон и У. Эко, первый, указав на связь проблемы с оппозицией поэзия/проза, а второй, введя в обсуждение ассоциативные цепи.

Следует обратить внимание на то, что существуют культурные эпохи, целиком или в значительной мере ориентированные на тропы, которые становятся обязательным признаком всякой художественной речи, а в некоторых предельных случаях — всякой речи вообще. Вместе с тем, можно было бы указать и на целые эпохи, в которые художественно-значимым делается именно отказ от риторических фигур, и речь, для того, чтобы восприниматься как художественная, должна воспроизводить нормы нехудожественной речи. В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард. Обобщая семантические принципы всех этих разнородных текстообразующих структур, мы, возможно, сможем установить и типологическую природу тропа. Во всех перечисленных стилях широко практикуется замена семантических единиц другими. Однако существенно подчеркнуть, что во всех случаях заменяющее и заменяемое не только не являются адекватными по каким-либо существенным семантическим и культурным параметрам, но обладают прямо противоположным свойством — несовместимостью. Замена осуществляется по принципу коллажа, где написанные маслом детали картины соседствуют с приклеенными натуральными объектами (приклеенная деталь по отношению к расположенной рядом нарисованной будет выступать как метонимия, а по отношению к той потенциально нарисованной, которую она заменяет, — как метафора). Нарисованные и приклеенные объекты принадлежат к разным и несовместимым мирам по признакам: реальность/иллюзорность, двумерность/трехмерность, знаковость/незнаковость и проч. В пределах целого ряда традиционных культурных контекстов встреча их в пределах одного текста абсолютно запрещена. И именно поэтому соединение их образует тот исключительно сильный семантический эффект, который присущ тропу. Эффект тропа образуется не наличием общей

Псевдо-Дионисия Ареопагита, представляет собой вещественный и выраженный знак невещественной и невыразимой сущности божества. Нарисованное на иконе представляет собой изображение в первичном и прямом смысле. Клемент Александрийский прямо уподобил зримое словесному: говоря о том, что Христос, вочеловечившись, принял образ «невзрачный» и лишенный телесной красоты, отмечает: «Ибо всегда следует постигать не слова, а то, что они обозначают» (см.: Бычков, 1977, 30, 61 и др.). Таким образом, между метафорическим выражением и метафорическим же содержанием устанавливаются сложные семантические отношения неравенства и неоднозначности, исключающие рационалистическую операцию взаимной замены в обоих направлениях. Риторический характер иконы проявляется, в частности, в том, что роль первого члена метафоры может выполнять не всякое изображение, а лишь такое, которое выполнено в соответствии с утвержденным живописным каноном, закрепившим риторичку композиции, цветовой гаммы и др. художественных решений. Более того, поскольку икона представляется метафорой, возникающей на столкновении двух разнонаправленных энергий: энергии божественного Логоса, который стремится высказать себя людям (поэтому создание иконы — активный акт со стороны ее самой; икона *является достойным*, а не просто *рисуется художником*), и энергии человека, который возносится в поисках высшего знания, — она представляет часть ритуально-риторического контекста, который охватывает не только процесс создания иконописцем иконы, но и весь духовный строй его жизни, подразумевает строгую и праведную жизнь, молитвы, пост и духовное вознесение. Интересно, что, когда Гоголь предъявил именно такие требования к жизни художника (вторая редакция «Портрета», статья «Исторической живописец Иванов» в «Выбранных местах из переписки с друзьями») и писателя, все его творчество приобрело в его собственных глазах характер грандиозной метафоры.

На фоне такой трактовки иконы, реликвия может показаться явлением семантически одноплановым. Однако такое представление поверхностно. Отношение материальной реликвии к телу конечно, однопланово. Но не следует забывать, что само явление таит в себе метафору инкарнации и такое отношение выражения и содержания. В идейно-культурной основе вырастает. Однако и здесь мы сталкиваемся с

«семь» (по мере увеличения числа общих «сем» эффективность тропа снижается, а тавтологическая тождественность делает троп невозможным), а вкрапленность их в несовместимые семантические пространства и степенью семантической удаленности несоответствующих «сем». Семантическая удаленность может образовываться за счет разных аспектов непереводаемости замещающего замещаемым. Это могут быть отношения одно-/многомерности, дискретности/непрерывности, материальности/нематериальности, земного/потустороннего и проч. И на уровне референта, и при сопоставлении соответствующих семантических пространств границы заменяемого и замещающего настолько несопоставимы, что задача установления соответствия приобретает иррациональный характер. Она делается условной, приблизительной, предполагаемой, создает не простое семантическое смещение, а принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию. Не случайно типологически тяготеют к тропам культуры, в основе картины мира которых лежит принцип антиномии и иррационального противоречия. Если относительно метафоры это представляется очевидным, то применительно к метонимии может показаться, что поскольку здесь замена совершается по связи внутри одного знакового ряда, то заменяющий и заменяемый члены в данном случае однородны. Однако на самом деле метафора и метонимия, в этом отношении, изофункциональны: цель их состоит не в том, чтобы с помощью определенной семантической замены высказать то, что может быть высказано и без ее помощи, а в том, чтобы выразить такое содержание, передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может. В обоих случаях (и для метафоры, и для метонимии) между прямым и переносным значением не существует отношений взаимнооднозначного соответствия, а устанавливается лишь приблизительная эквивалентность. В тех случаях, когда от постоянного употребления или по какой-либо другой причине между прямым и переносным значением (тропом) устанавливается отношение взаимнооднозначного соответствия, а не семантической осцилляции, переносными — стертый троп, который лишь генетически является риторической фигурой, но функционирует как фразеологическое прямое смысловое значение. Это, видимо, и есть ответ на поставленный Ruwet. Приведем несколько примеров в том ее семиотическом значении, которое имеет для христианства и всей восточной церкви, которая святая реликвия выступает как метафора.

дискретных и недискретных знаков. Так, Лопе де Вега называет «Марино великим художником для слуха, а Рубенса — великим поэтом для зрения» («Marino, gran pintor de los oidos, y Rubens, grand poeta de los ojos»). А Тезауро называет архитектуру «метафорой из камня». В «Подзорной трубе Аристотеля» («Il Cannochiale Aristotelico») Тезауро разработал учение о Метафоре как универсальном принципе как человеческого, так и божественного сознания. В основе его лежит Остроумие — мышление, основанное на сближении несхожего, соединении несоединимого. Метафорическое сознание приравнивается творческому, и даже акт божественного творчества представляется Тезауро как некое высшее Остроумие, которое средствами метафор, аналогий и кончетто творит мир. Тезауро возражает против тех, кто видит в риторических фигурах внешние украшения, — они составляют для него самую основу механизма мышления, той высшей Гениальности, которая одухотворяет и человека, и вселенную.

Обращаясь к эпохе романтизма, мы обнаруживаем сходную картину: хотя метафора и метонимия имеют тенденцию к диффузному слиянию [ср.: М. Grimaud], общая установка на троп как основу стилеобразования выступает со всей очевидностью. Идея органического синтеза, слияния различных разделенных и несливаемых сторон жизни, с одной стороны, и мысль о невыразимости сущности жизни средствами какого-либо одного языка (естественного языка или какого-либо изолированно взятого языка отдельного искусства), — с другой, породили метафорическое и метонимическое перекодирование знаков различных семиотических систем. Вакенродер в «Сердечных излияниях монаха, любителя искусств» («Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders») отождествлял язык символов, эмблем и метафор с искусством как таковым: «Язык Искусства совершенно отличен от языка Природы; но и ему дано столь же безвестными и темными путями действовать сильно на сердце человека. Он выражается посредством человеческих образов и говорит как будто через иероглифы, для нас по одним внешним своим признакам понятные. Но сей язык столь трогательным и столь чудесным образом сливает духовное и сверхчувственное с изображениями внешними, что он, в свою очередь, потрясает все наше существо».

Наконец, в основе поэтики разнообразных течений авангарда лежит принцип соположения (Juxtaposition). Образуемые таким путем фигуры, как правило, могут читаться и как метафоры, и как метонимии. Существенно другое: смыслообразующим принципом текста делается соположение принципиально несоположимых сегментов. Их взаимная перекодировка образует язык множественных прочтений, что раскрывает неожиданные резервы слов.

Таким образом, троп не является украшением, принадлежа-

щим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, а является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого, содержания. Троп—фигура, рождающаяся на стыке двух языков, и, в этом отношении, он изоструктурен механизму творческого сознания как такового. Это обуславливает и положение, согласно которому любые логические дефиниции риторических фигур, игнорирующие их билингвильную природу, и связанные с ними модели принадлежат метаязыку нашего теоретического описания, но ни в коей мере не являются генеративными механизмами порождения тропов. Более того, игнорируя то, что троп есть механизм порождения семантической неоднозначности, механизм, вносящий в семиотическую структуру культуры необходимую ей степень неопределенности, мы не получим и адекватного описания этого явления.

Функция тропа как механизма семантической неопределенности обусловила то, что в явной форме, на поверхности культуры, он проявляется в системах, ориентированных на сложность, неоднозначность или невыразимость истины. Однако «риторизм» не принадлежит каким-либо эпохам культуры исключительно: подобно оппозиции «поэзия/проза», оппозиция «риторизм/антириторизм» принадлежит к универсалиям человеческой культуры. Оба члена этой оппозиции взаимосвязаны, и семиотическая активность одного из них подразумевает актуализацию другого. В культуре, для которой риторическая насыщенность сделалась традицией и вошла в инерцию читательского ожидания, троп входит в нейтральный фонд языка и перестает восприниматься как риторически активная единица. На этом фоне «антириторический» текст, составленный из элементов прямой, а не переносной семантики, начинает восприниматься как мета-троп, риторическая фигура, подвергшаяся вторичному упрощению, причем «второй язык» редуцирован до степени нуля. Эта «минусриторика», субъективно воспринимаемая как сближение с реальностью и простотой, представляет собой зеркальное отражение риторики и включает своего эстетического противника в собственный культурно-семиотический код. Так, безыскусственность неореалистического фильма на самом деле таит в себе латентную риторику, действенную на фоне стершейся и переставшей «работать» риторики помпезных псевдоисторических кинозоплей и великосветских комедий. В свою очередь кинематографическое барокко фильмов Феллини реабилитирует риторику как основу конструкции смыслов большой сложности.

**4. Метариторика и типология культуры.** Метафора и метонимия принадлежат к области аналогического мышления. В этом качестве они органически связаны с творческим сознанием как таковым. В этом смысле ошибочно риторическое мышление противопоставлять научно как специфически художественное.

Риторика свойственна научному сознанию в такой же мере, как и художественному. В области научного сознания можно выделить две сферы. Первая — риторическая — область сближений, аналогий и моделирования. Это сфера выдвижения новых идей, установления неожиданных постулатов и гипотез, прежде казавшихся абсурдными. Вторая — логическая. Здесь выдвинутые идеи подвергаются проверке, разрабатываются вытекающие из них выводы, устраняются внутренние противоречия в доказательствах и рассуждениях. Первая — «фаустовская» — сфера научного мышления составляет неотъемлемую часть исследования и, принадлежа науке, поддается научному описанию. Однако аппарат такого описания сам должен строиться специфически, образуя язык метариторики. Так, например, в качестве мета-метафор могут рассматриваться все случаи изоморфизмов, гомоморфизмов и гомеоморфизмов (включая эпо-, эндо-, моно- и автоморфизмы). Они в целом создают аппарат описания широкой области аналогий и эквивалентностей, позволяя сближать, а в определенном отношении и отождествлять по видимости отдаленные явления и объекты. Примером метаметонимии может служить теорема Г. Кантора, устанавливающая, что, если какой-либо

отрезок содержит в себе число алеф (  $\aleph$  ) точек (т. е. является

бесконечным множеством), то и любая часть этого отрезка содержит то же число алеф точек и, в этом смысле, любая его часть равна целому. Операции типа трансфинитной индукции можно рассматривать в качестве метаметонимий. Творческое мышление как в области науки, так и в области искусства имеет аналоговую природу и строится на принципиально одинаковой основе — сближении объектов и понятий, вне риторической ситуации не поддающихся сближению. Из этого вытекает, что создание метариторики превращается в общенаучную задачу, а сама метариторика может быть определена как теория творческого мышления.

Таким образом, риторические тексты возможны лишь как реализация определенной риторической ситуации, которая задается типами аналогий и характером определения параметров, по которым данные аналогии устанавливаются. Эти показатели, по которым устанавливаются в пределах какой-либо группы текстов или коммуникативных ситуаций отношения аналогии или эквивалентности, определяются типом культуры. Сходство и несходство, эквивалентность и неэквивалентность, сопоставимость и несопоставимость, восприятие каких-либо двух объектов как не поддающихся сближению или тождественных зависят от типа культурного контекста. Один и тот же текст может восприниматься как «правильный» или «неправильный» (невозможный, не-текст), «правильный и тривиальный» или «правильный, но

неожиданный, нарушающий определенные нормы, оставаясь, однако, в пределах осмысленности» и проч., в зависимости от того, отнесем ли мы его к художественным или нехудожественным текстам и какие правила для тех и других мы припишем, то есть в зависимости от контекста культуры, в который мы его поместим. Так, тексты эзотерических культур, будучи извлечены из общего контекста и в отрыве от специальных (как правило, доступных лишь посвященным) кодов культуры, вообще перестают быть понятными или раскрываются лишь с точки зрения внешнего смыслового пласта, сохраняя тайные значения для узкого круга допущенных. Так строятся тексты скальдов, суфийские, масонские и мн. др. тексты. Вопрос о том, понимается ли текст в прямом или переносном (риторическом) значении, также зависит от приложения к нему более общих культурных кодов. Поскольку существенную роль играет собственная ориентация культуры, выражающаяся в том, как она видит самое себя, — в системе самоописаний, образующих метакультурный слой, текст может выглядеть как «нормальный» в семантическом отношении в одной перспективе и «аномальный», семантически сдвинутый, в другой. Отношение текста к различным метакультурным структурам образует семантическую игру, которая является условием риторической организации текста. Вторичная зашифрованность семантики в случае, если она произведена однозначным способом, может образовывать тайный эзотерический язык, но не является тропом и к сфере риторики не относится. Так, например, в период, когда напряженная словесная игра, метафизизм барокко вошли в традицию и стали предсказуемой нормой не только литературного языка, но и щегольской речи светских салонов и респектабельных, литературно значимым сделалось слово, очищенное от вторичных значений, сведенное к прямой и точной семантике.

В этих условиях наиболее активными риторическими фигурами делались отказы от риторических фигур. Текст, освобожденный от метафор и метонимий, вступал в игровое отношение с читательским ожиданием (т. е. культурной нормой эпохи барокко), с одной стороны, и новой, еще не утвердившейся, нормой классицизма, с другой. Барочная метафора в таком контексте воспринималась как знак тривиальности и не выполняла риторической функции, а отсутствие метафоры, играя активную роль, оказывалось эстетически значимым.

Подобно тому как в области науки ориентация на построение всеобъемлющих гипотез, устанавливающих соответствия между, казалось бы, самыми отдаленными областями опыта и связанная с «научной риторикой» и «научным остроумием», чередуется с позитивистской установкой на эмпирическое расширение поля знания, в искусстве «риторическое моделирование» периодически сменяется эмпирическим. Так, эстетика реализма на раннем своем этапе характеризуется, в основном, негативными призна-

ками антиромантизма и воспринимается в проекции на романтические нормы, создавая «риторику отказа от риторики» — риторику второго уровня. Однако в дальнейшем, связываясь с позитивистскими тенденциями в науке, она приобретает самостоятельную структуру, которая, в свою очередь делается семиотическим фоном неоромантизма XX века и авангардных течений.

**5. Риторика текста.** С того момента, как мы начинаем иметь дело с текстом, т. е. с отдельным, замкнутым в себе и имеющим целостное, нерасчлененное значение и целостную, нерасчлененную функцию семиотическим образованием, отдельным от контекста, отношение отдельных его элементов к проблеме риторики резко меняется. Если весь текст в целом закодирован в системе культуры как риторический, любой его элемент также делается риторическим, независимо от того, представляется ли нам он в изолированном виде, имеющим прямое или переносное значение. Так, например, поскольку всякий художественный текст а priori выступает в нашем сознании как риторически организованный, любое заглавие художественного произведения функционирует в нашем сознании как троп или минус-троп, т. е. как риторически отмеченное. В связи с тем, что именно текстовая природа высказывания заставляет осмыслить его подобным образом, особую риторическую нагруженность получают элементы, сигнализирующие о том, что перед нами именно текст. Так, в высокой степени риторически отмеченными оказываются категории «начала» и «конца», применительно к которым значимость этого уровня организации заметно возрастает. Многообразие структурных связей внутри текста резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связанности текста. Текст стремится превратиться в отдельное «большое слово» с общим единым значением. Это вторичное «слово», в тех случаях, когда мы имеем дело с художественным текстом, всегда представляет собой троп: по отношению к обычной нехудожественной речи художественный текст как бы переключается в семиотическое пространство с большим числом измерений. Для того, чтобы представить себе, о чем идет речь, вообразим трансформацию типа «сценарий (или художественное словесное повествование) → кинофильм» или «либретто → опера». При трансформациях этого типа текст с определенным количеством координат смыслового пространства превращается в такой, для которого мерность семиотического пространства резко возрастает. Аналогичное явление имеет место и при превращении словесного (нехудожественного) текста в художественный. Поэтому как между элементами, так и целостностью художественного и нехудожественного текстов невозможно однозначное отношение и, следовательно, невозможен взаимно-однозначный перевод. Возможны лишь условная эквивалентность и различные типы аналогии. А именно это и составляет сущность риторических

отношений. Но в культурах, ориентированных на риторическую организацию, каждая ступень в возрастающей иерархии семиотической организации дает увеличение измерений пространственной смысловой структуры. Так, в византийской и древнерусской культуре иерархия: мир обыденной жизни и книжной речи → мир светского искусства → мир церковного искусства → божественная литургия → трансцендентальный божественный Свет — составляет цепь непрерывного иррационального усложнения: сначала переход от незнакового мира вещей к системе знаков и социальных языков, затем соединение знаков различных языков, не переводимое ни на один из языков в отдельности (соединение слова и распева, книжного текста и миниатюры, соединение в храмовом действе слов, пения, стенной живописи, естественного и искусственного освещения, запахов ладана и курений; соединение в архитектуре здания и пейзажа и проч.) и, наконец, соединение искусства с трансцендентальной божественной Истиной. Каждая ступень иерархии не выразима средствами предшествующей, которая представляет лишь образ (неполное присутствие) ее. Принцип риторической организации лежит в основе данной культуры как таковой, превращая каждую новую ступень для нижестоящих в семиотическое таинство. Принцип риторической организации культуры возможен и на чисто светской основе: так, для Павла I парад был в такой же мере метафорой Порядка и Власти, в какой для Наполеона сражение — метонимией Славы.

Таким образом, в риторике (как, с другой стороны, в логике) отражается универсальный принцип как индивидуального, так и коллективного сознания (культуры).

Существенным аспектом современной риторики является круг проблем, связанных с грамматикой текста. Здесь традиционные проблемы риторического построения обширных отрезков текста смыкаются с современной лингвистической проблематикой. Существенно подчеркнуть, что традиционные риторические фигуры построены на внесении в текст дополнительных признаков симметрии и упорядоченности, в определенном отношении аналогичных построению поэтического текста. Однако, если поэтический текст подразумевает обязательную упорядоченность низших уровней (причем неупорядоченное или факультативно упорядоченное в системе данного языка переводится в ранг обязательных и релевантных упорядоченностей, а лексико-семантический уровень получает надъязыковую упорядоченность уже как результат этой первичной организации), то в риторическом тексте картина обратная: обязательной организации подвергаются лексико-семантический и синтаксический уровни, а ритико-фонематическая упорядоченность выступает как явление факультативное и производное. Однако для нас важно подчеркнуть некоторый общий эффект: в обоих случаях то, что в естественном языке представляет цепочку самостоятельных знаков,

превращается в смысловое целое с «размазанным» на всем пространстве семантическим содержанием, то есть тяготеет к превращению в единый знак — носитель смысла. Если текст на естественном языке организуется линейно и дискретен по своей природе, то риторический текст интегрирован в смысловом отношении. Входя в риторическое целое, отдельные слова не только «сдвигаются» в смысловом отношении (всякое слово в художественном тексте — в идеале троп), но и сливаются, смыслы их интегрируются. Возникает то, что, применительно к поэтическому тексту, Тынянов назвал «теснотой поэтического ряда».

Однако вопрос о поэтической связанности текста в науке последних десятилетий непосредственно сомкнулся не только с литературоведческими, но и с лингвистическими проблемами: бурное развитие того раздела языкознания, которое получило название «грамматики текста» и посвящено структурному единству речевых сообщений на сверхфразовом уровне, актуализировало традиционные проблемы риторики в лингвистическом их повороте. Поскольку механизм сверхфразового единства усматривался в лексических повторах или их субститутах, с одной стороны, и в логических и интонационных связках, с другой [см.: Падучева], то традиционные формы риторических структур абзаца или текста в целом, казалось, приобретали непосредственно лингвистический смысл. Подход этот был подвергнут критике со стороны Б. М. Гаспарова [см.: Гаспаров 1975, 1976], указавшего на недостаточность такого механизма описания сверхфразовой связанности текста, с одной стороны, и на утрату им собственно лингвистического содержания, — с другой. Взамен Б. М. Гаспаров предложил модель облигаторных грамматических связей, соединяющих сегменты речи на сверхфразовом уровне: имманентная грамматическая структура предложения, по Гаспарову, накладывает заранее определенные грамматические ограничения на любую фразу, которая на данном языке может быть к ней присоединена. Структура этих связей и образует лингвистическое единство текста.

Таким образом, можно сформулировать два подхода: согласно одному, риторическая структура автоматически вытекает из законов языка и представляет не что иное, как их реализацию на уровне построения целостных текстов. С другой точки зрения, между языковым и риторическим единством текста существует принципиальная разница. Риторическая структура не возникает автоматически из языковой, а представляет решительное переосмысление последней (в системе языковых связей происходят сдвиги, факультативные структуры повышаются в ранге, приобретая характер основных, и проч.). Риторическая структура вносится в словесный текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. Таковы, например, разнообразные способы внесения в текст, на различных его уровнях, законов симметрии,

лежащих в основе пространственной семиотики и неприсущих структуре естественных языков. Нам представляется справедливым именно этот второй подход. Можно даже утверждать, что риторическая структура не только объективно представляет собой внесение в текст извне имманентно чуждых ему принципов организации, но и субъективно переживается именно как чужая по отношению к структурным принципам текста. Так, например, резко отмеченное включение фрагмента нехудожественного текста в художественный (в частности, кадров кинохроники в игровую ленту) может нести риторическую нагрузку именно постольку, поскольку опознается аудиторией как чуждое и незакономерное включение в текст. На фоне хроникальной ленты такую же роль сыграет отмеченное игровое включение. Традиционная ораторская проза, воспринимаемая как область риторики *par excellence*, может быть описана как результат вторжения поэзии в область прозы и перевода поэтической структуры на язык прозаических средств. Одновременно и вторжение языка прозы в поэзию создает риторический эффект. Вместе с тем, ораторская речь ощущается аудиторией и как «сдвинутая» устная речь, в которую внесены подчеркнутые элементы «письменности». В этом отношении, в качестве риторических элементов воспринимаются не только синтаксические фигуры классической риторики, но и те конструкции, которые в письменном тексте при отказе от произнесения вслух казались бы нейтральными. В равной мере внесение устной речи в письменный текст, характерное для прозы XX в., или мена местами «внутренней» и «внешней» речи (например, в прозе, изображающей средствами языкового текста «поток сознания») активизируют риторический уровень структуры текста. С этим можно было бы сопоставить риторическую функцию иноязычных текстов, включенных в чуждый им языковой контекст. Особенно заметной делается риторическая функция в тех случаях, когда иноязычный текст может быть каламбурно прочитан и как текст на родном языке. Так, например, Пушкин снабдил вторую главу «Евгения Онегина» эпиграфом: «O rus!», «O Русь!», что составляет каламбурно-омонимическое сочетание цитаты из Горация (Сатиры, кн. 2, сатира 6) и русского текста. Ср. в «Анри Брюларе» Стендаля о событиях конца 1799 г.: «В Гренобле ожидали русских. Аристократы и, кажется, мои родные говорили: O Rus, quando ego te aspiciam». Такие случаи, являясь предельными, раскрывают сущность механизма всякого инородного включения в текст: оно не выпадает из общей структуры контекста, а вступает с ним в игровые отношения, одновременно и принадлежа, и не принадлежа контекстной структуре. Это положение можно распространить и на утверждение об обязательности для риторического уровня инородной структуры. Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между

«органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи. «Чужая» организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной сама себе и делается знаком или имитацией самой себя. Так, подлинный документ, включенный в художественный текст, делается художественным знаком документальности и имитацией подлинного документа.

**6. Стилистика и риторика.** В семиотическом отношении стилистика конституируется в двух противопоставлениях: семантике и риторике.

Противопоставление стилистики и семантики реализуется в следующем плане. Всякая семиотическая система (языка) отличается иерархической структурой. В семантическом отношении эта иерархичность проявляется в распадении смыслового поля языка на отдельные замкнутые в себе пространства, между которыми существует отношение подобия. Такую систему можно уподобить регистрам музыкального инструмента, например, органа. На таком инструменте можно сыграть одну и ту же мелодию в различных регистрах. При этом она будет сохранять мелодическое подобие, одновременно меняя регистровую окраску. Если мы обратимся к какой-либо отдельной ноте, то получим значение, одинаковое для всех регистров. Сопоставление одноименных нот в разных регистрах выделит, с одной стороны, то, что у них общего между собой и, с другой, то, что выдает в них принадлежность к тому или иному регистру. Первое значение можно уподобить семантическому, а второе — стилистическому.

Таким образом, стилистика возникает, во-первых, в случае, когда одно и то же семантическое содержание можно сказать, по крайней мере, двумя различными способами, а во-вторых, когда каждый из этих способов активизирует воспоминание об определенной замкнутой и иерархически связанной группе знаков, об определенном «регистре». Если два различных способа выразить определенное смысловое содержание принадлежат к одному и тому же регистру, стилистического эффекта не возникает.

С этим связано и второе коренное противопоставление: «стилистика ↔ риторика». Риторический эффект возникает при столкновении знаков, относящихся к различным регистрам и, тем самым, к структурному обновлению чувства границы между замкнутыми в себе мирами знаков. Стилистический эффект создается в н у т р и определенной иерархической подсистемы. Таким образом, стилистическое сознание исходит из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует, а риторическое — из их релятивности. Они превращаются для него в предмет игры. Сказанное относится к нехудожественному тексту. В художественном тексте, с его тенденцией рассматривать любой структурный элемент как имеющий альтернативу и «игровой», возможно риторическое отношение к стилистике. То, что назы-

вается «поэтической стилистикой», можно определить как создание особого семиотического пространства, в пределах которого оказывается возможной свобода выбора стилистического регистра, который перестает автоматически задаваться характером коммуникативной ситуации. В результате стиль приобретает дополнительную значимость. Во внехудожественной коммуникации выбор стилистического регистра определяется суммой прагматических отношений, свойственных реально данному типу общения. В художественной коммуникации первичным является текст, который своими стилистическими показателями задает воображаемую прагматическую ситуацию. Это позволяет в пределах одного текста сталкивать различные, чаще всего контрастные, стили, на основании чего возникает игра прагматическими ситуациями (романтическая ирония Гофмана, стилистические контрасты «Дон Жуана» Байрона и «Евгения Онегина» Пушкина).

В исторической динамике искусства можно выделить периоды, ориентированные на риторические (межрегистровые) и стилистические (внутрирегистровые) метаконструкции. Первые в общекультурном контексте воспринимаются как «сложные», а вторые — как «простые». Эстетический идеал «простоты» связывается с запретом на риторические конструкции и обостренным вниманием к стилистическим. Однако, в этом случае художественный текст коренным образом отличается от нехудожественного, хотя субъективно этот второй может выступать в роли идеального образца для первого.

Следует обратить внимание на специфический парадокс литературных эпох с ориентацией на стилистическое сознание. В эти периоды обостряется ощущение значимости всей системы стилистических регистров языка, однако каждый отдельный текст тяготеет к стилистической нейтральности: читатель включается в определенную систему жанрово-стилистических норм в начале чтения или даже еще до его начала. В дальнейшем на всем протяжении текста возможность смены структурных норм исключается, в результате чего сами эти нормы становятся нейтральными. Художественное сознание риторического типа почти не уделяет внимания обсуждению вопросов общей иерархии регистров. Так, вся система жанрово-стилистических средств, их «приличия» или «неприличия», их относительной ценности, столь занимавшая теоретиков классицизма, потеряла смысл в глазах романтиков. Зато в пределах отдельного текста ценность и мастерство автора проявляются, с точки зрения классициста, в «чистоте слога», т. е. в строгом выполнении действующих в данном регистре и на данном его участке норм, а для романтика — в «выразительности» текста, т. е. в переключении с одной системы норм на другую. В первом случае отдельный текст ценится за нейтральность стиля, которая ассоциируется с «правильностью» и «чистотой», во втором же такая «правильность» будет восприниматься как

«бесцветность» и «невыразительность». Им будут противостоять стилевые контрасты внутри текста. Таким образом, стилевая доминанта художественного сознания будет парадоксально приводить к ослаблению структурной значимости категории стиля внутри текста, а риторическая — обострять ощущение стилевой значимости.

Эволюционный процесс в искусстве отличается сложностью и зависит от многих факторов. Однако среди других эволюционных констант можно было бы указать на то, что в пределах крупного исторического периода «риторические» ориентации обычно предшествуют сменяющим их «стилистическим». Закономерность эта была подмечена Д. С. Лихачевым. С ней можно было бы сопоставить характерную черту в индивидуальном развитии многих поэтов: от усложненности стиля в начале творческого пути к «классической» простоте в конце. Указанная Пастернаком закономерность: итог поэтического развития в том, чтобы в конце пути

впасть, как в ересь,  
В неслыханную простоту —

характерна для слишком многих индивидуальных поэтических судеб, чтобы счесть ее случайностью. «Переход от романтизма к реализму», «переход от рококо к классицизму», «переход от авангардизма к неоклассицизму» — такие формулы применимы к огромному числу индивидуальных траекторий поэтического развития. Все они укладываются в формулу: «переход от риторической ориентации к стилистической».

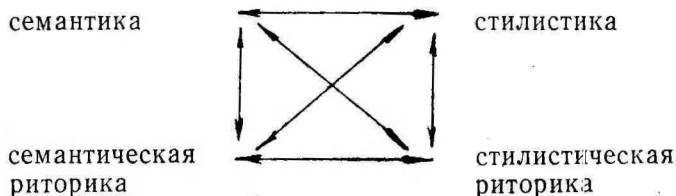
Смысл такой эволюции может быть раскрыт как поиск индивидуального языка поэзии. На первом этапе такой язык оформляется как отмена уже существующих поэтических диалектов. Очерчивается некое новое языковое пространство, в границах которого оказываются совмещенными языковые единицы, прежде никогда не входившие в какое-либо общее целое и осознававшиеся как несовместимые. Естественно, что в этих условиях активизируется ощущение специфичности каждого из них и несовместимости их в одном ряду. Возникает риторический эффект. Однако, если речь идет о значительном художнике, он обнаруживает силу утвердить в глазах читателя **такой** язык как единый. В дальнейшем, продолжая творить **внутри** этого нового, но уже культурно утвердившегося языка, поэт превращает его в определенный стилевой регистр. Совместимость элементов, входящих в такой регистр, становится естественной, даже нейтральной, зато резко выделяется граница, отделяющая стиль данного поэта от общелитературного окружения. Так, в ранней поэме Пушкина «Руслан и Людмила» современники видели пестроту стиля — соединение разностильных реминисценций из различных литературных традиций. А в «Евгении Онегине», стиль которого отли-

чается исключительной цитатной сложностью, обилием намеков, отсылок и реминисценций, читатель видит лишь непринужденность простой авторской речи. Зато резко ощущается неповторимо «пушкинский» ее характер.

Таким образом, художественный текст не может быть исключительно «риторическим» или «стилистическим», а представляет сложное переплетение обеих тенденций, дополняемое столкновением их же в метакультурных структурах, выполняющих роль кодов в процессах общественных коммуникаций.

\*   \*  
\*   \*

Общее соотношение стилистических и риторических структурных элементов может быть представлено в виде следующей схемы:



Возможные сдвиги в сторону доминирования любого из этих элементов дают разнообразные комбинации более фундаментальных историко-семиотических категорий типа «романтизм», «классицизм» и им подобных. При этом следует учитывать, что в реальных текстах работает также напряжение между текстовым и метатекстовым (кодирующим) уровнями, что приводит к удвоению данной схемы.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бычков В. В. 1977. Византийская эстетика. М.
- Гаспаров Б. М. 1975. Принципы синтагматического описания уровня предложений. Труды по русской и славянской филологии. XXIII. Тарту.
- Гаспаров Б. М. 1976. Современные проблемы лингвистики текста. *Linguistica*, VII. Tartu.
- Падучева Е. В. 1965. О структуре абзаца. Труды по знаковым системам, 2. Тарту.
- Grimaud M. Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan. «Littérature», № 29, février, 1978.
- Jakobson, R. 1963 Deux aspects du langage et deux types d'aphasie, in «Essais de linguistique générale», Paris, ed. du Seuil.
- Jakobson, R. 1973 Questions de poétique, Paris, ed. du Seuil.
- M. Groupe [Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet] 1976. Rhétorique générale, Paris, Larousse.
- M. Groupe 1977. Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion, «Poétique», 29.
- Ruwet, N. Synecdoques et métonymies, «Poétique», 1975, 23.
- Schoffer, P. et Rice D. Metaphor, Metonymy and Synecdoche. «Semiotica», 1977, t. 21, N1—2.

## К СТРУКТУРЕ ТЕКСТА У КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГО (фигуры эпанода и полиптотона)

М. И. Лекомцева

Хотя творчество и личность Климента Охридского в последнее время стали предметом пристального изучения<sup>1</sup>, особенности стиля его произведений<sup>2</sup> и прежде всего сама структура текста его сочинений еще ждут систематизации и представления в современном виде.

В этой заметке делается попытка рассмотреть такие особенности семантического согласования единиц текста, которые описываются в риторике как плеоназм, эпанод и полиптотон. Материалом для изучения структуры и функции этих явлений послужило «Похвальное слово Кирилу Философу»<sup>3</sup>, надолго оставшееся в роли образца в южной и восточнославянской литературе<sup>4</sup>.

В риториках конца XVIII в. похвальные слова характеризовались так, что Климент Охридский еще оставался актуальным автором. «Панегирики вообще требуют благородных и пышных

<sup>1</sup> Диневков П. Климент Охридски в развитието на българската литература. — В кн.: Климент Охридски. Сборник от статии по случай 1050 година от смъртта му. София, 1966, с. 25—37; Иванова-Мирчева Д. Климент Охридски и Йоан Екзарх като създатели на слова. — Там же, с. 243—265; Мечев К. Климент Охридски. Творчески образ. София, 1966; Климент Охридски. Материали за неговито чествуване по случай 1050 години от смъртта му. София, 1968; Георгиев Е. Расцветът на българската литература в IX—X в. София, 1962, с. 87—155; Его же. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. София, 1973, с. 39, 46—47; Туницкий Н. Л. Der Kl. Clemens. München, 1970; Ангелов Б. Страници из историята на старобългарската литература. София, 1974, с. 39 и далее; 111—123.

<sup>2</sup> Некоторые особенности отмечены: Державин Н. С. К вопросу о литературной деятельности Климента Охридского. Македонски Прегледъ. V, кн. I, София, 1929, с. 27 и далее; Грашева Л. Някои изобразителни принципи в похвалните слова на Климент Охридски. — В кн.: Климент Охридски (1916—1966). София, 1966, с. 267—278; Петканова Д. Н. Хилядолетна литература. София, 1974.

<sup>3</sup> Климент Охридский. Похвальное слово Кирилу Философу. ЛБ, отд. рук. Публ. И. И. Срезневского. — В кн.: Кирилло-Мефодиевский сборник. М., 1865, с. 309—313.

<sup>4</sup> Так, влияние этого слова прослеживается в «Слове о законе и благодати» Митрополита Иллариона (X в.), в Житии краля Стефана Неманича (XII в.), ср.: Мечев К. Указ. соч., с. 85—86.

выражений, блестящих фигур, отважных оборотов, словом, всего богатства и великолепия ораторского»<sup>5</sup>.

Понятия, выработанные в риторике, долго не находили себе места ни в лингвистике, ни в литературоведении<sup>6</sup> (не ориентированном на «средневековую» традицию). Только семиотика текста смогла подойти к синтаксису текстовых единиц и тем самым столкнуться с областью древнейших филологических исследований<sup>7</sup>.

Лингвистическая семантика, перейдя к рассмотрению взаимодействия двух словарных единиц в тексте, заполнила последнюю брешь в этом ряду.

Сейчас кажется необходимым рассматривать риторические фигуры на основе результатов взаимодействия семантических элементов текста. Как известно, результатом этого взаимодействия может быть прямое и метафорическое значение.

Описание получения прямого значения в результате взаимодействия двух единиц было дано У. Вайнрайхом<sup>8</sup>. С этой целью он задал операцию включения. Эта операция определена для таких двух семантем (а все они характеризуются упорядоченной последовательностью наборов сем — или определенными семантическими конфигурациями), которые имеют совместимые семы в одноименных позициях. В примере Вайнрайха *леди поет арии* семантемы *леди* и *поет*, *поет* и *арии* соединены операцией включения.

Операция включения описывается как теоретико-множественное объединение сем одноименных позиций.

Так, *леди* как семантическая конфигурация предполагает как минимум две позиции: для первой — агенса — предполагаются семы одушевленности ('anim'), «гуманоидности» ('hum'), ('fem', ...), и т. п., для второй — предиката — обозначение действия, состояния или обобщающей характеристики, возможной в кругу данной культуры.

---

<sup>5</sup> Подшивалов В. С. Сокращенный курс русского слога. М., 1796, с. 115. Ср. характеристики Ломоносова: Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. СПб. 1748. Бытовая традиция отражена в: Приклады, како пишутся комплименты разные. М., 1712.

<sup>6</sup> Характерны такие описания, как: Gerber G. Die Sprache als Kunst. Bromberg, 1871, Bd. I, S. 259, 476 ff; Горнфельд А. Фигуры в поэтике и риторике. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. I, изд. 2, Харьков, 1911; Харцийев В. Элементарные формы поэзии. Там же.

<sup>7</sup> Lachmann R. Rhetorik und kultureller Kontext. — In.: Rhetorik. München, 1976, S. 1—27.

<sup>8</sup> Weinreich U. Exploration in semantic theory. — In: Current trends in linguistics, III. Theoretical foundations. London-Hague-Paris, 1966, S. 420—429.

Операция соединения, вводимая Вайнрайхом, может считаться частным случаем операции включения, — когда обе семантемы характеризуются однопозиционными конфигурациями, а операция ограничения относится к правилу развешивания кванторов.

Семантема «петь» имеет конфигурацию, состоящую в минимальном случае из трех позиций: агенса, предполагающего семы одушевленности (поют птицы), 'действия голосоизвлечения' и «обозначение жанра».

Если у двух конфигураций нет одноименных позиций, то операция включения считается к ним неприменимой (напр., леди спит арии).

Если в одноименных позициях конфигураций оказываются несовместимые признаки, то результатом, согласно определению, в таком случае может стать «универсальный семантический класс» по данному признаку: *инструменты поют арии* (по одушевленности — «универсальный класс»), что приводит к нарушению структуры конфигурации. Поэтому лучше исключить из сферы действия этой операции семантемы с несовместимыми семами в одной позиции.

Оба этих исключения могут стать исходными конфигурациями для операции метафорического взаимодействия единиц текста, которую можно определить для семантем, имеющих несравнимые позиции, т. е. для конфигураций, не все позиции которых одноименны — или несовместимые семы в одноименных позициях<sup>9</sup>.

Эта операция метафорического взаимодействия двух конфигураций текста определяется как теоретико-множественное пересечение наборов сем в одноименных позициях этих конфигураций, если только эти конфигурации в свою очередь могут быть объединены операцией прямого взаимодействия с какими-то другими конфигурациями, которые друг с другом также дают прямое значение или — образуют сопряженный текст. Напр., *белогривые волны* образуют метафорическое сочетание, а *кони — бегут* — сопряженный текст. Сопряженный текст дает возможность исключить таким образом катахрезы и другие нелепицы. Сфера прямого значения (напр., ереси бо выставши, при Теѡѡлѣ иконоборци многаа лёта пребы) и сфера метафорического значения текста (вса злобу ихь попали дѡвноЮ силоЯ)\* могут пересекаться в области тождественных конфигураций (т. е. предполагающих для одноименных позиций тождественные семы), так как из определения операций следует, что

$$a \cup a = a \cap a.$$

<sup>9</sup> Лекомцева М. И. Лингвистический аспект метафоры и структура семантического компонента. *Tekst i jezyk*. Warszawa, 1978.

\* По техническим причинам в тексте произведена следующая замена букв:

А - Ѧ	У - Я
Я - Ѧ	Ю - Ѧ
Е - Ё	Я - Ѧ

Поэтому сочетания семантем с идентичными конфигурациями могут пониматься и буквально, и метафорически, причем в последнем случае сопряженный текст оказывается равным тексту выраженному (ср. истече источникъ, где все сопряженные тексты [напая — вода и др.] семантически равносильны буквальному значению).

Таким образом, конфигурации с одинаковыми семами в одноименных позициях оказываются в структуре текста на особом положении: значение их не зависит от того, с помощью какой операции объединяются их конфигурации, а их сопряженные тексты дают вместе с исходным синтагмы соответствующего значения в данной культуре.

В грамматике обращалось внимание на некоторые стороны этого явления (так, выделялись конструкции с внутренним субъектом — свет светит, внутренним объектом — думаю думу — последнее было отмечено и риторикой как *figura etymologica*).

Классификация фигур в риторике более объемлюща, хотя и менее последовательна в указанном отношении: наряду с *figura etymologica* выделяется фигура полиптонна, связанная с повторением одного корня независимо от синтаксической структуры, в которую входит слово с соответствующим корнем, фигура плеоназма, перекрывающаяся частично с полиптотомом, частично — с эпанодом, который отличается от полиптотона тем, что повторяющиеся конфигурации выражаются разными морфемами.

Понятно, что с точки зрения глубинной семантики эти различия в оформлении значений несущественны: напр., *истече источникъ* Климента Охридского Цветан Тодоров<sup>10</sup> перевел на современный болгарский язык *извря извор*, а Ангелов и Генев<sup>11</sup> — *извря източникът*, что показывает возможности оформления одной конструкции на поверхностном уровне.

Та же часть описываемых риторических фигур, которая связана с выражением взаимодействия значения с помощью сочинительных союзов, из настоящего рассмотрения исключается, так как механизм этого взаимодействия основывается на учете других явлений, в частности, скрытых определений.

Различение взаимодействия конфигураций, выраженных непосредственно синтагматически, и взаимодействия значений, синтаксически выражающихся сочинительными союзами или вообще паратаксисом, отчетливо проходит в фольклорных текстах.

Если первая особенность характеризует тексты народного творчества настолько, что в грамматиках часто даются пометы относительно конструкций с внутренним субъектом или объектом (как и обстоятельством) — нар.-поэт., то некоторые паратакси-

<sup>10</sup> Диневков П., Куев К., Петканов Д. Хрестоматия по старобългарска литература. 3 изд. София, 1974, с. 37—39.

<sup>11</sup> Ангелов Б., Генев М. Стара българска литература в примери, преводи и библиография. София, 1922, с. 67—73.

ческие конструкции являются принадлежностью только литературного языка.

Оставив паратакис синонимических конструкций для специального исследования, обратимся к сфере взаимодействия конфигураций со сходными семами в одноименных позициях.

Очевидно, что параллельно с *истече источникъ* сюда относится и *истече ... вода*. В конструкции *ис'хшАЯ соухотУ* семантема *соухота* связывается с *с'х* — через позицию результат — действие в конфигурации исходной семантемы; *яко крилать прѣлатааше* — показывает взаимную обусловленность одноименных позиций и соответствующих сем для *крилать* и *прѣлатааше*.

Сюда можно отнести и такие плеоназмы, как *напишУ сА жУджшии, наладишУ сА ... пишА* (в последнем случае возможно дополнительное согласование по «сладоности», так как *пиша* в этой субкультуре обычно сладкая, райская и т. п.), *строупи ицѣлѣша, оуста исповѣдАть чины и труды ... свѣрѣшивъ, носѣ имаже обтече, свѣтъ въсѣа, слнце сияА*.

Но Климент Охридский строит и более сложные конструкции из конфигурации со сходными семами в одноименных позициях. Для этого он использует скрытые связи семантем сложных слов, как, напр., в ... *въсѣа ... свѣтозарна (памАть)* — ср. *въсѣа свѣтъ* и *свѣтомъ озарѣти*, а с другой стороны, разворачивает конфигурации исходных значений, стремясь построить «глобальную» синтагму: *свѣтъ въсѣа ... въ мрацѣ ... , зарѣ въсиав'ши. мракъ ... ѡгна*.

Иногда такой эффект удлинения создается за счет анафорического переноса и дополнительного отождествления исходного значения: *многoprѣсвѣтлое лице твое. озар'шее сА ѡ стго дха им'же моему лицу боразоумныи свѣтъ въсѣа*. Или: *златозарнѣй твои очи. имУже моима очима. слѣпота неразоумна ѡ тАта бы. и боразоумиа свѣтъ въсѣа*.

Особенно выделяется у Климента Охридского способ построения сложных конфигураций из конфигураций со сходными семами в одноименных позициях с помощью сравнения. Сравнение — один из самых распространенных в риторике тропов — можно понимать в этом контексте как предикат «подобен», который может относиться к любому терму и предикату, образующих семантическую структуру данного текста. Так, *трѣсвѣтлами зарѣми яко слнце сияА; памАть ... кирила ... иже ... въсѣа на Земи яко слнце ... зарѣми ... просвѣщАЯ*. Особенно здесь интересны сравнения тождественных конфигураций («светлее света») и парадоксальное построение («заря ярче солнца»): *оуста свѣтлѣишаа свѣта яви гѣ ѡмраченА лѣстиА грѣховноЮ*

просвѣшаюЯЯша, паче слнца ... троичными зарѣми сияЯ про-  
свѣти ... народа ... въ тьмѣ ...

Особенно интересны у Климента Охридского конструкции, построенные ближе всего к фигурам синтаксического параллелизма, но по существу представляющие собой специфические семантические регулярности типа ритма и рифмы в плане выражения стихотворного текста<sup>12</sup>: *златозарныЮ теоУ стопы има же направи заблУжьшУЯ нашА стопы на путь правь.*

Для наглядности этот фрагмент можно изобразить так:

«златозарными»      «твоими»      «стопами»      «направи»

«заблУжьшУЯ»      «нашА»      «стопы»      «на путь правь»,  
когда видна симметрия семантического построения, противопоставление «твоих» и «наших», «златозарных» (истинных) и «заблуждающихся» в первой и второй строках, а также симметрия златозарного и правого в верхней строке, противопоставление «заблуждающихся» и («на путь правь») «на пути истинном» во второй строке и скрепление обеих строк конструкцией, *направи ... на путь правь*.

Более сложную конструкцию можно видеть в таких формах семантического согласования у Климента Охридского: *обгати бѣ многи Юзyki боразоумием паче бѣготкан'нымъ вѣн'цемъ оувАзе. многоплетенаа Юзyka словѣньска.* Здесь семантема *бѣ*, повторяясь три раза, активизирует соответственное значение в *обгати* — хотя бы только графически, хотя здесь естественно предположить, что графика идет за языковым сознанием — в результате сравнение (паче) разбивает последовательность на две семантемы до и две семантемы после сравнения. В сравнении же объединяются такие семантемы, как *тѣкати, вАзати* и *плести*, которые, являясь почти синонимами, скрепляются «вѣн'цемъ», этимологически и семантически близким к этому ряду.

Другой пример: *и денница послезе въсходАши свѣтлостия своеЯ весь лик свѣзны облистаеть слнцами зарѣми свѣта проявляюще*, где «денница» и «ликъ звездный», «солнце» и «заря» образуют конструкцию с согласованными семантемами, поддерживаемую конструкцией *светлостия ... облистаеть ... (зарѣми) свѣта проявляюще*, при том что денница образует инвариантную относительно прямого и переносного смысла конструкцию с *блистает* и дополнительно связывается с семантемой *свѣтъ* через семантически живую связь *дѣнь — свѣтъ*.

<sup>12</sup> Lekomscewa M. I. Uwagi o strukturze semantycznej tekstu poetyckiego. — Tekst i język. Warszawa, 1974, S. 99—105.

Такие структуры, близкие к тавтологиям, часто воспринимаются как хорошее дидактическое средство или как риторический прием, «выражающий взволнованность». В отношении дидактики уже первый биограф Климента Охридского Теофилакт отмечал, что в Словах Климента «не содержится ничего глубокого или очень мудрого, но зато они понятны даже самому простому болгарину»<sup>13</sup>. Оставив в стороне вопрос о «глубине и мудрости», можно сказать, что структура текста Климента Охридского в отношении сочетаний конфигураций с тождественными семами в одноименных позициях, во-первых, прямо продолжает фольклорную традицию<sup>14</sup>, во-вторых, полностью называет явления новой культуры — то, что потом уйдет в пресуппозицию и будет рассматриваться как плеоназм<sup>15</sup>. Эти две черты помогли ему быть понятным «самым простым болгарам».

«Эффект взволнованности» отмечался всеми исследователями этого Слова, и использование фигур полипотопа и эпанода для передачи аффектированного состояния как нельзя более целесообразно. Сильное впечатление от этого произведения сохраняется до сих пор<sup>16</sup>.

Повторение одного значения часто использовалось в медитации, оно должно было передавать «путь к истине». Однако обычно это достигалось построением синонимического или почти синонимического ряда, подобного направляющему лучу. У Климента Охридского соответствующие конструкции распределены равномерно и определяют «глобальные синтагмы». Повторения со значением света уже сравнивались с нимбом или золотым фоном в изобразительном искусстве того времени<sup>17</sup>.

Однако в общем случае конструкции из конфигураций с равносильными семами в одноименных позициях образуют инвариантные относительно операций образования прямого и переносного смысла, глобальные для данной культуры парадигмы и в связи с этим представляют особый интерес. Наиболее ярко это заметно в начале складывания литературы или в период оформления какой-либо школы или направления. Творчество Климента Охридского дает счастливую возможность выделить структуры, определяющие особые точки или оси в семантическом пространстве текстов начального периода славянской письменности.

<sup>13</sup> Иванова - Мирчева Д. Указ. соч., с. 30.

<sup>14</sup> К сожалению, это пока не отразилось в исследованиях: ср. Българската литература и народното творчество. София, 1977.

<sup>15</sup> Ср. бодѣжньы твоя прѣсты, имиже написа я оутаенаа ѿ много бжиа прѣ мудрость ѡкрывая ши. боразоумныЮ танин.

<sup>16</sup> Ср.: Moser Ch. A. A history of Bulgarian literature. The Hague-Paris, 1972.

<sup>17</sup> Л. Грашева. Указ. соч. Ср.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1974, с. 31.

## «НОВОЕ ТВОРЕНИЕ» В СУФИЗМЕ

Х. Улам

Особое умонастроение при чтении текста Корана или же некоторых хадисов и основанное на подобной направленности сознания понимание и комментирование коранической терминологии, а также ее философское осмысление, является, по нашему убеждению, отправной точкой всякой литературной деятельности суфиев.

Благодаря этому умонастроению, текст Корана воспринимается суфиями как образ бытия (знамение — *аят*), который следует понимать и в глубины неявного смысла которого приходится проникать ради постижения цели своего существования. Знание определяет меру и кругозор жизни; иными словами, человек существует только в той мере, в какой он понимает этот образ, и чем глубже и полнее им понимается священный текст, тем правильнее и полнее он живет. «Святые писания рассказывают о событиях, имевших место в прошлом, говорят о лицах, случаях, происшествiях и деяниях прошлого. Но надо, чтобы эти события и лица имели иной смысл, чем тот, которым они обладают в обычной книге. Если их смысл имеет отношение к жизни и смерти читающего их, то это не просто события из летописи. Понимание их смысла предполагает, что читающий чувствует себя соучастником событий, как бы вводит сказанное в свою собственную жизнь... Стихи Корана называются знамениями, знаками, и это на самом деле — вам следует понимать знаки, которые именно к вам обращаются. Но это предполагает, что понимание совершается в настоящее время, — смысл знака находится внутри понимающего, ибо он несет смысл только для него. Основой понимания смысла является проблема времени: отношение между временем события и временем читателя; это отношение и служит временем и пространством их отождествления.»<sup>1</sup>

Рассказ о таком событии — притча, служащая как бы обобщенной «алгебраической» схемой; при помощи которой читатель упорядочивает и трансформирует свою психику. В основе семантики притчи лежит система семантических противопоставлений, которые образуют абстрактный и неявный мотив притчи. Этот

мотив может повторяться в рамках неограниченного количества внешне разных событий. При определенной ориентированности сознания эти разные события могут, однако, трактоваться как повторение одного общего прообраза — священного события. Поэтому все рассказы о подобных событиях семантически тождественны, ибо они относятся к одному и тому же референту и расходятся только в плане недоминантных семантических структур. Чтобы понимать смысл сказанного, читатель должен постоянно иметь в виду различие семантических функций конкретно-образного недоминантного плана выражения притчи и плана абстрактной системы семантических противопоставлений. Ему необходимо, отвлекаясь от видимо самостоятельной образно-материальной темы повествования, переносить текст притчи в более отдаленный контекст его абстрактного смысла. Только на уровне последнего становится возможным превращение рассказа о постороннем событии в рассказ о самом читателе. Происходит отождествление разных в пространстве и во времени событий. Читателю, который в силу особенностей своей психики ничего не знает об этом отвлеченно неявном «надсознательном» контексте, притча ничего не рассказывает, она для него бессодержательна. Ему может казаться, что подобный метод толкования притчи является просто произвольным перенесением в образный текст притчи, обладающий очевидным смыслом, другого смысла, который существует только в голове вдохновленного читателя.

На основе такого проникновения в глубинный и сокровенный смысл священных текстов, выступающих как образ или же знаки бытия, создавалась также суфийская метафизика, терминологическое ядро которой всегда сохраняло связь с терминологией Корана и хадисов. Собственно суфийский и заимствованный из иных источников терминологический пласт образовал периферийный, семантически несамостоятельный слой лексики в сочинениях суфиев. Этот вторичный слой образовался в период складывания суфийской литературы и ее обособления из общего потока боголовско-философской словесности. Он лишь раскрывает и толкует первичный символизм Корана, связывая интуитивные видения священного писания с уровнем человеческого разума и используя при этом особую «суфийскую терминологию». Семантический и терминологический «кораноцентризм» пронизывает свою суфийскую литературу, проявляясь то эксплицитно — цитатами и намеками, то имплицитно — в сложных цепочках образно-поэтических амплификаций и символических отождествлений.<sup>2</sup>

Упомянутое выше особое умонастроение имеет четко выраженную знаковую корреляцию в виде особой семантической структурированности текста. Такой текст можно определить в самой общей форме как трудный текст, содержание которого недоступно «среднему читателю». Он будет прочитан только

теми, кто знает контекст такого сообщения и психологически подготовлен воспринимать его в этом контексте. Эту подготовленность традиционно называют посвящением.

Следует, однако, иметь в виду, что такой текст трудно понимать не вследствие лексической, логической или же стилистико-риторической сложности текста, т. е. на уровне выражения, а исключительно в силу своеобразия заключенного в нем смысла, в котором выявляется редчайший аспект человеческого опыта. Словесная изощренность (карашма-и сухан) как структурная доминанта текста в принципе противоположна цели суфиев — сосредоточению и самоуничтожению (халāk-и хвештан). Это умонастроение тяготеет на уровне текстов чаще всего к преобладанию чисто семантических элементов парадигматического плана при недостаточном развитии нарративно-синтаксического плана. Иногда закономерности последнего просто игнорируются. Этой особенности суфийских текстов можно посвятить отдельное исследование. Здесь мы ограничимся лишь указанием на сильное развитие параллелизма и повторения в рамках довольно ограниченного набора доминантных мотивов, часто встречающихся в суфийской литературе.

Постижение текста, проникновение в его смысл и принятие текста в качестве образа собственного существования является в суфийском понимании преобразованием его наружной формы (шар'иат) в форму сущностную и внутреннюю (хақиқат). Это постепенное преобразование, охватывающее всю личность, ее познавательные способности, а также ее онтологический статус, и есть суфийский путь (таріқат).

«Новое творение» (халк джадід) — мотив из Корана (50.15; нет, они в сомнении о новом творении). Оно ассоциируется в первую очередь с представлением о всемогуществе Аллаха — мир явлений существует лишь постольку, поскольку Аллах продолжает его творить. Сотворение мира — не начало времени, а надвременное имманентное свойство бытия, небытие всего иного перед ликом Аллаха. Новое творение — также мотив познания единства бытия (вахдат-и вуджūd); все формы бытия, обусловленные множественностью, не обладают автономным существованием: по существу, их нет, ибо они лишь проявления другого — единого сущего, пребывающего вне всякой формы. Новое творение — это, с одной стороны, вечное облачение запредельного единого сущего в формы проявления, и с другой стороны, это вечное снятие покрывала самостоятельности всех форм бытия (мавджūdāt), в том числе и индивидуального субъекта, и раскрытие единства бытия в своей бесконечной мощи и величии.<sup>3</sup>

Вышесказанное может, по нашему мнению, служить введе-

нием во внутреннюю логику 24-й главы «Лавāиха» Абдуррах-мāна Джāми /1414—1492/, трактующей коранический мотив халк джадид.

Шейх Мухйй ад-Дин Ибн ʿАраби — да будет Аллах им доволен — говорит в «Фусʿус ал-хикаме»: мир слагается из совокупности проявлений (агрād) изначально единого (ʿайн-и вахид), которое есть сущность бытия (хакикат-и хастй); мир подвержен изменению и обновлению при каждом вздохе и в каждое мгновение. В этот миг один мир прекращает свое существование и появляется другой, подобный ему.

Большинство людей не понимает сути происходящего, согласно словам Всевышнего: «Да, они в сомнении о новом творении». И ни один мыслитель не знает это, разве что только сторонники ал-Ашāри, когда имеют в виду акциденциальные (агрād) части мира, говоря: «Акциденции не делятся двух единиц времени»; и те пустомели, называемые софистами, когда говорят о частях мира, сущностных или же акциденциальных. Но оба они по-своему заблуждались.

Сторонники ал-Ашāри совершили ошибку, заявив о множественности сущностей (джавхар) по ту сторону сущности бытия: изменяющиеся и обновляющиеся проявления, якобы, опираются на них. Но они не понимали, что мир не является совокупностью частей: акциденции, обновляющиеся и изменяющиеся с каждым мгновением, сливаются в изначально едином. В каждое мгновение они в нем уничтожаются, и из него снова возникают подобные им. Наблюдателя вводит в заблуждение похожесть следующих одно за другим явлений, и он полагает, что это одна и та же вещь, обладающая устойчивостью. Рубай:

Оно — море, не убывающее и не увеличивающееся, волны на нем вздымаются и падают. Мир как будто состоит из этих волн, и не бывает двух моментов времени, лишь вечное мгновение (ān).

Мир, если ты не лишен проницательности, — поток явного, текущего во множестве обликов. И во всех разновидностях текущего явного сокрыта тайна сущности реальности (хакикат ал-хакайк).

Что касается ошибки софистов, то она в том, что при утверждении непостоянства мира они совсем не заметили существования одной реальности, которая облачается (муталаббис) в образы и явления мира и проявляется через множественность (мутаʿаддада) и индивидуализированность (мутаʿаййана) вещей. В иерархии мира становления (марāтиб-и кавни) реальность становится явной не иначе как через эти образы (сувар) и акциденции; а последние не обладают внешним существованием без нее. Рубай:

-хъ Софист, который лишен разума, говорит, что мир — переходящий сон. Да, мир — действительно сон (хайāl), однако через него вечно становится явной реальность.

Что касается людей проникновения (кашф) и созерцания (шухūd), то они видят, что божественная реальность (хадрат-и хакк), всевышняя и всемогущая, проявляется (мугаджалли) в каждый миг другим проявлением (таджалли), и в сущности, ее проявления не повторяются, т. е. в двух следующих друг за другом мгновениях она не выявляется в одной и той же индивидуальной форме (та'аййун) и явлении (ш'ан), а в каждый миг становится явной (зāхир) в иной форме, и в каждое мгновение проявляется в другом явлении. Рубаи:

Бытие, которое не проявляется дважды в одном облике, облачается в каждый миг в новый образ. Старайся понять: «Каждый день он в явлении» (55.29) — когда потребуется тебе доказательство слова Божьего.

Тайна сказанного в том, что божественная реальность складывается из комплементарных имен (асмā... мутақāбила): одни из них имена милосердия (лутфиййа), другие — гнева (кахриййа); и все они действуют постоянно, и ни одно из них недостойно предпочтения. Поэтому, когда одна отдельная реальность из совокупности возможных реальных (хақайк-и имканиййа) при наличии условий и при отсутствии препятствий становится способной принять форму существования, тогда благодать милосердия (рахмат-и рахманиййа) заполняет ее бытием (ифāда-и вуджūd кунад), и она приобретает явное бытие. Проявление, внешность и форма этой реальности индивидуализируются в особую сущность, и она становится явной в этой частной форме. Но вслед за этим гнев единства реальности (ахадиййат-и хақики) предполагает отрицание частной индивидуализированности, проявленности в образной множественности, и требует уничтожения этих индивидуальных сущностей. Но после уничтожения благодать милосердия нуждается в проявлении через другую индивидуализированную сущность, похожую на предыдущую. Она опять уничтожается гневом единства, милосердие создает следующую сущность, и это продолжается сколько Аллаху угодно.

Поэтому одно и то же явление не существует два мгновения подряд; в каждое мгновение мир исчезает, и в следующее мгновение возникает подобный ему мир. Однако покрывало последовательно сменяющихся, похожих друг на друга явлений и взаимосвязь состояний заставляют думать, что существующий мир обладает постоянством. Рубаи:

Всемогущий Аллах, Господь любви, сродоточие добра, мило-

сердия и блага бытия, в каждое мгновение уничтожает мир и создает другой, ему подобный.

Из многочисленных благ, даруемых Богом, отдельно даруется каждое имя и благодать. В одном и том же мгновении даруется имя исчезновения и имя утверждения.

Доказательством того, что совокупность акциденций соединена в изначально едином, являющемся реальностью бытия, служит то, что в обновлений индивидуальных сущностей вещей участвуют только акциденции. Например: говорят, что человек — говорящее животное; животное — тело, способное расти, снабженное чувствами и двигающееся по собственной воле; тело — то, что имеет три измерения. Но сущность — это то, что не имеет определений, и сущностное существование — то, в чем всё имеет свою основу и начало. Все то, что может быть названо, относится к акциденциям, кроме той сокровенной сущности, на которую намекают самим этим названием; ибо говорящий — сущность, которая обладает речью, и растущий — сущность, которой свойственна способность расти, и т. д. Эта сокровенная сущность (зят-и мубхам) — реальность (‘айн-и вуджуд-и хакк) и истинное бытие (хаст-и хакйкй), которое основывается на собственной сущности и определяет акциденции. <Далее следует изложение философской точки зрения, где изобилует техническая терминология. Согласно этой точке зрения, существуют индивидуальные сущностные различия по ту сторону изначально единого.>

Но просветление людей истины, снизошедшее на них из света пророчества, доказывает противоположное, и аргументы в выражении им бессильны, ибо «Аллах говорит истину, и Он ведет по пути» /334/. Рубаи:

Не ищи смысла сущности в выражениях, не ищи его, не удалив ограничения и очертания. Если хочешь, то найдешь исцеление от причин неведения, но не ищи закон спасения в указаниях.<sup>4</sup>

Если довольствуешься продвижением в знаниях, тогда твои цели — препятствие при достижении цели. Если ты не снимешь покрывал, то никогда не увидишь восхода светил истины.

Усердствуй в проникновении за покрывала, а не в собирании книг, ибо собирание книг не поможет тебе проникнуть за покрывала. Где в книгах встречаешь ты рассаду любви? Оставь все и, раскаявшись, обратись к Аллаху!<sup>5</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Henry Corbin. L'intériorisation du sens en herméneutique soufie iranienne. Eranos-Jahrbuch XXVI, Zürich, 1958, p. 58.

<sup>2</sup> Говоря о суфизме, европейские исследователи до последнего времени обычно не проводили четкой грани между сущностью суфизма и его явлением.

Много писалось о возникновении и источниках суфизма, хотя на самом деле чаще всего речь шла не о суфизме, а лишь о его проявлениях в различных сферах и формах мусульманской культуры. Абу Бакр Сирадж ад-Дин пишет: «Говоря о возникновении суфизма — тут речь идет не о возникновении названия, а о самом явлении — необходимо различать его существенные признаки от побочных, которые могут встречаться или же отсутствовать... Составление мистических трактатов или поэм никогда не являлось существенной стороной суфизма. Не желая умалять значение большого числа вдохновенных суфийских сочинений, которые сохранились до наших дней и значение которых для ислама и умножения его славы неоспоримо, следует сказать, что это все-таки как бы искры из огня. Ведь огонь может гореть и невидимо, без света и пламени». (Abu Bakr Siraj ad-Din. The origins of sufism. The Islamic Quarterly. Vol. III, April 1956, p. 53.

<sup>3</sup> Мотив нового творения затрагивался в исследованиях в связи с доктриной Ибн Араби. «Это один из ключевых терминов теософской системы Ибн Араби, — пишет А. Корбэн. — Сотворение как закон бытия является предшествующим миру вечным актом, вследствие которого бытие в каждое мгновение проявляется в новом виде. Творящее бытие — предвечная и вневременная сущность, или субстанция, проявляющаяся в бесчисленных формах сущего. Когда одна из них скрывается, тогда она выявляется в другой форме. Сотворенное бытие — это проявленные формы, многоликие и сменяющие одна другую. Основой их существования служит не их мнимая автономность, а бытие, которое проявляется в них и через них. Сотворение является не чем иным, как проявлением (зухур) сокровенного божественного бытия (батин) в формах вещей: сначала в их вечных прообразах (а'йан сабита), затем в их чувственных формах <...> Один и тот же извечный прообраз облачается в форму существования, теряет ее, облачается в другую — даже в другом месте, но в конечном счете остается в своей сути тем, чем он пребывает в Мире Тайн». (Henry Corbin. L'imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi. Paris 1958, p. 149—150. Ср. также: Titus Burckhardt. Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam. Paris 1969, p. 90—97).

<sup>4</sup> В рубаи названы сочинения Абу Али Ибн Сины: «Исцеление» (Шифа), «Закон» (Канун), «Спасение» (Наджат) и «Указания» (Ишарат).

<sup>5</sup> Перевод сделан по тексту: Лаваих дар ирфан ва тасаввуф талиф-и Мавлана Нур ад-Дин Абд ар-Рахман Джамии. Изд. Мухаммад Хусайн Тасбиhi. Техран, 1342.

## ДВА ПАССИОНА И. С. БАХА: СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА

Б. М. Гаспаров

### I.

1. Два Пассиона Баха — произведения огромного масштаба и чрезвычайной сложности; каждое произведение состоит из большого количества номеров (в *Johannespassion* их 68, в *Matthäuspassion* — 78), разнообразных по характеру музыки и составу исполнителей. Можно выделить 5 основных типов музыкальных номеров: 1) речитативы, исполняемые солистами, каждому из которых соответствует определенный персонаж или группа персонажей: Евангелист (рассказчик) — тенор, Иисус, Петр, Иуда, Пилат — бас, служанка — сопрано; 2) арии для сопрано, альты, тенора и баса соло (иногда в сопровождении хора), которые, как правило, имеют более обобщенный смысл, не связанный четко с определенным персонажем; 3) короткие жанровые хоровые сцены, передающие выкрики толпы; 4) хоралы для четырехголосного хора, представляющие собой, как и арии, более обобщенный комментарий к действию: функционально хоралы так же относятся к жанровым хорам, как арии — к речитативам; 5) наконец, так называемые «мадригальные» хоры, представляющие собой как бы заставки произведения в целом: они помещаются в начале и конце произведения, а в МР также в конце I части. За исключением последнего типа, конструктивная роль которого выглядит очевидной, все остальные виды номеров следуют в тексте друг за другом самым причудливым образом. Еще больше осложняет картину тональная структура произведения: в каждом Пассионе можно встретить самые различные тональности у отдельных номеров и самые различные соотношения тональностей между соседними номерами, опять-таки без какого-либо очевидного общего плана; даже начало и конец произведения не имеет общей тональности, и, таким образом, нет возможности говорить о главной тональности каждого из Пассионов: МР начинается в ми миноре и заканчивается в до миноре, а JP начинается в соль миноре и заканчивается в ми бемоль мажоре.

Конечно, на протяжении гигантского музыкального текста встречается ряд примеров подобия, симметрии, а порой и точных повторений; в частности, некоторые хоралы повторяются дважды и более (один из хоралов МР — 5 раз); в JP от 2 до 5 раз повторяются различные жанровые хоры, хотя каждый раз с другими словами. Определенные соответствия — симметрию тональных соотношений, подобие структуры и т. д. — исследователи обнаруживали и между некоторыми парами арий<sup>1</sup>.

Однако все эти, так сказать, острова структурности теряются в общей разнородности построения и не складываются в целостную картину. А без этого — остается неясным даже смысл тех соответствий, которые были до сих пор выявлены анализом. Почему, например, одни хоралы повторяются в одной и той же тональности, другие — в разных тональностях, третьи — не повторяются вовсе? Почему повторяются жанровые хоры в JP, соединяясь при этом каждый раз с различными словами и соответствуя самым различным сюжетным положениям, — и не повторяются аналогичные хоры в МР? Почему между одними ариями заметны более или менее очевидные связи, а другие располагаются изолированно? На все эти вопросы можно ответить, только выяснив принципы организации художественного целого. Между тем привычные приемы обнаружения такой организации: анализ симметрии, повторяемости, закономерностей тонального соотношения — не дают, как видим, желаемого результата.

Существует, правда, еще одна аналитическая возможность, часто дающая значительный эффект при анализе музыки: сопоставлять не номера целиком, а мельчайшие музыкальные звенья — *мотивы*, — т. е. повторяющиеся в различных точках текста мелодические фигуры, ритмические группы, гармонии и т. д. Однако, при исключительно высоком уровне мотивной работы у Баха, попытка применения такого подхода к анализу его произведений заставляет исследователя вскоре убедиться, что в пределах баховского текста буквально *все связано со всем*; каждая точка десятками мотивных связей соединяется с другими точками, так что весь текст покрывается сплошной и необычайно густой сетью переплетающихся линий. Ясно, что такая *гиперструктурность* так же не складывается в общую картину и не показывает основного направления в интерпретации текста, как и кажущаяся неупорядоченность в построении более крупных разделов формы. Мотивные связи понадобятся нам лишь тогда, когда будет определено, для какой основной структуры они служат смысловым *фоном* — и притом, в данном случае, необычайно ярким и интенсивным фоном.

<sup>1</sup> Подробный, очень тщательный анализ такого рода локальных соответствий дается в книге М. Я. Друскина «Пассионы и мессы И. С. Баха», Л., 1976 (с. 89—104). Данный анализ сыграл важную роль в формировании концепции, развиваемой в настоящем исследовании.

Итак, поскольку структура Пассионов сама по себе не складывается в единое целое, строение которого позволило бы дать затем семантическую интерпретацию, целесообразно поставить задачу принципиально в иной плоскости и отправиться от *смысла* произведения к его форме. Мы исходим из предположения, что ключ к структуре Пассионов лежит в их смысле; если эта гипотеза верна, то обнаружение *смысловой доминанты* каждого Пассиона и последующее наблюдение за тем, как эта доминанта реализуется в музыкальной форме произведения, должно привести нас к объяснению этой формы как единого целого.

2. Смысловая доминанта каждого из Пассионов с наибольшей отчетливостью выступает при их сопоставлении, в котором выясняется принципиальное, самое общее различие между ними, обусловленное особенностями повествования в Евангелии от Матфея и от Иоанна. Эти особенности проявляются прежде всего в различии в сюжетном строении Пассионов. В МР подробно разработан ряд эпизодов, предшествующих предательству Иуды и гибели Иисуса: эпизод с женщиной из Вифании, излившей на голову Иисуса благовония, Тайная вечеря, бодрствование в Гефсиманском саду — все эти сцены, в совокупности составляющие всю I. часть МР, полностью отсутствуют в ЖР, который начинается непосредственно с прихода вооруженной толпы. Зато в ЖР более подробно разработаны сцены суда: меняющаяся позиция Пилата, приговор, бичевание, — а также сама казнь. Это различие ведет к смещению акцентов в трактовке центрального образа Пассионов: в МР Иисус выступает в более субъективном освещении, как личность — во взаимоотношении с окружающими его людьми, в бытовых эпизодах, в сомнениях и горе; в ЖР он является прежде всего как Искупитель, с подчеркнутым сознанием своего предназначения и высшего, символического смысла всего происходящего.

В соответствии с этим, *Matthäuspasion* имеет более *лирическую* и *субъективную* окраску; *Johannespassion* дает *эпико-патетическую* трактовку темы, более абстрактную и торжественную. Это различие объясняет многое в характере обоих произведений.

2.1. Прежде всего, заметно различие в количественном соотношении номеров. В МР больше арий, дающих лирический комментарий к действию: в ЖР 10 арий, из которых две помечены как *Adagio* (одна из них — № 62 — совсем миниатюрна); в МР 14 арий, причем большинство из них имеет вступительный речитатив-прелюдию, выделенную в самостоятельный номер — вместе с этими прелюдиями всего на долю данного типа музыкальных партий приходится 24 номера.

С другой стороны, хоралы, дающие обобщенно-эпический комментарий к действию, преобладают в ЖР: здесь находим

9 различных хоралов (некоторые из них повторяются), в то время как в МР — только 6.

2.2. Не только количественное соотношение, но и характер музыкальных номеров различается в Пассионах. В МР ариям придан более конкретный и тем самым — более личный, более лирический характер. Хотя прямое указание на персонаж, выступающий в качестве субъекта в той или иной арии, неизменно отсутствует в обоих Пассионах, тем не менее многие арии МР построены так, что могут, с некоторой долей проблематичности, связываться с определенным действующим лицом — если не представлять данное лицо непосредственно с полной очевидностью, то по крайней мере входить в смысловую и эмоциональную сферу соответствующего образа. Именно так связаны арии МР с образом Иисуса (№ 41), его учениками (№ 26 и 29), Симоном из Кирены, несущим крест на Голгофу (№ 66), Исифом из Армафеи — участником погребения (№ 75), Иудой (№ 51), а также с обобщенным женским персонажем — «дочерью Сиона», выступающим на протяжении всего произведения как женский коррелят роли Евангелиста (см. об этом ниже). Конкретизация и персонифицирование арий еще более усиливается благодаря наличию речитативных прелюдий, сближающих арию с речитативными репликами, которые всегда принадлежат конкретным персонажам. В то же время в ЖР такую конкретную мотивировку имеет, как увидим, только ария № 13, идущая от имени Петра (но при этом исполняемая сопрано, что и ей придает более обобщенный характер).

Хоровые реплики толпы в МР обычно более кратки и строго ограничиваются сюжетными функциями. Они органически вкраплены в речитатив, как продолжение рассказа — даже чисто внешне они обычно не выделяются в отдельные номера, а объединяются с речитативом. Подобно речитативу, они текучи и часто не имеют замкнутой формы. Совсем иной характер имеют жанровые хоры в ЖР. Все они выделены в отдельные номера, и это не случайно: каждый хор музыкально разработан и представляет собой цельную пьесу. В разных точках произведения на разных словах музыка хоров повторяется, что еще больше усиливает момент структурной организованности.

Даже хоралы — эти наиболее эпически-отвлеченные точки композиции — трактованы в Пассионах по-разному. В ЖР хоралы структурно выделены: хоралом, как итогом, завершается все произведение, хоралом заканчивается также первая часть и начинается вторая часть. В МР хоралы не занимают ни одну из этих структурно отмеченных точек композиции; они лишь сопровождают речитативы и арии. При этом один из хоралов в МР повторяется 5 раз, другой — 3 раза, что придает им характер *рефрена* по отношению к лирико-драматическим номерам.

2.3. По количеству «мадригальных» хоровых сцен выделя-

ется МР. Здесь имеются 4 такие сцены. Три из них имеют лирико-драматический характер: это вступление, рисуящее шествие на Голгофу (№ 1) и заключение — надгробный плач (№ 78), а также хор № 33 — *So ist mein Jesus nun gefangen*; таким образом, обе важнейшие позиции в произведении — начало и конец — заняты именно этими хорами. Четвертый хор — № 35 (он завершает I. часть) имеет эпико-патетический характер (*Mensch, beweine dein' Sünde groß*).

В JP таких хоров два; один из них лирико-драматический — оплакивание Христа (№ 67), но, в отличие от соответствующего по сюжету и по характеру музыки хора МР, он не заканчивает произведение: после него следует еще хорал. Другой «мадригальный» хор JP, занимающий позицию вступления к произведению, имеет ярко выраженный эпический характер. Так оказываются характерным образом смещены акценты в расстановке хоровых кульминаций двух произведений.

3. Рассмотрим теперь подробнее начальные хоры обоих Пассионов. Оба эти хора выделяются не только занимаемой ими позицией, но и размерами, масштабами используемых вокально-инструментальных средств и сложностью полифонической разработки. Действительно, их значение велико: бросающееся в глаза смысловое и жанровое различие между этими двумя хорами в точности соответствует смысловой и жанровой специфике каждого Пассиона в целом и как бы программирует это соотношение.

Вступление к JP — это полное пафоса обращение к Богу: *Herr! Unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist*. Искупитель назван здесь «*der wahre Gottessohn*» и выступает в отвлечении от каких-либо примет земного бытия. Адресант этого обращения также имеет предельно обобщенный характер: это все человечество «*zu aller Zeit*». Своим обобщенным трансцендентным характером этот хор напоминает Gloria из мессы.

Вступление к МР — это лирико-драматическая сцена: плач группы женщин, следующих за Иисусом на Голгофу (*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*). Голоса хора принадлежат очевидцам конкретного события. Адресат обращения также персонафицирован и выступает как личность, наделенная существенно иными чертами по сравнению с всемогущим объектом славления в JP: *Sehet den Bräutigam, seht ihn als wie ein Lamm*.

Именно вступительный хор в обоих случаях задает тон всему произведению и служит ключом к пониманию его общего смысла. Для JP это — прославление искупительной жертвы, хвала и благодарность Спасителю. Для МР — оплакивание страданий Иисуса, душевная боль очевидцев этих страданий. JP устремлен в вечность, он сосредоточен на высшем смысле того, что совершается, равно значительном для всего человечества. В МР события представлены глазами небольшой группы людей, преимущест-

Правда, мелодические отрезки такого вида сами по себе настолько обычны, что могут встретиться в самых различных музыкальных текстах, заведомо не связанных с соответствующей символикой. Однако значимым такой отрезок становится в том случае, если, во-первых, он встречается в сильной тематической позиции, т. е. занимает начальную, наиболее характерную часть темы, и во-вторых, выделяется в качестве мотива, т. е. многократно повторяется, буквально и с различными вариантами, в разных точках музыкального текста. Именно этим условиям полностью отвечает приведенный пример: вся огромная вступительная сцена МР построена в виде сплошной вязи из крестообразных мотивов.

Итак, идея креста — центральная идея, центральный образ вступительного хора, развиваемый с исключительной интенсивностью и концентрированностью. А поскольку сам этот хор в целом в свою очередь имеет определяющее значение для всего МР — естественно ожидать, что на протяжении всего произведения данная идея будет неоднократно репродуцироваться, развиваться и варьироваться. Действительно, исключительная роль мотива креста в МР выявляется уже при анализе мотивной структуры его арий и хоров. Рассмотрим несколько примеров.

№ 10 (ария альты): несколько связанных друг с другом «малых» крестов (как в № 1):

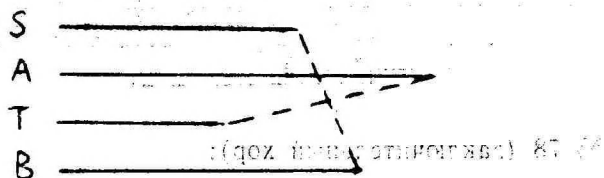


№ 26 (ария тенора с хором): сочетание «малого креста» и «большого креста» (с размахом крыльев на кварту от оси):





рано — 3, бас — 4 и альт — 5. Эти соотношения полезно представить в виде схемы, в которой по вертикали располагаются голоса в том порядке, в котором они всегда следуют в ансамбле, а по горизонтали откладываются отрезки, соответствующие по длине числу арий у каждого голоса:



Образуется симметричная фигура, легко опознаваемая по предыдущему анализу мотивов: бас и сопрано (крайние по высоте голоса) образуют ось (числа 4 и 3), а альт и тенор — симметрично отстоящие от оси крылья (5 и 2). То, что на первый взгляд выглядело неупорядоченным и случайным, принимает роль строгой симметрии и организованности, как только найден принцип организации.

Разобранный пример показывает, что в конструктивной реализации идеи креста существенную роль играют числа — различные количественные соотношения между компонентами структуры. Это положение может служить презумпцией к дальнейшему анализу композиции произведения.

3. Начнем с легко выделяемой, тесно сгруппированной пары женских арий — №№ 9—10 для альты (с речитативной прелюдией) и № 12 для сопрано. Этой группе соответствует другая пара женских арий в конце произведения: №№ 57—58 — ария сопрано и №№ 60—61 — ария альты. Расстояния между номерами в пределах выделяемых структур будем называть *индексом группы* ( $i$ ). В данном случае  $i$  обеих групп одинаков и равен 2 (расстояние между номерами 10—12 и 58—60); группы расположены зеркально симметрично относительно друг друга:  $A_{i=2} \dots S_{i=2}$

$S \dots S$  —  $A$ . Этой структурной связи между двумя группами, проявляющейся в тождестве вокальных партий и зеркальной симметричности строения, соответствует смысловой и жанровый параллелизм, в особенности между крайними ариями (альты): в обеих ариях говорится о страдающем *сердце* (... knirscht das Sündenherz entzwei — № 10; ... o so nehmt mein Herz hinein — № 61), о потоках *слез* (... von meiner Augen Tränenflüssen — № 9; Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen — № 61). Доминирующее настроение в этих двух группах арий может быть определено как *Lamento*; поэтому данные две группы можно обозначить соответственно  $L'$  и  $L''$ .

Еще одна столь же тесная группа выделяется в I части: это арии тенора (№ 25—26) и баса (№ 28—29). С парой L' данная группа также образует симметричное построение, с одинаковыми для обеих групп  $i=2$  и с зеркально симметричным расположением голосов: высокие голоса — сопрано и тенор — расположены внутри, низкие — обрамляют построение. Однако соотношение групп по смыслу на этот раз резко контрастное: двум женским ариям *Lamento* соответствуют две мужские арии, выражающие энергичный порыв, волевой импульс: *Ich will bei meinem Jesu wachen* (№ 26), *Gerne will ich mich bequemen* (№ 29). Эту группу по ее смысловой доминанте можно обозначить как *Energico* (E).

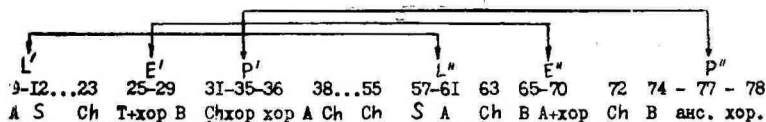
Следующая парная группа выделяется во II части: это арии баса № 65—66 и альты № 69—70. Она также характеризуется смысловым единством, связанным с темой *креста* и *распятия*. Между этой группой и предыдущей группой мужских арий наблюдается частичная симметрия: арии баса расположены внутри зеркального построения (№№ 29 и 66), а обрамляющие арии средних голосов (№ 26 тенора и № 70 альты) обе сопровождаются хором. Правда, эта симметрия не такая полная, как в двух группах *Lamento*: в последней группе тенор заменен альтом, и  $i$  этой группы = 3, а не 2 (№№ 66—69). Но, как будет видно из дальнейшего анализа, то, что последнюю арию исполняет именно *альт*, как и то, что она идет под № 70, имеет важный конструктивный смысл. Сейчас же констатируем, что и по содержанию две последние группы соответствуют друг другу: в обеих выражен призыв, волевое начало; ср. обращение в форме императива в обеих ариях последней группы: *Komm, süßes Kreuz* (№ 66), *Kommt, kommt, in Jesu Armen sucht Erlösung* (№ 70). Обозначим поэтому эти две группы соответственно E' и E''.

Все четыре выделенные до сих пор группы имеют два постоянных формальных признака: а) тесное расположение номеров внутри группы ( $i=2-3$ ) и б) *обрамление группы хоралами*. Эти же признаки характеризуют еще две группы в тексте МР, отличающиеся, однако, от предыдущих тем, что они состоят из трех различных номеров каждая и включают в себя не только арии, но и хоры. Первая такая группа расположена на границе I и II части: хор № 33, затем хор № 35 и ария альты № 36. Внутри этой группы проходит граница частей (между № 35 и № 36), но отсутствие разделяющих хоралов придает группе единство. Действительно, ее крайние номера тесно связаны между собой и по смыслу, и текстуально (хор *So ist mein Jesus nun gefangen* и ария *Ach, nun ist mein Jesus hin*) — как это имело место и внутри всех выделенных до сих пор групп; средний хор — *Mensch, bewein' dein' Sünde groß* — как увидим, имеет многообразные связи с другими группами.

Вторая аналогичная группа расположена в самом конце произведения и состоит из арии баса № 74—75, ансамбля (прощание с Иисусом) № 77 и заключительного погребального хора № 78. Группа образует компактное смысловое целое, будучи целиком связана с темой *погребения* и *оплакивания*; ее скрепляет также общая тема *вечера — ночи* (№ 74 — *Am Abend, da es kühle war*, № 77 — *Mein Jesu, gute Nacht*).

Между собой эти две группы, так же как выделенные ранее пары, образуют зеркальную симметрию, в которой хоры занимают обрамляющую позицию, арии расположены внутри всего построения. Тематически они связаны между собой темой *оплакивания* (пленения Иисуса — в первой группе и смерти — во второй), а также первородного греха (*Mensch, beweine dein' Sünde groß* — № 35, рассказ о грехопадении Адама № 74). Кроме того, данные группы связаны еще тем, что они как бы образуют границы собственно Пассиона, в узком смысле — от пленения Иисуса до погребения (этими рамками, в частности, ограничен весь JP), — тогда как вся I часть дает, так сказать, предысторию собственно пассионного сюжета. Обозначим поэтому данные группы как P' и P''.

Итак, первый слой структуры MP — шесть групп, отграниченных друг от друга и от других разделов формы хоралами и образующих пропорциональные перекрещивающиеся пары, причем внутри каждой пары (L' и L'', E' и E'', P' и P'') наблюдаются отношения зеркальной симметрии: ср. принцип переплетения зеркально симметричных крестообразных построений в мотивной структуре MP.



(точки на схеме соответствуют участкам композиции, не охваченным пока анализом).

Расстояние  $E' : P' = E'' : P''$  — оба раза группы разделены четырьмя номерами, и в середине между ними вставлен хорал. Но соотношения  $L' : E'$  и  $L'' : E''$  неравны:  $I_{L'E'} = 13$  и  $I_{L''E''} = 4$ . Группа L'' сдвинута ближе к E'' за счет того, что перед ней оказались две арии: альта № 47 (*Erbarme dich, mein Gott*) и баса № 51 (*Gebt mir meinen Jesum wieder*). Эта пара тоже могла бы образовать группу: она расположена достаточно тесно; по форме она образует построение, зеркально соотношенное с группой E'': она состоит из арий альта и баса (в E'' — арии баса и альта, соответственно), наконец, по смыслу арии №№ 47 и 51 образуют единство, т. к. обе они являются ариями *расскаяния* (расскаяние

Петра после предательства и раскаяние Иуды). Однако одно обстоятельство мешает их объединению — *между ними расположен хорал* (№ 48). Дальнейший анализ структур более высокого уровня подтвердит неоднородность этих арий: в то время как через арию № 47 проходят многообразные структурные связи, ария баса № 51 остается *в изоляции*. Ее обособленное положение становится понятным, если вспомнить, что эта ария говорит о *раскаянии Иуды* — еще один пример семантизации композиционной структуры<sup>3</sup>.

Итак, хоралы в МР выполняют роль *пограничных сигналов*, выделяющих компактные структурно-смысловые группы и отделяющие эти группы от остальных арий. Все арии, не входящие в состав таких групп, располагаются изолированно и отделяются хоралами от ближайших номеров лирико-драматического характера. Таким образом, вырисовывается конструктивная роль хоралов, объясняющая закономерности их появления в тексте: хоралы *выделяют дискретные смысловые единицы* в структуре произведения. Поэтому появление хоралов в тексте МР не подчиняется никакому имманентному, им самим присущему ритму: оно каждый раз может быть объяснено связью с лирико-драматическими номерами, по отношению к которым хоралы выступают в качестве спутников, выполняя обрамляющую и выделительную (разграничительную) функцию. Эта сопровождающая роль хоралов наглядно выступает в № 25, где хорал сопровождает сольную партию тенора как рефрен. Заметим кстати, что это именно тот хорал («*Herzliebster Jesu*»), который особенно часто повторяется в тексте МР (5 раз), т. е. выступает в качестве рефрена и в масштабе композиции в целом.

Расположение хоралов по отношению к функционально самостоятельным номерам, которые ими сопровождаются, почти всегда стандартно:  $i=2$ ; хоралы симметрично обрамляют группы и изолированные арии, как *крылья* относительно *оси*. Только в одном месте имеется отклонение от этого правила — в отношении арии № 47, обрамляемой хоралами №№ 44 и 48. Но это отклонение имеет особый смысл: хорал № 48, сдвинутый на один номер вперед с ожидавшейся для него позиции, выполняет особо важную функцию отделения и изоляции арии № 51 (ср. выше); его смещенное положение одновременно и придает ему характер эмпазы, и символизирует «отталкивание» от № 51, и усиливает патетический эффект арии № 47, поскольку хорал патетически «комментирует» арию без опосредствующего резюме Евангелиста, как это имеет место во всех остальных случаях.

Минимальные единицы композиционного строения произве-

---

<sup>3</sup> Это особое выделение арии № 51 служит косвенным аргументом в пользу того, что адресантом данной арии (хотя и не указанным с полной очевидностью) является именно *Иуда*.

дения (группы) образуют его низший конструктивный уровень. Они репродуцируют принцип крестообразной структуры, первоначально обнаруженный в качестве доминанты в организации мотивного процесса. Каждая группа симметрично обрамляется с двух сторон хоралами, причем некоторые хоралы относятся одновременно к двум смежным группам (так, хорал № 31 служит правым обрамлением группы E' и левым обрамлением группы P', и т. д.); ср. принцип переплетения крестообразных фигур в построении мотивов. Три тематически связанные пары групп построены по тому же принципу зеркальной симметрии, причем эти три симметричных построения переплетены между собой.

4.1. Следующий уровень анализа связан с выявлением более крупных блоков композиции.

Рассмотрим еще раз соотношение групп L'—E'. Точно посередине между ними расположена ария сопрано № 18—19. Ее расстояния от обеих групп = 6 (12—18 и 19—25). Композиционной симметрии соответствуют смысловые связи этой арии. Она обращена по тематике к обеим группам, что придает этой арии контрастный характер: начинается она в сфере Lamento (№ 18 — *Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt*: ср. ключевые слова в №№ 10—12) и переходит затем в мажорно-патетический тон (№ 19 — *Ich will dir mein Herze schenken*: ср. №№ 26 и 29). Итак, и в формальном, и в смысловом отношении прелюдия и ария № 18—19 образует ось симметрии, относительно которой две контрастные группы L' и E' выступают как крылья крестообразной композиции.

4.2. Рассмотрим, далее, изолированную арию тенора № 40—41 в начале II части. Ее основная тема — «лживые языки», оскорбляющие Иисуса (*Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen*). Тема «неправедных речей» соединяет эту арию с № 9 — прелюдией к арии альты (L'): *Du leibest Heiland du, wenn deine Jünger töricht streiten...* Данная связь закрепляется формально и семантически тем, что осью симметрии для этого соответствия служит прелюдия к арии тенора № 25 (E') — № 9: № 25 = № 25: № 41. Речитатив тенора в № 25, как и в № 41, начинается восклицанием (O Schmerz!). Ср. также слова хора, сопровождающего этот речитатив: *Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet, was du erduldest* (ср. № 41). С другой стороны, и слова речитатива, и хор обращены к теме жалуемого, разрывающегося от боли сердца и этим связаны с № 9—10 (O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz; ср. также слова хора: *Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?*). Итак, №№ 9—25—41 образуют еще одну симметричную крестообразную группу, подобную по строению той, которая была выделена в 4.1., но с большим размахом крыльев (I=16).

Эта фигура интересна с точки зрения общей концепции Пасиона. Она соотносит осуждение «глупо спорящих» учеников

Иисуса, произнесенное устами лирической героини цикла (о ее образе — несколько позже) с рассказом о «лживых языках» в сцене глумления, т. е. как бы утверждает большую близость к Иисусу *женской* части его окружения; не случайно также осью симметрии здесь служит сцена № 25—26, рассказывающая об учениках, собравшихся бодрствовать и заснувших в Гефсимании. Так композиционные связи утверждают тот *женский взгляд* на события, который характерен для МР.

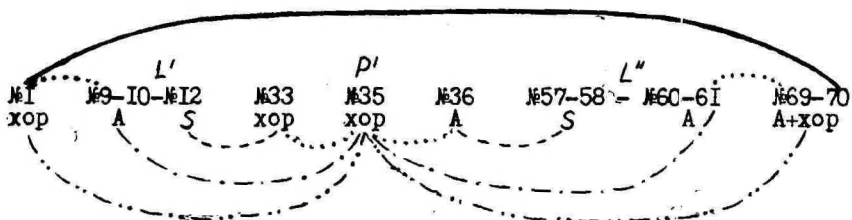
4.3. Рассмотрим теперь соотношение  $E'—E''$ . Расстояние между двумя ариями баса, образующими внутреннюю часть зеркально симметричного построения, = 36 (№№ 29—65). Точную ось симметрии для этих групп составляет знаменитая ария альта № 47 «*Erbarme dich, mein Gott*». Образуется еще одна крестообразная композиция, с еще большим размахом крыльев ( $I=18$ ). Наличие оси симметрии дополнительно скрепляет между собой две группы *Energico*.

Внутри этого «креста», однако, есть еще одно симметричное построение: относительно арии № 47, как оси симметрии, в обе стороны почти на равном расстоянии отходят хор № 35 ( $I=12$ ) и еще одна ария альта № 60—61 из группы  $L''$  ( $I=13$ ). № 47 и № 60 тесно связаны текстуально (ср. начало № 60 — *Erbarm es Gott!*), а № 35 и № 47 — по общему смыслу: в обоих доминирует тема «оплакивания греха». Перед нами «малый крест» ( $I=12/13$ ), вписанный в «большой крест» ( $I=18$ ), с общей осью симметрии — № 47: прием, который встречался и на уровне формирования мотивов (ср. арии №№ 26, 36). Связь друг с другом всех трех номеров, образующих внутреннее построение (т. е. №№ 35—47—60), а также связь их с маргинальными группами *Energico*, закрепляется *императивной конструкцией* в словесном тексте: *Mensch, bewein' <...>* (№ 35), *Erbarme dich <...>* (№ 47), *Erbarm es Gott* (№ 60).

4.4. Следующее, еще более масштабное построение образуется между двумя группами *Lamento* №№ 9—12 и №№ 57—61. Точной осью симметрии для них служит группа  $P'$  на границе I и II части (№№ 33—36). При этом, как и в предыдущем случае, образуется два креста, вписанных один в другой: «Малый крест» получается, если считать минимальные расстояния между границами трех групп, т. е. от окончания  $L'$  (арии сопрано № 12) до хора № 33 и от арии альта № 36 до начала  $L''$  (ария сопрано № 57); в этом случае  $I=21$ . С другой стороны, если считать внешние границы крыльев, т. е. начало  $L''$  (ария альта № 9) и конец  $L''$  (ария альта № 61), то относительно оси симметрии — центра группы  $P'$  (хора № 35) — образуется «большой крест» ( $I=26$ ). (Одновременно обрамляющие части группы  $P'$  — № 33 и № 36, тесно связанные между собой по смыслу, можно считать еще одним «малым крестом» относительно той же оси симметрии — хора № 35).

В смысловом отношении особенно интересен «большой крест» (№№ 9—35—61). Он замыкает тему *слез*: ... von meiner Augen Tränenflüssen <...> (№ 9), Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen (№ 61), Mensch, bewein' dein' Sünde groß (№ 35).

Но и на этом не завершается данное построение. От внешних границ «большого креста» на одинаковом расстоянии ( $I=8$ ) расположены: с одной стороны вступительный хор № 1, с другой — ария альта с хором № 69—70. Таким образом, эти два номера также располагаются симметрично относительно оси — № 35. Между этими номерами существует важная композиционная связь: оба номера построены в виде обращения к хору (Kommt!), в ответ на который следуют восклицания хора: Wohin? Wo? и др.; не только словесно, но и музыкально эти восклицания оформлены в обоих случаях совершенно тождественно. Так крестообразная композиция, расширяясь, приводит к замыканию двух важнейших точек структуры — двух хоровых сцен № 1 и № 69—70; значение этого соотношения, равно как и расстояния, разделяющего эти сцены ( $I=68/69$ ), будет показано несколько позднее. Сейчас же полезно суммировать на схеме проанализированную фигуру из вложенных одна в другую четырех крестообразных построений.



При сложности конструкции, замечательна точность соотношений между ее элементами. Но особенно важным результатом являются те смысловые связи, которые обнаруживаются и активизируются в рамках такого построения. Некоторые из них уже были указаны. Теперь следует обратить внимание на то, что в узлах этой структуры оказались *четыре арии для альта* — №№ 9—10, 36, 60—61, 69—70. Все эти арии, а также партия первого полухория во вступительном хоре № 1, объединяются тем, что их субъект (адресант) может быть трактован как *один и тот же персонаж*. Единство этого образа, выявляемое на основе композиционных связей, подтверждается также словесным и общим тематическим параллелизмом. Уже упоминалось сходство той роли, которую выполняет субъект номеров 1 и 70 — обращение к хору (в № 1 — ко второму полухору): отвечающему

репликами-восклицаниями. Далее, словесный текст арии № 36 имеет связи с № 1: *Sehet den Bräutigam, seht ihn als wie ein Lamm* — № 1; *Ach! mein Lamm in Tigerklauen* — № 36. Наконец, функция «оплакивания» тесно объединяет обе арии альта *Lamento* (№ 9—10 и № 60—61) с вступительными номерами каждой части, т. е. с хором № 1 и арией № 36.

Хор № 33, быть может, также включается в этот ряд: ср. его тесные связи с арией № 36 (*So ist mein Jesus nun gefangen* — № 33; ... *nun ist mein Jesus hin* — № 36). Обращает на себя внимание тесная мотивная связь этого хора с № 1, в особенности в средней части, на словах *Sie führen ihn, er ist gebunden*. И наконец, по жанру этот хор совпадает с № 1: он распадается на две партии (полухория), одна из которых составляет лирическую линию и идет как бы от одного лица, а другая отвечает репликами собственно хорового (коллективного) характера. Так же построены и арии № 36 и № 70, где лирическую партию исполняет уже один голос, а отвечает ему репликами хор.

К этому же ряду подключается предпоследний ансамбль (№ 77), где каждый солист имеет свою реплику; реплика альта: *Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine* — явно переключается с № 10, скрепляя единство лирического персонажа.

Еще одна ария альта № 47 — теперь также может быть включена в этот ряд. Ср. ее лексические связи с несколькими номерами этого ряда: с № 60 (*Erbarme dich, mein Gott* — *Erbarm es Gott!*), с № 10 (... *um meiner Zähren willen* — ... *die Tropfen meiner Zähren*), с № 77 (*Schau hier, Herz und Auge weint vor dir* — *Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine*). Включение арии № 47 в этот ряд объясняет, между прочим, почему эта ария, представляющая собой комментарий к отречению Петра, поручена женскому голосу, тогда как можно было бы ожидать здесь партию баса (амплуа Петра в речитативах) или тенора (ср. № 26 — арию, идущую от имени учеников Иисуса, а также сцену отречения Петра в JP, где соответствующая ария поручена именно тенору). Дело в том, что ария № 47 представляет собой не исповедь самого Петра, а комментарий к его отречению, сделанный все тем же женским лирическим персонажем — подобно тому, как этот же персонаж комментировал «глупые препирательства» учеников Иисуса в патетической арии № 9—10: еще одно доказательство «женской ориентации» МР.

Наконец, в этот же ряд могут быть, по-видимому, включены три арии сопрано; структурно они тесно связаны с ариями альта: две из них (№ 12 и № 57—58) объединены с ариями альта № 9—10 и № 60—61 в группы *Lamento*, ария № 19 также тесно композиционно связана с группой L' (см. 4.1). По смыслу эти арии также связаны с темой оплакивания и слез (*Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt* — № 19), раненого сердца (*Blute nur, du liebes Herz* — № 12). Смена голоса не имеет существен-

ного значения в связи с тем фактом, что в №№ 1 и 33 функция того же персонажа представлена хором.

Таким образом, тринадцать лирико-драматических сольных номеров (все прелюдии и арии для женских голосов), а также партии в двух хорах и ансамбле — предположительно имеют одного адресанта; этому персонажу отданы важнейшие позиции в структуре МР: начало и конец произведения, начало II части, лирико-патетические кульминации (№ 10 и № 47). Перед нами «лирическая героиня» Пассиона, чей образ соответствует такому же сквозному *эпическому* образу Евангелиста; она проходит через все произведение со своим лирическим комментарием, с постоянно повторяющимся мотивом плача, слез, разрываемого болью сердца — подобно тому как Евангелист тоже проходит через все произведение со своим взволнованным, но все же более выдержанным в эпически-повествующем тоне рассказом; она сообщает всему повествованию специфически «женский» угол зрения.

В тексте «Пассиона» не раскрывается конкретное имя этой героини, как, впрочем, ни разу не назван прямо и субъект любой другой арии, так что связь каждой арии с конкретным персонажем устанавливается лишь косвенно и с некоторой долей неопределенности. Аналогичным образом, т. е. с известной проблематичностью, можно попытаться атрибутировать и образ «дочери Сиона» на основании тех косвенных данных, которые выступают в различных номерах, связанных с этим образом. Это молодая женщина (в № 36 хор называет ее *O du schönste unter den Weibern*). Она тесно связана не только с Иисусом (хор называет Иисуса «*dein Freund*», сама она называет Иисуса «*mein Lamm*», «*lieber Heiland*», «*Bräutigam*»), но и с Марией: ария № 12 *Blute nur, du liebes Herz*, очевидно, обращена к Марии (ср. слова: *Ach, ein Kind, das du erzogen, das an deiner Brust gesogen...*). Она повсюду следует за Иисусом: присутствует при совершаемых им чудесах (ср. рассказ о них в № 57), при сцене в Вифании (№ 9—10), пленении (№№ 33—36), шествии на Голгофу (№ 1) и казни, наконец, участвует в погребении (№ 77): В Евангелии аналогичная роль принадлежит *Марии Магдалине*. По-видимому, с той же степенью неопределенности, которая придана (несомненно, намеренно) и всем остальным ариям МР, можно предложить данную атрибуцию для лирической героини Пассиона. Таким образом, *все арии МР* оказываются связаны с конкретными участниками и очевидцами драмы, что несомненно усиливает лирическую и персональную направленность этого произведения.

5. В заключение анализа рассмотрим самое масштабное построение — обрамление композиции в целом. Одной из загадок Пассиона является то, что первый и последний хоры не соотносятся непосредственно между собой и, таким образом, не замы-

кают композиции. Они написаны в разных тональностях (№ 1 — ми минор, № 78 — до минор), относятся к разным смысловым пластам повествования, не имеют между собой никаких словесных соответствий. Естественно поэтому также, что у них отсутствует ось симметрии, которая обычно соединяет семантически родственные элементы композиции; в частности, граница между частями МР сдвинута ближе к началу произведения (хор № 35), а «арифметическая» середина композиции (№ 39) приходится просто на речитатив.

Ранее было установлено, что вступительный хор тесно связан с № 70 — арией альты с хором; именно это соответствие имеет в качестве оси симметрии границу между частями; но это соответствие, разумеется, само по себе не дает эффекта завершения, не только из-за положения № 70 внутри композиции, но и в силу резкого тонального сдвига на малую секунду между этой парой номеров (№ 1 — ми минор, № 70 — ми бемоль мажор).

Решение проблемы дает индекс данной пары  $I=69$ . Точно на таком же расстоянии от заключительного хора № 78 к началу произведения находится неоднократно уже упоминавшийся речитатив — прелюдия к первой арии альты № 9. Его содержание — комментарий к эпизоду с женщиной из Вифании, льющей драгоценную жидкость на голову Иисуса в качестве погребального обряда:

Du lieber Heiland du,  
wenn deine Jünger töricht streiten,  
daß dieses fromme Weib  
mit Salben *deinen Leib*  
*zum Grabe* will bereiten;  
so lasse mir inzwischen zu,  
von *meiner Augen Tränenflüssen*  
ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Именно в этом номере, и *только* в нем, возникает тема погребения, гроба и погребального оплакивания, которая возвращается затем лишь в конце произведения — в группе Р" (№№ 74—78) и достигает кульминации в заключительном хоре № 78:

Wir setzen uns *mit Tränen* nieder  
und rufen dir *im Grabe* zu:  
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!

Связь этих точек композиции подтверждается также и тем, что оба номера содержат непосредственное обращение к Иисусу во втором лице.

Итак, форма МР замыкается в виде двух гигантских перекрещивающихся арок ( $I=69$ ). Этим объясняется и тональное соот-

ношение начала и окончания МР. Обе пары характеризуются резким сдвигом тональностей: первая на малую секунду, а вторая — на тритон (№ 9 — фа диес минор, № 78 — до минор). Между собой эти четыре тональности образуют крестообразную

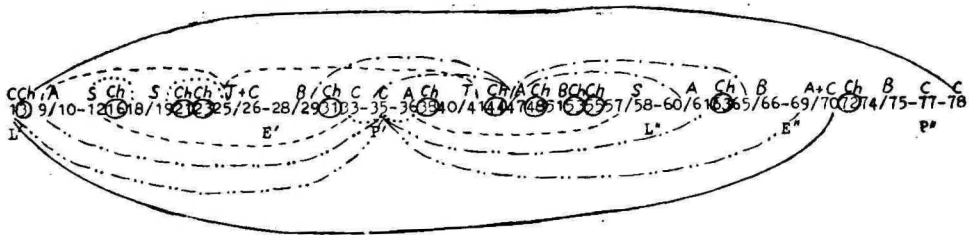
фигуру:  $e - fis - E_s - c$ , — крылья которой развернуты на тритон ( $c - fis$ ), а ось занимает полтона в середине ( $e - E_s$ ). Эту фигуру можно считать *комплексной главной тональностью* произведения.

Тональности, образующие этот крестообразный комплекс, проходят через всю первую часть: № 1 идет в ми миноре, затем № 9—10 в фа диес миноре (уход от оси креста вверх), затем следует пара хоралов (№ 21 и 23) — ми мажор и ми бемоль мажор (возвращение к оси), далее ария тенора № 26 — до минор (уход от оси вниз) и в конце I. части — вновь пара номеров, возвращающая к осевым тональностям: хоры № 33 ми минор и № 35 ми мажор. Таким образом, I часть в целом структурирована в комплексной главной тональности, что придает ей черты развернутой *экспозиции*; это функциональное определение соответствует и содержанию I части, которая, как уже говорилось, только подводит действие к собственно сюжету Пассиона.

Напротив, II часть на основном протяжении избегает опорных тональностей, выступая как бы в функции *разработки* произведения, что соответствует активизации на данном отрезке повествовательного момента. Возвращение опорных тональностей в конце (начиная с № 69) происходит вместе с возвращением центральных смысловых моментов — Голгофы и погребения, экспозиция которых была задана в №№ 1 и 9: функционально этот отрезок соответствует *репризе*.

Наиболее существенные структурные связи МР показаны на общей схеме (см. стр. 63).

Центральный образ креста оказывается той оснсовой, на которой базируются важнейшие закономерности мотивного и композиционного строения МР и структурно значимые связи, конституирующие смысл произведения. Кажущаяся на первый взгляд пестрота и неупорядоченность оборачивается поразительно точными соотношениями в сложнейшей, переплетающейся, многоуровневой организации. Можно было бы еще многое сказать и о тональных соотношениях различных связанных между собой точек произведения, и о закономерностях более тесных мотивных связей между отдельными номерами в пределах того всеобщего мотивного родства, которое вытекало из общей исходной идеи. Мы не делаем этого как в силу более специального характера такого анализа, так и, главным образом, потому, что все эти дальнейшие спецификации без труда могут быть выведены из установленных основных закономерностей. В заключение первой



части анализа необходимо лишь подчеркнуть, что отношения подобия, перекрещивания и симметрии, несомненно, строились композитором *сознательно* (по крайней мере частично). На это с бесспорностью указывает одна особенность МР: членение на отдельные номера речитативов и жанровых хоров, т. е. повествовательных элементов произведения, играющих роль эпических связей между композиционно значимыми частями произведения и не имеющих своих собственных структурных закономерностей. Это членение *произвольно* и не имеет единого принципа. Иногда каждый сольный и каждый хоровой отрезок повествовательной линии выделены в отдельные номера (ср. три речитатива и два хора — №№ 4—8 и др.), иногда же несколько таких отрезков (до четырех) оказывается объединено под одним номером. Соображения связности изложения не могли тут играть какой-либо роли, так как хоры, выделенные в отдельные номера, точно так же следует за словами Евангелиста *Sie sprachen*, как и хоры, объединенные с речитативом. Можно предположить, что компоновка повествовательных отрезков текста осуществлялась композитором с таким расчетом, чтобы номера структурируемых участков текста: арий, хоровых сцен, хоралов — образовывали между собой необходимые числовые соответствия. Характерным, с этой точки зрения, выглядит и небольшое нарушение в строении группы E'', I которой = 3, в то время как у остальных парных групп  $\dot{I}=2$  (ср. 3.). Это отклонение возникает в результате смещения арии альты № 69—70 на один номер дальше по сравнению с местом, требуемым структурой группы. Однако именно в результате этой нерегулярности диалог альты с хором пришелся на номер 70, что позволило установить между этой точкой и тесно связанной с ней вступительной хоровой сценой соответствие  $\dot{I}=69$ , которое сыграло важнейшую роль в замыкании композиции в целом. Сама эта интерференция явлений различных композиционных уровней показывает наличие сознательного расчета в построении формы произведения.

### III.


В первых же тактах JP экспонируется главный мотив произведения: *резвучие*. Этот мотив выступает здесь в двух разновидностях: тоны резвучия даны в чистом виде, либо к резвучию добавлено задержание к одной из его ступеней. В оркест-

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Violins I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ/Continuo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the word "Herr!" in a call-and-response pattern. The Alto part includes the text "Herr! Herr! Herr! un-ter". The organ/continuo part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The second system continues the vocal and instrumental parts, with the Alto part singing "Herr" and "scher". The organ/continuo part continues with the same rhythmic pattern.

ровом вступлении к хору № 1 появляется вторая разновидность: в партиях гобоев и флейт переплетаются тона трезвучия *до — ми бемоль — соль*, с задержанием на *ре*. Вступление хора вводит первую разновидность мотива: троекратное восклицание *Herr!*, с которого начинается партия хора, дано по тонам того же трезвучия до минор (см. с. 64).

В этом мотиве выражен центральный образ Пассиона: *триединство Бога*, символизированное в виде *трезвучия* и *троекратного повтора*. И музыкальная структура мотива, и образ, символом которого он является, резко отличаются от того, что мы видели в МР. Это изначальное противопоставление определяет все дальнейшие различия в структуре и содержании обоих произведений, поскольку вся структура *JP*, так же как и *MP*, выводится из свойств основного мотива.

Но прежде чем перейти к анализу развития данного мотива, следует упомянуть другие мотивы, также экспонированные во вступительном хоре. Один из них — это движение равномерными

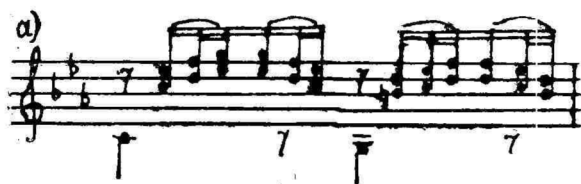
ритмическими группами шестнадцатых  (см. при-

мер). Данный сначала у струнных, этот мотив переходит к хору на словах *unser Herrscher*, непосредственно после начального троекратного восклицания. Это «мотив величия», который в этой функции неоднократно встретится впоследствии. Важным мотивным признаком, который также будет неоднократно воспроизводиться в структуре Пассиона, является объем звукоряда, в пределах которого развернут этот мотив: от VII ступени вниз (фа диез) до VI ступени вверх (ми бемоль) — музыкальное пространство, символизирующее царство Божие на земле (ср. текст: ... *in allen Landen herrlich ist*). Наконец, *мотив креста*, центральный для *MP*, имеется и в *JP*. Но здесь ему отведено второстепенное положение: он вводится к концу построений, в кадансах, уступая заглавное место мотиву Триединства и мотиву величия. И в дальнейшей структуре *JP* этот мотив выступает лишь в ограниченных участках композиции, обычно непосредственно связанных с темой распятия. В то же время мотив трезвучия проходит через все без исключения арии и большую часть хоров *JP*. Несколько примеров:

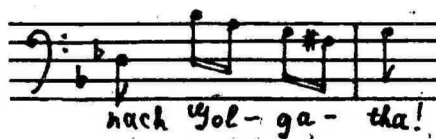
### Ария сопрано № 13



Ария тенора № 32



Ария баса № 48



Структура этого мотива, так же как мотива креста в МР, первых, определяет сплошные мотивные связи между всеми ариями и большинством хоровых номеров произведения, а во вторых, репродуцируясь на более высокие уровни, формирует композицию JP. Рассмотрим последовательно ее роль в построении различных составных частей композиции и формы Пассиона в целом.

2. В JP 10 арий, две из которых помечены как *Agioso*. Первое из *Agioso* (№ 31, бас) по своей форме не отличается от других сольных номеров: оно построено в виде замкнутой трехчастной композиции, имеет устойчивую главную тональность. Название *Agioso* в этом случае связано, по-видимому, только с малыми размерами номера, а также, быть может, с лютневым аккомпанементом, вносящим камерную окраску.

В отличие от этого, второе *Agioso* (№ 62, тенор) резко выпадает из данного ряда. Это номер, не имеющий определенной замкнутой формы, устойчивой тональности; он распадается на ряд реплик речитативного характера; к тому же и музыкой, и словесным текстом он теснейшим образом связан с предыдущим № 61 — речитативным рассказом Евангелиста о знамениях, случившихся после смерти Иисуса. Итак, и по содержанию, и по характеру музыки № 62 примыкает к речитативу как его непосредственное продолжение и развитие — всего рода куль-

минация речитативной партии Евангелиста (закономерности строения этой партии будут в дальнейшем рассмотрены отдельно). Следовательно, в JP *девять* структурно замкнутых сольных номеров. Эти 9 номеров обнаруживают четкую организацию, подчиненную принципу *троичности*.

Первые две арии Пассиона расположены рядом: ария альты № 11 и ария сопрано № 13. Этим двум женским ариям I. части соответствует такая же тесная пара двух мужских арий — баса № 31 и тенора № 32 во II части. Неслучайным выглядит соотношение номеров у внутренних членов этих групп: 13 и 31 — зеркальное соотношение, построенное на цифрах 3 и 1, своего рода числовая символизация идеи Троиинства.

Не только формальная симметрия, но и содержание и характер музыки арий скрепляют корреляцию этих двух групп. В обеих группах одна ария минорная, построенная в характере *Lamento* (L): № 11 (альт) и № 32 (тенор) — и одна ария мажорная, выдержанная в созерцательно-медитативном характере: № 13 (сопрано) и № 31 (бас). Две арии *Lamento* исполняются средними голосами и занимают крайние, обрамляющие точки композиции; две арии *Meditativo* (M), напротив, принадлежат самому высокому и самому низкому голосу и располагаются внутри построения.

Две из этих арий посвящены теме *греха* и *искупления*: в первой паре это патетическая ария альты (*Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden*); во второй паре — медитативная ария баса (*Betrachte, meine Seel', <...> dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen*). Обозначим эту тему символом Sd (*Sünde*). Две другие арии имеют общую тему *устремления, порыва*: ария сопрано о Петре, следующем за Иисусом (*Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten*), и ария тенора об Иисусе после бичевания (*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht*); обозначим эту тему символом Tr (*Trieb*). Таким образом, каждая из арий может быть охарактеризована тремя дифференциальными признаками: характером голоса, темой и «модусом» — общим характером музыки.

После каждой из двух пар на некотором расстоянии следует еще одна ария для мужского голоса. В конце I. части это ария тенора № 19, во II. части — ария баса № 48. Эти арии образуют трагическую кульминацию каждой из частей и имеют характер *Desperato* (D). Первая из них — раскаяние Петра после отречения, вторая — устремление «встревоженных душ» к Голгофе, т. е. по содержанию эти арии относятся к двум уже выделенным тематическим линиям — Sd и Tr соответственно. В итоге каждая тематическая линия реализуется в трех ариях, имеющих различные «модусы»: тема Sd — в № 11 (L), № 19 (D) и № 31 (M) и тема Tr — в № 13 (M), № 32 (L) и № 48 (D).

Рассмотрим теперь последние три арии JP. Они тесно сгруппированы в конце Пассиона: ария альты № 58, баса № 60, сопрано № 63. Не менее тесно объединены они тематически: все три посвящены *смерти* Иисуса. В пределах этой темы (ее можно обозначить Td — *Tod*) каждая ария выполняет функцию, аналогичную тем, которые были выделены для двух предыдущих тематических циклов: ария альты — трагическая кульминация (*Desperato*), мажорная ария баса — медитация, ария сопрано — *Lamento*.

Выделение для арий JP трех модусов музыкального повествования и трех тематических циклов находит формальное подтверждение в том, что на протяжении всего произведения каждый из этих параметров имеет устойчивые музыкальные признаки — мотивные, ритмические, тембровые, тональные, — которые неизменно репродуцируются во всех номерах, включающих данный параметр. Так, тема *Sünde* всегда реализуется в мелодии с восходящим и нисходящим поступенным движением в пределах кварты — квинты (ср. темы арий №№ 11, 19, 31). Для темы *Trieb* характерно равномерное ритмическое движение на 6/8 (см. арии №№ 13, 32, 48) и длительное мелодическое восхождение, иногда с повторением каждой ноты (ср. в особенности средние части №№ 13 и 32 и начало № 48). Инвариантным признаком темы *Tod* является синкопа в мелодии.

В ариях *Lamento* всегда участвует инструментальный дуэт (два гобоя в № 11, две виолы д'амур в № 32, флейта и гобой в № 63); для арий *Meditativo* характерен мажорный лад и соло какого-либо инструмента, постоянно сочетающегося с вокальной партией. Наконец, в ариях *Desperato* постоянно участвует полный ансамбль струнных. Определенные признаки характеризуют также каждую из вокальных партий: для баса это наличие широких мелодических скачков, для тенора — пунктирный ритм, для альты — нисходящая мелодическая фигура в пределах септимы от VI до VII ступени (ср. этот же звукоряд в хоре вступления), наконец, для сопрано — нисходящая трель в кадансе. К этому надо добавить сквозные лейтмотивы, проходящие через все произведение: используемый во всех ариях мотив трезвучия, а также мотивы креста и «величия», появляющиеся в соответствующих местах повествования (ср., напр., использование мотива креста в арии № 58 *Es ist vollbracht*, мотива «величия» — в арии № 63 на словах *dem höchsten zu Ehren*, и т. д.). В итоге каждая ария строится из комбинации ряда параметров, которые в значительной степени детерминируют ее форму и в то же время регулируют ее мотивные и композиционные связи с другими ариями.

Итак, композиция арий в целом выглядит следующим образом:

А	С	Т	Б	Т	Б	А	Б	С
№ 11	№ 13	№ 19	№ 31	№ 32	№ 48	№ 58	№ 60	№ 63
Sd/L	Tr/M	Sd/D	Sd/M	Tr/L	Tr/D	Td/D	Td/M	Td/L

Замечательна та последовательность, с которой в этой композиции проводится принцип трюичности. Имеются три тематических слоя, к каждому из которых принадлежат три арии, и три «модуса», характеризующие арии в пределах каждой темы, так что все арии организуются в пропорциональные трюичные построения:

тема \ модус	Meditativo	Lamento	Desperato
Sünde	№ 31 Б	<u>№ 11 А</u>	№ 19 Т
Trieb	<u>№ 13 С</u>	№ 32 Т	№ 48 Б
Tod	№ 60 Б	№ 63' С	<u>№ 58 А</u>

В линейной последовательности арии также сгруппированы в три блока, по три арии в каждом (№№ 11—19, №№ 31—48, №№ 58—63). В центре каждого блока расположен кульминирующий голос — самый высокий либо самый низкий в данном блоке; средний блок в целом, кроме того, является кульминирующим относительно двух крайних — он весь состоит из мужских арий, в то время как оба крайних представлены смешанными партиями. Распределение модусов в каждом из блоков варьируется с таким расчетом, что каждый из модусов имеет инициальную позицию в одном из блоков (эти открывающие каждый блок номера подчеркнуты в таблице).


Соотношение между блоками с точки зрения расположения в них разных модусов напоминает соотношения между разными *обращениями трезвучия*; эта аналогия подкрепляется и указанными выше числовыми закономерностями (13—31—62).

Четкое деление арий на три блока позволяет поставить вопрос о *трехчастности* *JP*. Формально в произведении выделены две части, что было неизбежной данью традиции. Однако бросается в глаза асимметричность этих частей: в I части 20 номеров, во II — 48. В связи с этим можно предположить, что в *JP* имеется III часть, хотя и не отмеченная традиционным внешним разбиением. Возникает вопрос о границе между II и III частью. Ясно, что арии третьего блока принадлежат к III части — в этом случае в каждой из частей оказывается по три арии. Еще более

точным указанием может служить хорал *Jesu Leiden, Kreuz und Pein*. Он включает I часть (№ 20, ля мажор). В дальнейшем этот хорал вновь появляется (и также в ля мажоре) под № 56, т. е. непосредственно перед ариями третьего блока. Это единственное повторение хорала с сохранением тональности в JP: в других случаях повтора хоралов (№№ 7 и 27, 21 и 65) тональность меняется. Можно предположить, что хорал *Jesu Leiden* и тональность ля мажор служат *сигналом окончания части*; таким образом, II часть заканчивается на № 56<sup>4</sup>. По размерам три части Пассиона не равны (I часть имеет 20 номеров, II — 36, III — 12), но при этом имеют пропорциональные соотношения:  $36 : 20 \approx 20 : 12$ . В дальнейшем увидим, что членение JP на три части подтверждается структурой хоров и речитативов.

Выделение трех частей произведения, с равномерным распределением арий, по три в каждой части, представляет собой дальнейшее развертывание принципа троичности в композиции JP.

В рамках последней части Пассиона выделяется еще одна троичная группа сольных номеров. Она охватывает вторую часть арии № 58 (на слова *Der Held aus Juda siegt mit Macht*) и речитатив и ариозо тенора №№ 61—62. Вторая часть № 58 резко контрастирует с первой (*Es ist vollbracht*) и по настроению, и по характеру музыки: она построена в виде отдельных речитативных реплик, незамкнута (не имеет каданса); в то же время по весам этим признакам она чрезвычайно близка к №№ 61—62: речитативу, повествующему о катастрофе после смерти Иисуса (*Und siehe da <...>*) и непосредственно примыкающему к нему ариозо. Их сближает и целый ряд мотивных признаков: наличие у голоса прямых арпеджио, характерная ритмическая фигура в

аккомпанементе у струнных . Данную ком-

позицию можно отнести к «модусу» *Agitato* (Agt). Она переплетается с тремя ариями Td, образуя переходную структуру между собственно ариями и речитативом:

A	A	Б	T	T	C
58	(58)	60	(61)	62	63
Td/D	Agt	Td/M	Agt	Agt	Td/L

<sup>4</sup> А. Шеринг также предлагает делить JP на три части, мотивируя это несоответствием по размерам I и II частей. Концом II части, на основании чисто содержательных соображений, он считает хорал № 52. Думается, что предложенная нами граница (хорал № 56) более точна, не только из-за наличия формальных соображений, но и потому, что в конечном счете такое деление дает более логичное расчленение сюжета Пассиона на составные части: II часть оказывается целиком посвящена описанию суда, приговора и казни, в то время как III часть начинается смертью Иисуса и целиком посвящена этой теме. Ср.: A. Schering. Einführung. — В кн.: Joh. Seb. Bach. *Johannes-Passion*. Leipzig, 1970.

3.0. В МР структурная и формообразующая функция принадлежала только ариям и «мадригальным» хорам, т. е. лирическим разделам композиции, в то время как хоралы играли вспомогательную роль обрамляющих основные части спутников, а речитатив и жанровые хоры составили неструктурируемую последовательность, полностью подчиненную логике сюжетного развития и расчленяемую на номера исключительно в соответствии с потребностями числовых соотношений между структурно значимыми частями. Такое строение подчеркивало общий характер Пассиона, выдвигая на первый план личностный и лирический аспект. Принципиально иная направленность ЖР, с его имперсональностью и трансцендентной окраской, повышает роль эпических разделов композиции: речитатива, жанровых хоров, хоралов, в связи с чем данные разделы принимают активное участие в формообразующем процессе. Большая часть жанровых хоров, ряд хоралов и кульминационных точек речитатива как бы поднимаются над сплошным течением повествования и приобретают композиционные функции. Изменение роли этих номеров проявляется и в том, что каждый хор и каждый речитатив, даже самый миниатюрный (например, состоящий только из одной реплики Евангелиста), обязательно имеет свой отдельный номер; и в том, что музыка хоров и некоторые ключевые моменты речитатива строятся на повторяющихся темах; и в том, наконец, что эти сквозные музыкальные темы связаны с центральными мотивами Пассиона — трезвучием и др. При относительно меньшей, по сравнению с МР, сложности структур, образуемых ариями, строение ЖР в целом может быть понято только с учетом той роли, которую в ней играют эпические разделы композиции.

3.1. В тексте Евангелия от Иоанна имеется ряд симметричных повторяющихся точек: в сцене пленения толпа дважды выкликает имя Иисуса и дважды Иисус отвечает: *Ich bin's*; этому соответствует также двукратное отречение Петра: *Ich bin's nicht* (третье отречение дано описательно, без прямой речи). Два раза спрашивает Пилат у Иисуса, царь ли он иудейский. Дважды кричит Пилату толпа: *Kreuzige!*

Бах использовал эти повторы для создания структурных связей внутри повествовательной линии Пассиона, т. е. для формальной организации речитатива и жанровых хоров. При этом парные повторы словесного текста преобразуются в *троичные* музыкальные построения. Так, вопросы и ответы Иисуса толпе (*Wen suchet ihr? <...> Ich bin's*) мотивно связаны между собой и с репликой отречения Петра: все три реплики (каждая из которых повторяется дважды) построены по тонам квартсекстаккорда. Так создается троичная композиция: вопросы Иисуса — ответы Иисуса — ответы Петра, которая выстраивается на протяжении всей I части Пассиона (от № 2 до № 18) и замыкает

тему предательства, составляющую главное содержание I части: от встречи Иисуса с Иудой, приведшим толпу, до отречения Петра; интересно, что и в МР поступок Петра сопоставлялся с предательством Иуды — постановкой рядом арий №№ 47 и 51, комментирующих эти два события.

Во второй части двукратный вопрос Пилата и ответы Иисуса также мотивно связаны между собой (№№ 26 и 28); в частности, ответы Иисуса развернуты по тонам трезвучия, т. е. репродуцируют заглавную тему Пассиона и подтверждают ее первоначальную семантику (ср. № 1):



Тот же мотив, с его постоянной семантикой (Herr — König), возникает еще раз (т. е. третий раз) на словах, написанных на кресте: Jesus von Nasareth, der Juden König (№ 49). Такова еще одна трюичная композиция, охватывающая на этот раз всю вторую часть Пассиона и замыкающая тему «царя Иудейского», т. е. тему суда и осуждения, составляющую содержание всей II части. Таким образом, отправляясь от повторов, данных в словесном тексте, музыка образует дополнительные структурные связи, придающие тексту рассказа специфические расчленения и соотношения. Целый ряд дальнейших смысловых соотношений присутствует в речитативе уже совершенно независимо от словесных повторов. Так, еще один вариант заглавного мотива (трезвучия), а именно, его основной вид — трезвучие до — ми бемоль — соль, с добавлением снизу еще одной терции — ля (ля бемоль), выступает в двух важнейших позициях в речитативе. Сначала — в первой реплике Евангелиста, открывающей рассказ (№ 2): Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron. Затем — дважды в № 47, при оглашении приговора (... da er gekreuziget würde) и при первом упоминании Голгофы, непосредственно перед арией баса № 48 (шествиз на Голгофу) — кульминацией II части:





который перерастает в арию. Таким образом, как и в МР, ария — комментарий к отречению и раскаянию Петра — не принадлежит самому Петру. Но если в МР эта кульминационная точка первой половины Пассиона передана лирической героине, то в ЖР — Евангелисту: характерное смещение ролей.

Связь между партией Евангелиста и теноровыми сольными номерами становится особенно очевидной, так сказать, выходит на поверхность в третьей речитативной кульминации — рассказе о том, как раздралась завеса храма, зашатались скалы, мертвые встали из могил после смерти Иисуса. Этот рассказ охватывает два тесно связанных и текстом, и музыкой теноровых номера: речитатив № 61 и ариозо № 62.

Итак, если в МР роль постоянного лирического комментатора событий взял на себя женский персонаж, а Евангелист сохранял за собой чисто повествовательную функцию, то в ЖР обе эти роли объединены в партии Евангелиста, продолженной в теноровых ариях. Это сообщает лирической стороне ЖР специфически «мужской» оттенок — пылкий, устремленный в трансцендентную сферу (ср. порывистые восходящие пассажи с пунктирным ритмом во всех теноровых номерах) и в то же время более строгий.

Троекратная кульминация речитативной партии еще раз подтверждает членение ЖР не на две, а на три части.

4. Важное значение в построении произведения имеют также жанровые хоры. За исключением, пожалуй, только хора № 17 — обращения слуг к Петру, — который не имеет значимых соответствий в других точках композиции и остается вставной жанровой сценкой в общем потоке развития сюжета, все остальные жанровые хоровые номера Пассиона организованы в виде ряда повторов, которые вводят связи между определенными точками и образуют структуру. Можно выделить три основные группы хоров, каждая из которых обладает своими устойчивыми мотивными признаками:

а) Хоры, основным мотивом которых являются *тоны трезвучия*. Уже первые два хора Пассиона — №№ 3 и 5 — принадле-

жат к этой группе. Каждый из них содержит троекратное восклицание *Jesum von Nazareth!* — соответствующее троекратному восклицанию *Herr!* во вступлении, которое также построено на тонах трезвучия. Еще раз та же музыка репродуцируется в начале II части, в хоре № 29 — выкрике толпы *Nicht diesen, sondern Barrabam!*; имя Варравы также повторяется трижды.

Все три раза хор типа а) строится по тонам нескольких трезвучий, причем расположение трезвучий в мелодии и распределение тонов трезвучий по голосам каждый раз меняется — еще одно проявление, на этот раз на мотивном уровне, принципа *обращения трезвучия*, реализация которого уже отмечалась ранее в распределении арий внутри каждой части Пассиона.

Другой вариант того же мотивного построения (его можно обозначить как а<sub>1</sub>) впервые появляется в хоре № 34 — глумлении над Иисусом (*Sei gegrüßet, lieber Judenkönig*): опорными тонами мелодии и здесь являются тоны тонического трезвучия. Эта музыка почти в точности повторяется еще раз в № 50 — обращении иудеев к Пилату: *Schreibe nicht: der Juden König*.

Обе разновидности — а и а<sub>1</sub> — помимо основного мотива трезвучия, имеют общую ритмическую фигуру шестнадцатых



в качестве постоянного фона в инструментальном

аккомпанементе, что также сближает их с вступительным хором № 1. Общим является и содержание всех этих хоров — выкликание имен и «величание»; заметим, что глумливому реверсированному характеру этого величания соответствует *обращенный* мелодический рисунок у фигуры шестнадцатых по сравнению с № 1, где этот мотив соответствует подлинному величанию:

№ 1:



№ 3 и др.:




Связь обеих подгрупп между собой замыкается в хоре № 46 — еще одной репродукции мотива а, на этот раз на слова о царе

Иудейском: «Wir haben keinen König, — с троекратным повторением слова *König* (т. е. ключевого слова обоих хоров  $a_1$ ).

Итак, всего в JP четыре хора  $a$  (№№ 3, 5, 29, 46) и два хора  $a_1$  (№№ 34, 50).

б) Хоры второй группы внешне менее однородны, однако и у них выделяются устойчивые мотивные инварианты, позволяющие идентифицировать данную группу. Такими инвариантами являются: 1) восходящее движение по секундам, 2) постоянная

ритмическая фигура  у инструментального сопровож-

дения, 3) окончание хора (каданс) на мотиве креста. Тематически эту группу можно определить как хоры *осуждения и распятия*. Впервые хоры группы  $b$  появляются в начале II части: два хора №№ 23 и 25 (аналогично двум хорам  $a$  в начале I ч.) — крики толпы, приведшей Иисуса к Пилату. Следующие два хора той же группы — №№ 36 и 44 на слова Kreuzige! Во всех четырех этих хорах, как и в хорах группы  $a$ , мелодические линии обнаруживают сложные перестановки — по аналогии с переменной расположения у трезвучий.

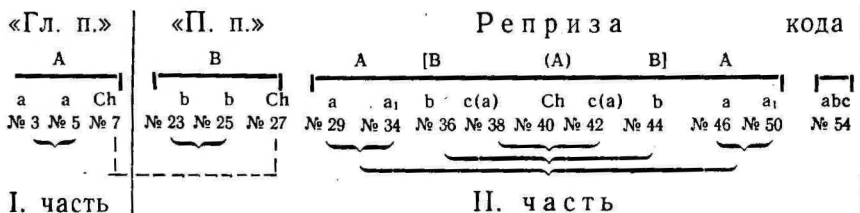
с) Наконец, два хора, стоящие близко друг к другу, вводят еще одну группу, которая тематически связана с *приговором*: № 38 (Wir haben ein Gesetz) и № 42 (Läzest du diesen los <...>). Характерный мотивный признак этих хоров — силкопа; данный элемент вообще устойчиво связан в JP с темой смерти — он характеризует также три последних арии (тематической группы Tod); появляется он и во вступительном хоре № 1 — на слове Passion. Наряду с собственным характерным признаком, хоры с имеют ряд общих черт с группой  $a$ : они строятся на опорных звуках трезвучия, хотя и в другом их сочетании, чем в мотиве  $a$ . Их можно поэтому обозначить  $c(a)$ .

Последний жанровый хор Пассиона, завершающий II часть — № 54, хор солдат, делящих одежду Иисуса. Этот хор не имеет прямых репродукций в других номерах, но в то же время он содержит в себе частичные признаки всех трех групп: движение по тонам трезвучия ( $a$ ) и по секундам вверх ( $b$ ), синкопу

(с), ритмы  и  в сопровождении. Этот хор

можно поэтому обозначить  $abc$ ; по своей мотивной структуре этот последний жанровый хор замыкает всю композицию.

В итоге хоровая композиция **JP** выстраивается следующим образом:



Замечательна симметричность этого построения и его многократное, многоуровневое подчинение принципу трюичности. Во-первых, выделяются три главные группы хоров. Две из них образуют симметричные пары — это группа из двух хоров *a* в начале I ч. и двух хоров *b* в начале II ч. Помимо самого принципа парного расположения тесно связанных по музыке и по содержанию номеров, данные группы соотносятся и по своей позиции в начале частей, и даже по своим номерам (№№ 3 и 5, 23 и 25 — ср. аналогичные соотношения у арий), и по симметричности своего расположения относительно таких же парных групп арий (№№ 11—13 и 31—32). Наконец, обе группы замыкаются одним и тем же хоралом *Herzliebster Jesu* (№№ 7 и 27 соответственно), что еще более подчеркивает тождественность этих двух композиций. В то же время между собой эти две группы резко контрастируют: диатонике и движению по тонам трезвучия у первой группы соответствует поступенное мелодическое движение с острыми хроматическими ходами у второй группы. Группы *A* и *B* вызывают некоторую аналогию с *главной* и *побочной партиями* в экспозиции (ср. также повторение хорала после каждой из групп в *различных тональностях*, что хорошо соответствует функциональному различию данных групп).

Третья часть конструкции охватывает симметрично построенную группу из восьми хоров — от № 29 до № 50. Доминирующими в этой группе являются хоры *a* — и по числу их, и по занимаемым позициям: они с двух сторон обрамляют группу. В то же время в середине группы, в подчиненном положении, находится элемент *b*. В результате данная группа в целом получает характер *репризы* хоровой композиции, с чертами синтеза; ее репризный характер подтверждается тем, что открывается она хором выкликания имени Варравы — совершенно аналогичным не только по музыке, но и по словесному тексту хорам №№ 3 и 5. Наконец, хор № 54, синтезирующий по своему мотивному характеру, играет роль *коды* в этом построении.

Единство обширного третьего раздела хоровой композиции скрепляется строгой симметричностью строения этой группы.

Действительно, ее обрамляют тождественные пары хоров —  $a$  и  $a_1$  (№№ 29—34 и №№ 46—50); симметричность этих групп дополняется тем, что внутри каждой из групп вставлены арии: №№ 31—32 и № 48 соответственно. Следующий слой обрамления составляют два хора группы  $b$  (№ 36 и № 44), и наконец, внутри композиции находятся два хора группы  $c$  (№ 38 и № 44). Таким образом, раздел распадается на две трехчленные подгруппы, зеркально симметричные по отношению друг к другу:  $A/a+a_1/-b-c||c-b-A/a+a_1/$ . Единство построения скрепляется еще и тем, что у него имеется *ось симметрии* — хорал № 40, вставленный между двумя номерами  $c$ .

В строении данной группы хоров, наряду с принципом троичности, действует также принцип крестообразной композиции: хоры  $a+a_1$ ,  $b$ ,  $c$  образуют симметричные, вложенные одна в другую крестообразные фигуры относительно общей оси — хорала № 40. Таким образом, крестообразная фигура выступает в  $JP$  как вспомогательный композиционный прием, подобно тому как и мотив креста играет в этом произведении определенную роль, хотя и не такую важную, как в  $MP$ . Появление крестообразной композиционной структуры именно на данном отрезке  $JP$  не случайно, поскольку содержанием этого раздела Пассиона служит осуждение и распятие.

5. В заключение следует остановиться на вопросе о *главной тональности*  $JP$ . Данное произведение, как и  $MP$ , не имеет единой обрамляющей тональности. Но для  $MP$  была установлена комплексная главная тональность, тесно связанная с основной конструктивной идеей произведения. Исходя из этого, можно предположить наличие аналогичного явления и в  $JP$ .

Вступительный хор  $JP$  дан в тональности соль минор, а заключительный хор погребения, как и аналогичный хор  $MP$ , в до миноре. Однако между хорами погребения  $MP$  и  $JP$  имеется существенное и характерное различие: если для хора  $MP$  было характерно выражение безутешного горя (*Wir setzen uns mit Tränen nieder*), то в хоре  $JP$  выражена спокойная и просветленная вера:

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,  
die ich nun weiter nicht beweine,  
ruht wohl, und bringt auch mich zur Ruh'.

Естественно поэтому, что хотя музыка самого этого хора выдержана в модусе *Lamento* (его основной мотив явно родствен оборотам *Lamento* в ариях №№ 11, 32, 63), однако этой музыкой Пассион не заканчивается — после хора погребения следует мажорный хорал (*Ach Herr, laß dein lieb' Engelein am letzten End' die Seele mein in Abrahams Schoß tragen*), служащий органическим дополнением к хору погребения. Эти два номера по

своему содержанию образуют единую группу; ее единство скреплено и тем, что хорал имеет тональность, параллельную тональности хора погребения — ми бемоль мажор. Таким образом, три обрамляющих номера Пассиона — хор № 1 и группа №№ 67—68 имеют тональности, соответствующие *тонам заглавного трезвучия P: соль — до — ми бемоль*; это то самое трезвучие, по тонам которого хор в № 1 троекратно провозглашает *Hehr!* и которое задает основную мотивную и композиционную идею произведения.

К этому можно добавить, что обе промежуточные концовки, т. е. конец I и II части, отмечены хоралом «*Jesu Leiden*» в ля мажоре. Эта тональность присоединяет к трем тонам основного трезвучия добавочную терцию снизу: /ля/ — до — ми бемоль — соль. Такое усложнение основного мотива также играет важную роль в Пассионе: ср. репродукцию этого мотива в словах Евангелиста о переходе через ручей Кидрон (№ 2) и о Голгофе (№ 47); вспомогательный характер этого усложненного мотива, его связь с непосредственными событиями («земной топографией») соответствует тому, что он проявляется в промежуточных концовках, связанных с завершением определенных циклов действия, в то время как основной мотив — чистое трезвучие до минор — проявляется в тональном обрамлении всей композиции, в номерах резюмирующего характера, по своему содержанию выходящих за рамки земной драмы.

Итак, в обоих Пассионах применен аналогичный прием — построение комплексной главной тональности. Однако структура этих тональных комплексов совершенно различна; в обоих случаях она в точности соответствует центральной идее Пассионов и служит еще одним, самым высоким структурным уровнем символизации этой идеи.

#### IV.

Резюмируем основные результаты анализа.

1. Оба Пассиона Баха построены по принципу символизации формы. Музыкальная структура выступает не в имманентном своем качестве, а как символ доминантной немusической идеи. Эта идея получает символическое воплощение на различных уровнях музыкальной формы: в строении основных мотивов, в композиционном соотношении частей, в конструктивных свойствах всей композиции в целом. Она многократно и многообразно пронизывает музыкальную структуру; многоярусная символизация создает сложную полифоническую перекличку между различными компонентами и различными уровнями музыкальной структуры, сливаясь в общее мощное утверждение основной идеи. Только поняв этот исходный символ, проследив перекличку утверждающих его композиционных приемов, удастся выяснить

и принципы построения музыкальной конструкции как таковой, она как бы оживает, и из грандиозно-хаотического нагромождения деталей превращается в единый механизм, все сложнейшее строение которого последовательно выводится из единого исходного принципа. Структура и семантика произведения неразрывно связаны друг с другом, как две стороны знака.

2. Если каждый из Пассионов в целом может быть понят как знак, то возникает вопрос о природе этого знака, т. е. о характере отношений между его означаемым (доминантной идеей произведения) и означающим (музыкальной формой). Вопрос этот не имеет простого однозначного ответа. С одной стороны, имеется *иконическая* зависимость между формой знака и выраженной в знаке идеей: идея креста изображается перекрестным мелодическим движением, идея триединства — трезвучием. Однако такое уподобление затрагивает лишь самые внешние свойства знака, имеющие весьма поверхностное отношение к собственно музыкальным свойствам данной формы. Тот факт, что четыре звука располагаются в определенном порядке, который в некотором смысле может быть ассоциирован с формой креста, еще не означает существования какой-либо связи между идеей креста и тем собственно музыкальным впечатлением, которое индуцируется у слушателя данным четырехчленным мотивом. То же можно сказать и о свойствах трезвучия в связи с идеей Триединства. Еще менее ясно, каким образом чисто музыкальное впечатление, индуцируемое определенным соотношением частей музыкального произведения, тональностей и т. д., может быть связано с символизируемой идеей. Таким образом, может показаться, что связь между означаемым и означающим проходит через немusicalное, чисто умозрительное уподобление этих феноменов и никак не апеллирует к тому непосредственному музыкальному эффекту, который индуцируется означающим; с точки зрения музыкальных ценностей как таковых, связь формы с доминантной идеей выглядит в этом случае произвольной, т. е. чисто *символической*. Однако более подробное рассмотрение вопроса убеждает в том, что положение здесь сложнее.

Центральная идея МР — крест — выступает как образ, в котором концентрируется более «земной», конкретный и персональный взгляд на драму, взгляд, при котором подчеркивается тема страданий и лирико-драматическая трактовка событий. Мотив креста, соединяющий в себе тесноту соседних нот, как бы наслаивающихся друг на друга, с извилистостью, разнонаправленностью движения, создает характерный эффект затрудненности, скованности, напряжения; этот драматический эффект еще более усиливается благодаря тому, что при крестообразном движении часто возникают острые хроматизмы. Многократное нанизывание мотива креста на различных уровнях соответственно усиливает это непосредственное впечатление тесноты,

острого «трения» соприкасающихся мотивов, тональностей, композиционных разделов.

Центральная идея **JP** — Триединство — определяет более абстрактный, возвышенно-патетический взгляд на повествуемые события, взгляд, постоянно уводящий от конкретного места и времени действия в бесконечность, от конкретных участников драмы — к эпическому комментарию. Используемое в качестве основного мотива трезвучие или цепь трезвучий создает ощущение простора, размаха; тоны расположены широко, мотив легко разрастается на большом звуковысотном диапазоне. Простота и сдержанность диатоники также способствует созданию надличностного, возвышенно-абстрактного образа этой музыки. Аналогичное соотношение проявляется и в композиционной структуре. Большая сложность переплетающихся крестообразных построений предъявляет повышенные требования к цифровому обозначению номеров: чтобы выдержать многоуровневую числовую симметрию значимых разделов композиции (арий и «мадригальных» хоров), оказывается необходимым объединять в различные по размеру группы речитатив и жанровые хоры. Это еще больше подчеркивает структурную незначимость, второстепенность данных разделов, которые выступают в качестве эпического «связующего материала». Соответственно оказывается подчеркнута значение лирико-драматических номеров. Наконец, острое тритоновое и секундовое столкновение основных тональностей еще более подчеркивает напряженно-субъективный характер композиции.

Более простой принцип трюичных комбинаций в композиции **JP** требует усложнения и развития за счет большого разнообразия комбинируемых единиц; если бы структура такого рода опиралась только на лирико-драматические номера, она выглядела бы достаточно бедной. Вот почему в строение формы активно включаются жанровые хоры и отчасти хоралы. Далее, в речитативной партии вообще довольно часто используются мелодические ходы по тонам трезвучий — это является общим свойством жанра; то обстоятельство, что в данном случае трезвучные ходы связаны с ключевым мотивом **Пассиона**, придает речитативу Евангелиста особую значительность и позволяет отдельным точкам речитатива активно включаться в общую структуру и в этом качестве взаимодействовать с другими композиционно значимыми номерами. Так все эпические разделы формы оказываются структурно выделены в **JP**. Эпические детали повествования включаются в многообразные связи и получают тем самым высший символический смысл. В то же время в **MP** действие хотя и дано в более персональном и конкретном освещении, но сообщаемые эпические детали отступают на второй план, как бы расплываясь в «потоке слез» — этом сквозном словесном мотиве **MP**.

Таким образом, при более внимательном анализе оказывается, что и собственно музыкальные свойства знака коррелируют с выраженной в нем идеей. Музыкальный знак приобретает комплексный, синтетический характер: с одной стороны, он апеллирует к абстрактному внемузыкальному соотношению формы и смысла, создавая эффект символизации, но с другой стороны, формирует непосредственную чисто музыкальную реакцию слушателя в направлении, которое обеспечивает оптимальное выявление символизируемой идеи. Слушатель включен одновременно и в процесс символизации, и в процесс образования непосредственных ассоциативных связей между структурой музыкального текста и его смыслом; этот двойной знаковый процесс довершает многоуровневое построение, характерное для исследуемых произведений. Комплексный характер знака обеспечивает высокое напряжение в процессе его приема, а тем самым и высокую сложность и концентрированность получаемой информации: знак, построенный только на чистой символизации или, напротив, только на ассоциативной связи с денотатом, выглядел бы более простым и бедным.

3. Именно чрезвычайная сложность и многоаспектность строения, какую являет собой музыкальный текст, позволяет избежать рационализма и прямолинейной жесткости при самых умозрительных конструктивных операциях. Различные построения наслаиваются друг на друга, интерферируют, перекликаются между собой, и степень сложности этого полиструктурирования такова, что, при самых строгих и жестких расчетах в каждой отдельной конструктивной операции, композиция в целом отличается чисто органической гибкостью и неоднозначностью. Таким образом, эта гибкость, неоднозначность и свобода структурных связей возникает не столько из-за частичных нарушений жестких конструктивных принципов, сколько в силу крайне интенсивного проведения этих принципов; она является результатом *гиперструктурирующей*, а не деструктурирующей тенденции. Быть может, музыка, как никакое другое искусство, и даже никакая другая знаковая система, располагает такими богатыми возможностями усложнения структуры, при которых строгая умозрительность, рациональные конструктивные расчеты не только не являются препятствием, но сами служат необходимой основой для создания того комплексного, не имеющего закрытых границ, всегда уникального, не переводимого полностью ни в какую другую структуру смысла, который генерируется всяким художественным текстом.

## ТЕЗИСЫ К ПРОБЛЕМЕ НЕПОНИМАНИЯ ТЕКСТА

Ю. И. Левин

0.1. Цель этой статьи — обратить внимание на явление, всем знакомое, но не получившее, насколько нам известно, систематического описания с лингво-семиотической точки зрения. Из многочисленных возможных подходов к явлению непонимания текста (НП) здесь избран следующий. Любой словесный текст рассматривается как носитель некоторой многослойной структуры; при восприятии текста эта структура отображается в сознании воспринимающего; неадекватное отображение тех или иных ее элементов и представляет собой НП (в принятом здесь широком смысле слова). Тем самым мы отвлекаемся от культурного контекста, связанного с созданием и восприятием текста, рассматривая НП в «статическом» и формальном аспекте.

0.2. Описывая и классифицируя различные виды НП, мы будем стараться учитывать следующие стороны этого многомерного явления:

0.2.1. В каком слое структуры текста имеет место НП (напр., НП значения слова, НП сюжета, НП ритма).

0.2.2. Каков объем и характер непонимаемого сегмента.

0.2.3. Каков источник НП (незнание данного фрагмента языка, неумение уловить семантические связи, незнание реалий и т. д.).

0.2.4. В чем состоит неадекватность отображения. Тут мы будем различать:

0.2.4.1. Отображение в «ничто» (слово не соотнесено с его референтом, не воспринята рифма и т. д.) — собственно НП (СНП).

0.2.4.2. Отображение в элемент того же типа, что отображаемый элемент, но «не тот» — неправильное понимание (НПП).

0.2.4.3. Размытое, неточное отображение — недопонимание (НДП).

0.2.4.4. Несколько различных отображений, при незнании, какое именно выбрать — «недоумение».

### 0.3. Упомянем и некоторые другие аспекты НП.

Можно различать НП «по вине читателя» (его недостаточной подготовленности, невнимательности, глупости и т. п.) и «по вине текста (автора)» (если сама структура текста недостаточно отчетлива, как, например, в алогичной малограмотной речи, когда предмет речи чужд говорящему; или если текст предъявляет читателю (почти) невыполнимые требования, как многие современные поэтические тексты).

Отметим, наконец, возможность различения «субъективного» и «объективного» НП: что «кажется» читателю, и что есть на самом деле. В частности, читатель может как недооценивать (кажется, что непонятно, а на самом деле «нечего и понимать»), так и переоценивать (более обычный случай) степень своего понимания.

## I. Локальное смысловое НП

Здесь будет рассмотрено НП смысла относительно небольших сегментов текста — от слова до, скажем, абзаца.

1.1. НП1 — НП слова (фразеологизма), проистекающее из чисто языкового факта незнания его значения (или одного из значений). Такое НП разрешается обращением к толковому, фразеологическому или двуязычному словарю.<sup>1 2</sup>

1.2. НП2 — синтаксическое НП, результат неотождествления или неправильного отождествления синтаксической конструкции. Оно может быть связано с любыми текстами, но особенно характерно для стихотворных, с их часто усложненным синтаксисом, накладывающимся на строчную структуру. Отметим некоторые источники НП2:

1.2.1. Двухзначные конструкции типа «Flying planes can be dangerous», «Я знал его мальчиком», «Болящий дух врачует пенопенье» (Баратынский) (возможный результат — НПП, или же «недоумение» — какое значение выбрать).

1.2.2. Осложненные (в частности, инверсией) конструкции. Известный пример — строки Батюшкова: «И гордый ум не победит Любви, холодными словами», вызвавшие замечание Пушкина: «Смысл выходит — холодными словами любви; запятая не поможет». Аналогично, хотя и без enjambement, у Вознесен-

<sup>1</sup> Иногда требуется и обращение к культурно-историческому контексту. Так, в строках Пастернака: «Он [Кавказ] правильно, как автомат, Вздымал, как залпы перестрелки, Злорадство ледяных громад» — возможно НПП слова *автомат* (как «оружие»), разрешающееся обращением к времени написания этих стихов (1930 г.).

<sup>2</sup> Заметим, что значение многих слов (напр., терминов или «экзотизмов») мы знаем лишь приблизительно (в лучшем случае, на чисто языковом уровне); от контекста зависит, является ли такое знание достаточным для понимания.

ского: «Мне больно когда — тебе больно, Россия» (Пушкин сказал бы: «Тире не поможет»).

1.2.3. Ненормативные, ошибочные, устаревшие конструкции.

1.2.4. Неправильная пунктуация (особенно частая в публикациях стихотворных текстов).

1.3. НПЗ — семантическое НП, характерное, прежде всего, для поэзии (и поэтической прозы).

1.3.1. Референционное НПЗ связано с непрямым («вне-словарным») употреблением слов (напр., в метафоре); или же с неупотреблением «прямых» слов (перифраз). Такие употребления могут быть окказиональными, но чаще имеют системный характер, обусловленный идиолектом данного автора или «диалектом» соответствующей школы, — так что НПЗ имеет характер, близкий к чисто языковому НП (НП1): читатель плохо знает «язык» автора. Типичный случай — НП современным читателем средневековой восточной или исландской поэзии.

1.3.2. Пропозиционное НПЗ затрагивает и предикацию (а не только референтную отнесенность) и распространяется поэтому на целое высказывание; при восприятии не отображаются (или неправильно отображаются) смысловые связи внутри высказывания, и возникает ситуация типа: «всё по отдельности понятно, а смысл целого непонятен». Множество различных вариантов такого НП почти необозримо, поэтому ограничимся одним примером: «Косых картин, летящих ливмя С шоссе, задувшего свечу...» (Пастернак); здесь разорваны все попарные смысловые связи — картины не могут быть косыми и не летят, тем более, «с шоссе»; нельзя «лететь ливмя», а только «лить»; шоссе не может задуть свечу и т. д. Текст понятен, только если читатель знаком с «поэтическим миром» Пастернака и его «идиолектом».

1.4. НП4 — предметно-смысловое НП — связано с несоотнесением (понятной) семантики с (известными) реалиями. Оно может возникать в результате «смысловых эллипсисов» текста, когда какой-то смысловой элемент по тем или иным причинам (эвфемизм, острота, стилистическая установка, расчет на догадливость читателя) опущен как (якобы) очевидный. Так, в рассказе одного из героев Щедрина о его женитьбе на девице легкого поведения может быть не понято упоминание о том, что у его жены вскоре «оказались накопленных сто рублей». Другой характерный случай НП4 — несоотнесение последовательности реплик романного диалога с последовательностью говорящих. Еще один вариант — несоотнесение двух фрагментов текста, имеющих общий референт (или, шире, общий смысловой элемент).

1.5. НП5 — конструктивное НП, связанное с «предметной» сложностью референта. В отличие от описанных выше, это

НП обуславливается не «кодowymi», а психологическими факторами (напр., недостаточным объемом быстродействующей памяти, плохим пространственным воображением и т. д.); типичная реакция: «Я этого не вмещаю (не могу охватить)». Связано оно, главным образом, с восприятием научных, технических и деловых текстов, от философского трактата до инструкции к открывалке для консервов.

Характерный случай НП5 — НП словесных описаний пространственных конструкций, будь то словесная формулировка геометрической задачи или описание того, как снимать белье из-под кандалов в «Записках из Мертвого дома» Достоевского («Сняв нижнее белье <...> с левой ноги, нужно пропустить его сначала между ногой и кандалным кольцом; потом, освободив ногу, продеть это белье назад сквозь то же кольцо; потом все, уже снятое с левой ноги, прoderнуть сквозь кольцо на правой ноге; а затем все продетое сквозь правое кольцо опять продеть к себе обратно»). Здесь сказывается несоответствие между одномерностью речи и многомерностью пространства-времени.

Близок к этому случай НП «квазипространственных» структур типа отношений родства. Ср. распорстраненные у разных народов загадки типа «Шуринов племянник как зятю родня?» (русская) или «Как ты назовешь тещу мужа твоей сестры?» (филиппинская). Средством выхода из НП в подобных случаях может быть вспомогательная картинка (граф), изображающая структуру отношений.

На другом полюсе стоит чисто логическое НП, напр., НП того, что значит «неверно, что хотя бы один...», или математической индукции. Вообще НП5 легко возникает при восприятии построений на высоких ступенях абстракции (в логике, математике, теоретической физике, философии). Трудности тут связаны, с одной стороны, с отсутствием наглядности, и, с другой стороны, с большой информационной емкостью многих абстрактных объектов.

Приведем характерный пример текста, где НП может иметь смешанный, логико-предметный характер и связан с «потерей нити» в лабиринте сложной многоэтажной конструкции: «Но так как не было второй вселенной, откуда можно было бы поднять действительность из первой, взяв ее за вершки, как за волоса, то для манипуляций, к которым она сама взывала, требовалось брать ее изображение, как это делает алгебра, стесненная такой же одноплоскостностью в отношении величины» (Пастернак).

1.6. НП6 — «внешнее» НП, предполагающее обращение к внешним для данного текста источникам (в противоположность «внутренним» НП1-5). Можно различать три типа таких источников: «энциклопедию», культурно-исторический и биографиче-

ский контекст. Именно для снятия НП6 предназначен — в эдиционной практике — реальный комментарий.

В частности, «биографическое» НП часто возникает при чтении «интимных», не рассчитанных на широкое распространение текстов (письмо, дневник), или же текстов (обычно стихотворных), хотя и предназначенных для публикации, но ориентированных либо на расслоение аудитории на «посвященных» и «профанов», либо на «домашнюю», «интимную» семантику — как бы без оглядки на аудиторию вообще (напр., поздняя Ахматова или ранний Пастернак). Так, строка Пастернака «Я не стоил забвения родины» понятна лишь при знании биографического контекста (общественная деятельность прототипа героини «Сестры моей — жизни»), и только это знание позволяет разрешить синтаксическую двусмысленность.

Примеры возможного «культурно-исторического» НП: “‘In American stories, the hero always takes his gun from his hip pocket’. — ‘Most American gentlemen that I have known carry something very different in their hip pocket’” (из английского романа 1929 г., аллюзия на prohibition). «Опять фрегат пошел на траверс» (Пастернак; намек на введение НЭП’а).

Особый случай «культурно-исторического» НП связан с литературной цитацией. Читательские трудности тут сильно варьируют в зависимости как от степени известности текста-источника, так и от точности и способа подачи: от явных, «закавыченных» цитат до отдаленных реминисценций. Здесь возможны следующие градации НП: а) незнание того, что данный фрагмент — цитата; б) незнание источника цитаты (скажем, автора); в) незнакомство с цитируемым сочинением, т. е. с контекстом в источнике; г) НП интенции цитирования, т. е. НП связи источника с данным текстом и соответствующих семантических импликаций. Особенно многообразны НП, могущие возникать в связи со скрыто иронической или вообще переосмысляющей источник цитацией (напр., цитирование Щедриным метафизического вопроса «А завтра — где ты, человек» из торжественной оды Державина в сниженном контексте с намеком на «места не столь отдаленные»).

1.7. НП7 — непонимание коммуникативного задания — в чистом виде возникает при восприятии «непрямых» высказываний, где прямой смысл (пóнятый) не совпадает с «истинным», но не высказанным явно (и неуловленным). Средствами, облегчающими понимание, могут служить кавычки, курсив или — в устной речи — интонация.

К НП7 относится НП иронии, скрытого упрека, остроты (в частности, каламбура). Возможная реакция в последнем случае: «Не понимаю, что здесь смешного». НП7 может быть сопряжено с НП1 (напр., если не учтена многозначность слова в каламбуре), с НП3 (при неучете семантических возможностей слова, напр.,

НП остроты во фразе «Извозчик ругался, как сапожник» (Пильняк) или с НП6 («... в Лебедянском уезде, интеллигенция которого исстари славилась гостеприимством и склонностью к игре краплеными картами...» (Щедрин)).

## 2. Глобальное смысловое НП

2.1. Рассмотрим вначале НП, связанное со «статическими» единицами глобальной смысловой структуры текста. В повествовательных текстах такими единицами служат персонажи; «макрообразы», связанные с хронотопом («комната Раскольников» или «Петербург» в «Преступлении и наказании»); существенные для смысловой организации текста «идеи» и «темы» (идея человекобожества у Достоевского, тема карт в «Пиковой даме») и «мотивы» («слезинка ребенка», «клеякие листочки», «банька с пауками» у Достоевского). В научных текстах аналогичную роль играют основные понятия, идеи и методы данной теории.

2.1.1. Неправильное отождествление единиц (глобальный аналог НП4). Типичный пример — ошибки и недомыслия, связанные с отождествлением и различением героев, особенно легко возникающие при чтении современной прозы (М. Фриш, К. Абэ, Л. Малерба; более тонкий случай — в «Pale Fire» В. Набокова, где возникает вопрос об отождествлении персонажа на трех различных уровнях повествования: доктор Кинбот как «автор» предисловия и комментариев к поэме; король как действующее лицо в комментариях; квазинамеки — якобы на первых двух — в тексте поэмы).

2.1.2. Неправильное смысловое наполнение единиц (аналог НП3), напр., Н(Д)П психологической или идейной структуры персонажа и/или мотивов его поведения; Н(Д)П «идей» (напр., чтение Достоевского без понимания его религиозных идей); Н(Д)П научного понятия или метода (напр., (квази) понимание метода на чисто словесном уровне, без умения применить его к решению той или иной задачи).

2.1.3. Неустановление парадигматических («внефабульных») связей между единицами, напр., параллелизма персонажей и сходных с ними макрообразов (Нафта — Сеттембрини, Анна и Вронский — Кити и Левин, идейные миры отца и сына Верховенских) или аналогичных связей между понятиями и/или методами в научном тексте.

2.1.4. «Внешнее» НП (аналог НП6) — НП смысловой ориентированности текста в целом (или элементов его глобальной структуры) на другие тексты или на внетекстовый мир (напр., Фомы Опискина — на Гоголя и его «Выбранные места»; стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых» на индийскую миниатюру — факт, открытый В. В. Ивановым).

2.2. К «динамическому» аспекту глобальной смысловой структуры мы относим, в повествовательном тексте, сюжет и связанную с ним систему «валентностей» персонажей, а в научном тексте — структуру взаимосвязей между предложениями теории (аналог сюжета) и структуру связей между понятиями (аналог системы «валентностей»). НП этих структур аналогично НП5 или НП2 и связано, соответственно, либо с «предметной» сложностью структур, либо с «синтаксической» сложностью изложения (либо с ослабленностью связей между повествовательными единицами). Типичный случай — НП сюжета, которое может обуславливаться его осложненностью — «непроективной» (смещение временных или повествовательных планов, напр., у Фолкнера), чрезмерной разветвленностью (в частности, системы персонажей, как в «Подростке»), использованием «итеративных» конструкций («Рукопись, найденная в Сарагосе» Потоцкого) и т. д. — или же ослабленностью сюжетных связей (Пильняк, ранняя проза Пастернака) и переносом центра тяжести на несюжетные структуры («Египетская марка» Мандельштама).

2.3. НП общих принципов семантической организации текста, правил соответствия между текстом и действительностью. Возможные НП здесь весьма многообразны, и мы можем назвать лишь некоторые из них.

2.3.1. Случай фантастических или символических текстов, когда формально все понятно, но «непонятно, как это надо понимать» (НП модуса описываемых событий). Напр., при чтении фантастических (в смысле Ц. Тодорова) текстов может возникнуть недоумение, какой «ключ» — «реальный» или «сверхъестественный» — должен быть использован.

2.3.2. Случай «экспериментальных» текстов типа «Лысой певички» Ионеско, где в «исследовательских» целях нарушены подразумеваемые постулаты нормального общения (в смысле О. Г. и И. И. Ревзиных).

2.3.3. Случай осложненных поэтических текстов, где, в отличие от предыдущих случаев, НП захватывает и нижние ярусы смысловой структуры, но не сводится к локальному, ибо обуславливается использованием неузуальных правил кодирования реальности и захватывает текст в целом. В качестве примеров назовем стихи раннего Пастернака (для понимания которых необходимо предварительно открыть и понять его «модель мира»), позднего Мандельштама (алеаторичность, неопределенная модальность, ориентированность на чужие тексты), поэзию «обериутов» или Каммингса.

2.4. НП глобального коммуникативного задания означает, прежде всего,

2.4.1. Неправильную читательскую ориентацию текста относительно таких противопоставлений, как описание действитель-

ных событий vs. fiction; «собственное» vs. стилизованное слово; «прямое» vs. «непрямое» высказывание (в частности, речь «всерьез» vs. «в шутку»). (Снятию такого НП могут помогать жанровые подзаголовки типа «очерк», «рассказ» («рождественский», «юмористический»), «сказка», «пародия» и т. д.). Типичные примеры: детское НП сказки, проявляющееся в ее отрицательной оценке на том основании, что «так не бывает»; детское же представление о том, что сказка — это «про неправду», а рассказ — «про то, что было взаправду»; восприятие пародии всерьез; восприятие сказовой стилизованной речи как авторской; вообще невычленение «речевых сфер» в повествовании; НП «иносказательности» в аллегории, басне, притче (скажем, восприятие евангельской притчи о сеятеле как сельскохозяйственной инструкции).

2.4.2. Более тонкие случаи НП (НДП) связаны с неточным жанровым отношением текста: ср. НДП романов Достоевского (в конце прошлого века), связанное с их рассмотрением как чисто психологических (или даже психопатологических); или НП поздних стихов Пушкина его современниками, воспринимавшими их на фоне неверно ориентирующей традиции.

2.4.3. С точки зрения проблем НП интересно рассмотреть «кемповое» восприятие (описанное впервые С. Зонтаг; отметим предвосхищение теории «кемпа» в романе К. Вагинова «Козлиная песнь», Л., 1928), предполагающее а) верное воспроизведение смысловой структуры; б) отсутствие «сопереживания», — см. ниже, — требуемого структурой текста; в) не предполагаемое структурой острое восприятие культурно-исторической и стилистической отнесенности текста; г) подчеркнутое соотнесение текста с элитарными вкусами и стилем эпохи, современной воспринимающему. Эстетическое наслаждение здесь имеет своим источником именно остро-контрастное сопоставление культур при ощущении превосходства «своей» культуры, на вершине которой мыслит себя воспринимающий. «Кемповое» восприятие — особый тип НПП, поскольку целостная структура текста (объекта) искажается, причём главным образом за счет «достройки» ее культурно-историческим материалом, посторонним тексту: возникает своего рода «перепонимание».

2.4.3.1. Ближе к «кемпу» другое связанное с «перепониманием» явление — иронически-остраненное «интеллигентское» чтение современных текстов, относящихся к «низшим» (с точки зрения воспринимающего) социально-культурным сферам, — будь то газетная статья, низкопробные политические или «лирические» стихи или любой безграмотный (в языковом или культурном отношении) текст, от настенного объявления до «научной» статьи, — если такое чтение сопряжено с восприятием его глупости и безграмотности и сопровождается социально-культурной

локализацией самого текста и/или его автора (в системе координат читателя).

2.4.3.2. Еще один случай «перепонимания» — сдвинутое в сторону проблем «своей» культуры восприятие текстов иных (обычно прошлых) культур. Типичный пример — прочтение литературы прошлого «в свете современных проблем» — социальных, политических или экзистенциальных — современными режиссерами театра и кино (часто сопровождающееся НДП тех проблем, которые были значимы для автора). («Эзопова» литература, часто обращающаяся к сюжетам прошлого, ставит — в смысле НП — совсем иные проблемы).

2.4.3.3. Отметим, наконец, и такой вариант «перепонимания», когда читатель соотносит с текстом события личной или общественной жизни автора, еще не случившиеся к моменту создания текста. Так, трудно отделаться от такого НПП, читая пушкинское «Пора, мой друг, пора...» или мандельштамовское «... И губы оловом зальют».

### 3. Внесмысловое НП

Для текстов, ориентированных исключительно на «содержание» (деловых и научных), смысловая структура является единственным релевантным компонентом целостной структуры. Для большей части художественных текстов восприятие смысловой структуры также является основой понимания. Однако полноценное восприятие таких текстов, особенно стихотворных, предполагает «понимание» (в расширенном смысле слова) и подключение к целостной структуре и несмысловых слоев, и учет их взаимодействий между собой и со смысловой структурой.<sup>3</sup>

3.1. Элементами наглядно-образного слоя являются отдельные предметные представления (включая представления внутренних состояний человека). Текст может быть носителем лишь схемы этого слоя (ср. у Р. Ингардена о «схематичности литературного произведения»). НП в этом слое означает невосприятие читателем соответствующей «картины», поскольку это предполагается текстом. Различные тексты сильно варьируют по степени выраженности этого слоя и его характеру. Напр., проза Бунина («В прихожей несло морозом от соломы, плавал, как битое стекло, лед в рукояйнике») вызывает к максимально конкретному чувственному представлению отдельных предметов и картины в целом, так же как проза Пруста — к представлению

<sup>3</sup> Мы ограничиваемся рассмотрением лишь некоторых несмысловых слоев; в частности, не рассматривается такое комплексное явление, как «стиль» (связанное, скорее, не с отдельным слоем, а с системой ограничений в разных слоях), и не говорится о «стилистическом» НП. Упомянем лишь о различии между а) невосприятием стиля («стилистическая глухота») и б) неприятием стиля («стилистическая идиосинкразия»).

тонких нюансов душевных движений, в то время как в детективном романе роль предметных и эмоциональных представлений близка к нулю, зато адекватное восприятие требует читательского «сорасследования». Столь же различной может быть роль этого слоя в стихотворных текстах. Мы «не поймем» стихотворение Пастернака, если не «увидим», как «Засребрятся малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой», или если не воспроизведем заложенные в тексте «Разрыва» экспрессивно-речевые жесты, — в то время как, напр., в медитативной лирике Баратынского роль таких моментов ничтожна. (Особый и непростой вопрос — роль наглядно-образного слоя в понимании метафоры.)

3.2. Звуковой слой релевантен лишь для поэтических (включая «поэтическую прозу») текстов (а в некоторых авангардистских направлениях вся глобальная структура текста редуцируется до звуковой — Кручёных — или до ее графического коррелята — «конкретная поэзия», напр., В. Nichol или I. Finlay). «Звуковое» НП означает невосприятие тех или иных значимых элементов фонетической структуры: неулавливание рифмы (напр., дистантной; приблизительной; в стихах, записанных «столбиком» или без деления на строки; внутренней; а также в результате неправильного чтения: «И кланялся непринуждённо» при рифме «совершенно»); аллитераций и ассонансов; звукописи<sup>4</sup> («Скрежещущие пережевы» в «Ледоходе» Пастернака); паронимии («Мой стол не столь широк...» (Пастернак)) и анаграмм<sup>5</sup> («... и ломается в призме, И радо играть в слезах» (он же; анаграмма «радуги»)), а также «фонетического значения» — диффузного квазисмыслового комплекса, связанного с повышенной частотой определенных фонем (или фонем с определенными дифференциальными признаками) и взаимодействующего с «явной» смысловой структурой.

Степень звукового НП может быть любой, включая полное НП: чтение Пушкиным Байрона по-английски в начале 20-х годов при полном незнании английской фонетики.

Отметим, что в звуковом слое «понять» — значит не только «заметить», но и воспринять заложенное в звуковой структуре коммуникативное задание, уловить функцию и место фонетической фактуры в иерархии слоев (ср., напр., роль звуковых приемов у Бальмонта — и у Пастернака или Цветаевой).

3.3 В ритмическом НП (как в смысловом) следует различать а) локальный vs. глобальный аспекты и б) невосприятие vs. НП коммуникативного задания.

3.3.1. Глобальное невосприятие ритма (или метра) может быть обусловлено его «непривычностью» для чита-

<sup>4</sup> Взаимодействие звукового и наглядно-образного слоев.

<sup>5</sup> Паронимия и анаграммы — результат взаимодействия звукового слоя со смысловым.

теля (напр., невосприятие акцентного стиха, тактовика или силлабического стиха как стиха читателем, привыкшим к силлаботонике; ср. невосприятие молодым Пушкиным бесцезурного белого пятистопного ямба Жуковского) или особенностями записи («столбик» раннего Маяковского; запись без разбивки на строки в поэмах Л. Мартынова). Структура вещи при этом полностью разрушается (СНП). Менее радикальный случай — невосприятие «глобальной» ритмической черты (в рамках воспринятого метра), напр., специфики четырехстопного ямба некоторых полужэкспериментальных стихотворений и циклов А. Белого (НДП).<sup>6</sup>

3.3.2. Глобальное НП «ритмического задания». Здесь можно различать невосприятие «экспрессивного ореола» данного размера (в смысле К. Тарановского) и невосприятие «ритмоизобразительности» (напр., в «Колокольчиках», «Кэк-уоке на цимбалах» или «Прерывистых строках» И. Анненского). В обоих случаях речь идет о НП семантических импликаций, предполагаемых данной ритмической структурой.

3.3.3. Локальное невосприятие ритма связано с реальным (внеметрическая или сильно отступающая от общей схемы строка) или «субъективным» (напр., неправильно поставленное читателем ударение) нарушением ритмической инерции.

3.3.4. Локальное НП «ритмического задания» возникает, если читатель не улавливает «смысловую» нагрузку той или иной локальной ритмической особенности (напр., пропуска ударения в строке Мандельштама «В медленном круговороте тяжелые нежные розы»).

3.4. В интонационную структуру текста входят как элементы постоянные, обязательные, так и переменные, могущие варьировать в определенных пределах. В разных текстах эта структура записана с разной степенью жесткости: наиболее жестко — в научных и деловых текстах, где она всецело подчинена синтаксису и актуальному членению (обычно четко выраженному) и где вариации переменных элементов незначимы; наиболее нежестко — в стихе, где, как правило, допустимая вариантность весьма велика (ср., напр., равную законность чтения многих стихов с единым интонационным рисунком в каждой строке — и с варьирующим), что связано с наложением в стихе относительно независимых синтаксической и ритмической структур (так что интонация становится ребенком при семи няньках) и с нейтрализацией актуального членения.

Интонационное НП (неправильное восприятие и/или воспроизведение требуемой текстом интонации) может возникать из

<sup>6</sup> К катастрофическим эффектам часто приводит «актерское» чтение стихов с установкой на «смысл» и «выразительность» в ущерб ритмической структуре, которая подчас оказывается полностью разрушенной.

синтаксического НП (и приводит тогда к прямой смысловой ошибке) или из НП актуального членения. В последнем случае возможно и НПП (при ошибочном выделении ремы), и «недоумение», когда неясно, где рема («— Неужто вы пьете это теперь? — указал Вельчанинов на шампанское» (Достоевский) — ремой может служить любое слово реплики). Другой случай — невосприятие или неправильное восприятие (воспроизведение) интонационных особенностей целого текста (напр., по радио часто можно услышать неоправданно патетическое или сентиментальное интонирование интонационно нейтральных текстов) или его фрагментов (напр., неразличение особенностей интонации в речах различных персонажей, скажем, Мити, Ивана и Смердякова, «интонационно глухим» читателем).

#### 4. Дополнительные замечания

4.1. Тот факт, что мы использовали повсюду в работе термин «непонимание», не означает, что мы не видим разницы между «настоящим» НП (скажем, НП слова) и, скажем, неучетом какой-то литературной параллели. В более детальной классификации следовало бы учитывать наличие «надсмыслового» слоя, окутывающего смысловую структуру все разрезающей атмосферой; НП, относящееся к нему, можно было бы назвать «недостаточно глубоким пониманием».

Аналогичную оговорку надо сделать и по отношению к несмысловым слоям.

4.2. Для понимания текста как целого недостаточно понимания отдельных — даже всех — слоев его структуры и их взаимосвязей. Должен быть учтен и «вес» каждого слоя в структуре целого, т. е. ценностная иерархия слоев. Так, будет НДП роман Достоевского при повышенной ориентации на уголовную фабулу — в ущерб психологии героев, на психологию — в ущерб «идеологии», на «монологически» рассматриваемую идеологию — в ущерб «полифонизму».

4.3 С точки зрения проблем НП представляет интерес рассмотрение «авторских метатекстов», связанных с возможным читательским НП, т. е. авторских комментариев к собственным текстам — начиная с таких явлений, как «Роман одного романа» Т. Манна, и кончая подстрочными примечаниями. Особенно интересен случай, когда такие комментарии активно взаимодействуют с текстом, «играют» с ним, становясь как бы его частью, — как пушкинские примечания к «Онегину» и особенно ахматовские — к «Поэме без героя», открыто ориентированные на упомянутые пушкинские и подчас не столько раскрывающие, сколько затемняющие текст (в соответствии с эстетикой самой

поэмы).<sup>7</sup> Крайний случай — когда метатекст прямо включен в основной текст, как в той же «Поэме без героя» («Решка»). Еще более сложная структура возникает, когда основной текст содержит вставные фрагменты и попутные комментарии к ним, как в «Даре» и других романах В. Набокова. Аналогичная, хотя и более простая (без «игры») ситуация — в Евангелии, где притчи Христовы окружены большим количеством текстовых сегментов, связанных именно с возможным НП притч (как «внутритекстовыми» слушателями, так и читателем), — таких, как почленное толкование, итоговое толкование («мораль»), зачин (типа «Царство Небесное подобно...»), скрытое указание на иносказание («Кто имеет уши слышать, да слышит!»), указание на НП слушателей («Изъясни нам притчу...», «Но они не поняли, что такое Он говорил им»), объявление о предстоящем толковании («Вы же выслушайте значение притчи») и т. д.<sup>8</sup>

4.4 Особый вопрос, который может быть здесь только упомянут, составляет проблема (не)понимания «действительности» — физической или социальной (яркий пример последнего — ситуация героя в романах Кафки). Отметим лишь, что подходя к этой проблеме, мы должны рассматривать явления действительности как знаковые, т. е. имеющие «смысл», отличный от них самих (такой подход составляет предпосылку любой науки: именно этот смысл есть закон (природы или социальной действительности), подлежащий раскрытию. Началом любого научного размышления служит, как известно, удивление, то есть НП).

Другой вопрос, также лежащий за рамками этих заметок, — это проблема связей и конфликтов между (не)пониманием действительности и (не)пониманием текстов. Такие конфликты могут, в частности, возникать в результате определенных социальных болезней и/или обусловленных ими болезней текстовых популяций. Одна из таких текстовых болезней состоит — при грубо модельном описании — в последовательном назывании черного — белым и обратно. Другая состоит в том, что различные тексты противоположным образом характеризуют сходные явления, или же одинаково — заведомо различные (модель последнего случая — «рекламная»: разные тексты называют «лучшими в мире» разные, хотя и однотипные, объекты, напр., сигареты разных фирм). Возможный результат совместного воздействия действительности и «больных» текстов на индивида — «недоумение» (от противоречия между действительностью и текстами или между

---

<sup>7</sup> Так, примечание к пропущенным строфам содержит ссылку на Пушкина, ссылающегося на пропущенные строфы у Байрона; таким образом, оно не столько объясняет — ссылкой на авторитет Пушкина — наличие пропущенных строф, сколько оправдывает свое собственное (примечания) существование — ссылкой на то, что Пушкин тоже ссылается (на Байрона).

<sup>8</sup> «Морфология» (в смысле Проппа) притчи и ее контекста рассматривается нами в другой работе.

текстами). Другой возможный результат — феномен «кажущегося понимания», связанный с презумпцией осмысленности и/или авторитетности определенного класса текстов (напр., любых текстов, печатаемых в данной газете), когда читателю кажется, что он понимает текст, на самом деле бессмысленный или внутренне противоречивый, или когда он не видит противоречия между текстом и действительностью или между текстами (веря каждый раз тому, что воспринимает в данный момент).

4.5. Намеченная здесь классификация НП ориентирована на любые словесные, но прежде всего на художественные тексты. Представляла бы интерес специальная разработка проблем НП научных текстов, равно как и большая детализация таких явлений, как семантическое, конструктивное и другие виды НП. Другим направлением возможных исследований могла бы служить проблема НП несловесных (и не только словесных) текстов (текстов театра, кино, музыки, живописи и т. д.). Наиболее кардинальными с этой точки зрения, видимо, были бы различия, связанные со степенью смысловой эксплицитности различных типов текстов («смысловые» тексты vs. музыка, заумная и конкретная поэзия, нефигуративные живопись, скульптура и кино), а также, может быть, с их «кратностью» (имеются в виду такие явления, как одновременное развертывание музыки и текста в вокальной музыке, необходимость следить за движением разных голосов в полифонической музыке, за изображением, текстом и музыкой в кино и т. д.).

## О СТИХОВЕДЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

С. С. Гречишкин, А. В. Лавро

*Памяти  
Виктора Максимовича Жирмунского*

Вклад Андрея Белого в русское стиховедение общеизвестен. Его статьи из сборника «Символизм» — первый опыт статистического исследования русского стиха, первотолчок для всей последующей работы ученых в этой области. За 70 лет, прошедших со дня выхода «Символизма», стиховедческая наука шагнула далеко вперед, но следует принимать во внимание, что основанием для ее развития послужила в первую очередь деятельность Андрея Белого, впервые поставившего проблемы, важные и для современного стиховедения.<sup>2</sup> Комплексное исследование этого вклада Андрея Белого является насущной задачей науки. Цель настоящего сообщения — лишь ознакомление с хроникой многолетней исследовательской работы А. Белого и введение в научный оборот неизвестных материалов. Помимо известных книг и статей А. Белого, затрагивающих кардинальные

---

<sup>1</sup> Мы глубоко признательны В. М. Жирмунскому, С. И. Гиндину, Б. Ф. Егорову и В. Е. Холшевникову, ознакомившимся с работой в рукописи; замечания их использованы при подготовке окончательного текста.

Принятые сокращения: ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы АН СССР, ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ГРМ — Сектор рукописей Государственного Русского музея.

<sup>2</sup> Современное литературоведение оценивает значение пионерских исследований А. Белого неизменно высоко; см., например: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 2. Изд-во Ленинградского университета, 1972, с. 27—29; Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., «Просвещение», 1972, с. 45—47; М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., «Наука», 1974, с. 5. 20—21.

вопросы науки о стихе<sup>3</sup>, в его наследии сохранилось и значительное количество неизданных материалов, расширяющих наше представление о характере и диапазоне интересов исследователя. Среди них имеются как готовые работы, так и многочисленные черновые и вспомогательные материалы, в совокупности дающие возможность продемонстрировать деятельность Андрея Белого — стиховеда.

Впервые с квалифицированным разбором стиха А. Белый столкнулся в начале 900-х годов на брюсовских «средах». Впоследствии А. Белый писал о Брюсове — инициаторе этих штудий: «<...> он учил ковать стих; умел разбирать строку Пушкина до появления первого учебника стиховедения; он на практике, для нас, стал учителем стиховедения; позднейшие стиховеды сложились в созданной им атмосфере».<sup>4</sup> Необходимо указать также на пристальный интерес к структуре стиха другого «соратника» А. Белого — Вячеслава Иванова, который «читал у себя на дому курсы лекций о ритме и метре»<sup>5</sup> и был одним из инициаторов «Общества ревнителей художественного слова» («Поэтической Академии») в Петербурге.<sup>6</sup> «Символисты осозна-

<sup>3</sup> Андрей Белый. 1) Символизм. М., «Мусагет», 1910 (4 статьи: «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)», с. 231—428 и Комментарии к ним, с. 552—633); 2) О художественной прозе. — «Горн», кн. 2—3, 1919, с. 49—55; 3) О ритме. — «Горн», кн. 5, 1920, с. 47—54; 4) Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М., «Федерация», 1929; 5) Поэма о хлопке. — «Новый мир», 1932, кн. 11, с. 229—248. — Стиховедческие проблем А. Белого касается и в других работах. См.: М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. [М.], ГИХЛ, 1933, с. 84—85.

<sup>4</sup> Андрей Белый. Валерий Брюсов. — «Россия», 1925, № 4 (13), с. 272. Ср. суждение Брюсова: «Многое, высказанное Белым, было им найдено не без моего влияния» (В. Я. Брюсов. Чем я интересовался. — ГБЛ, ф. 386, карт. 53, ед. хр. 16, л. 3; цит. по: С. И. Гиндин. Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы). — «Машинный перевод и прикладная лингвистика», вып. 13, 1970, с. 193).

Не исключено, что интерес как Брюсова, так и Андрея Белого к проблеме стиховедения был подкреплён авторитетом их общего гимназического наставника, выдающегося педагога Льва Ивановича Поливанова (1838—1899), написавшего исследование «Русский александрийский стих», в котором использованы элементы статистического анализа. (Ж. Расин. Гофолья. Перевод Льва Поливанова. М., 1892, с. XCVI—CLXI). Ср.: С. И. Гиндин. Взгляды В. Я. Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем и судьбы русской силлабики (по рукописям 90-х годов). — «Вопросы языкознания», 1970, № 2, с. 102.

<sup>5</sup> Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., «Эпоха», 1922, с. 34.

<sup>6</sup> Перечень работ Вяч. Иванова, в которых затронуты стиховедческие вопросы, см.: М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению, с. 59, 106. Добавим к нему, что в течение февраля—августа 1920 г. Вяч. Иванов вел занятия в «Кружке поэзии» при Литературном отделении Московского государственного института декламации. Сохранились записи высказываний Иванова на заседаниях Кружка, составленные Ф. И. Коган (ИМЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 6). Ср.: Андрей Белый. Сирия ученого варварства. По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское». Берлин, «Скифь», 1922, с. 5.

ли назначение поэта и как труженика над стихом, — отмечал А. Белый, — в студиях Брюсова, Иванова учились и *стиховедению*.<sup>7</sup>

В 1908 году А. Белый вплотную приступил к изучению стиха. Летом этого года он фундаментально проработал стиховедческую литературу на русском и немецком языках;<sup>8</sup> (июль 1908 г.): «<...> Читаю Тютчева и окончательно вырабатываю запись ритма; читаю всякое дрянцо по стиховедению, но отмечаю книгу Денисова».<sup>9</sup> В феврале—марте 1909 года А. Белый начал практический анализ ритма четырехстопного ямба; эта работа, явившаяся статистической базой стиховедческих статей «Символизма», заняла у него несколько месяцев: «Бешеная работа над ритмом поэтов; <...> увлекаюсь <...> Языковым <...> изучаю его; перечитываю Державина <...> всю стиховедческую литературу» (март), «продельываю анализ ритма поэм Пушкина» (май), «продельываю ритм всего почти «Евгения Онегина» (очень несовершенно)» (июнь), «оканчиваю ритм поэм Пушкина» (июль).<sup>10</sup> Первым результатом работы над ритмом стала статья «Лирика и эксперимент», написанная в октябре того же года. В ноябре был создан «Опыт характеристики русского четырех-

<sup>7</sup> Андрей Белый. Поэма о хлопке. — «Новый мир», 1932, кн. 11, с. 243.

<sup>8</sup> О диапазоне этой работы свидетельствует составленный им позднее список «Литература по ритму и метру» (русские и немецкие работы) (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 82).

<sup>9</sup> Андрей Белый. Ракурс к Дневнику. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100; цит. по: К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 107, л. 57—58. — Имеется в виду книга Я. А. Денисова «Основания метрики у древних греков и римлян» (М., 1888). Сохранились тезисы Андрея Белого «Метрика» по работе Денисова (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 52). Впоследствии логика членения систем стихосложения на тоническое, метрическое и силлабическое проецируется у Белого на книгу Денисова (см.: «Ритм как диалектика и «Медный всадник», с. 50—53).

<sup>10</sup> А. Белый. Ракурс к Дневнику..., л. 62, 63. В. Ф. Ходасевич описал свою встречу с Белым летом 1908 г. «Я сделал открытие! Ей-Богу, настоящее открытие, вроде Архимеда!», — объявил ему Белый. «На столе лежала гигантская кипа бумаги, разграфленной вертикальными столбиками. В столбиках были точки, причудливо связанные прямыми линиями. Белый хлопал по кипе тяжелой своей ладонью: — Вот вам четырехстопный ямба. Весь тут, как на ладони. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не совпадает и определяется пропуском метрических ударений». «Теперь все это стало азбукой. В тот день это было открытием, действительно простым и внезапным, как архимедово. Закону несоответствия метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого», — добавляет поэт и критик (Владислав Ходасевич. Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, 1939, с. 78). — Работа настолько увлекла Белого, что он (в сентябре 1909 г.) приступил к подготовке курса лекций «Ритмика» для «Дома Песни»; этот замысел не был осуществлен из-за чрезмерной занятости исследователя. (Во второй половине 1909 г. А. Белый работал над завершением романа «Серебряный Голубь», созданием теоретико-философских статей для «Символизма» и комментариев к ним, а также принимал деятельное участие в организации книгоиздательства «Муссагет»). Подготовительные черновые материалы к стиховедческим статьям «Символизма» см.: ГБЛ, ф. 25, карт. 2, ед. хр. 16.

стопного ямба», в декабре 1909 — январе 1910 — «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» и «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)», также вошедшие в «Символизм», выпущенный в свет в апреле 1910 года. Основы метода А. Белого изложены в статье «Лирика и эксперимент», остальные статьи демонстрируют практические выводы из статистической обработки стихотворных текстов. А. Белый неоднократно выступал с лекциями об итогах своих стиховедческих исследований.<sup>11</sup>

Трудно переоценить значение «Символизма» для становления современной науки о стихе. «Он сдвинул изучение русского стихосложения с мертвой точки,<sup>12</sup> — писал впоследствии В. М. Жирмунский о Белом, — сосредоточив внимание исследователей не на однообразных и абстрактных метрических схемах, а на живом многообразии реального ритма русского стиха, отклоняющегося в различных направлениях от той или иной из указанных схем».<sup>13</sup> А. Белый впервые определил задачи научного исследования стиха, убедительно заявив об этом своими детальными характеристиками ритма четырехстопного ямба у 34 поэтов.<sup>14</sup> Сравнение числовых характеристик ритма различных поэтов дало Белому возможность реально поставить вопрос о ритмических влияниях, проследить сходство поэтов по ритмическим компонентам.

Первым откликом на книгу Андрея Белого была рецензия В. Я. Брюсова «Об одном вопросе ритма».<sup>15</sup> Брюсов, отмечая значение нововведений А. Белого для науки, выдвигает ряд существ-

---

<sup>11</sup> А. Белый читал лекцию «Ритмика русского ямба» на трех заседаниях «Общества ревнителей художественного слова» в Петербурге (февраль 1910 г.), в редакции журнала «Аполлон»; для подготовки к выступлениям А. Белый запрашивал корректуры стиховедческих статей из печатавшегося «Символизма», ибо, как он извещал, «лекция боевая; должен хорошо подготовиться» (Письмо к А. М. Кожебаткину от <13 февраля 1910 г.>. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11). В. Пяст вспоминал о выступлении Белого: «Как методы, как наглядность подхода к ритму, так и выводы Белого звучали чем-то вроде до гениальности простого откровения» (В. Пяст. Встречи. М., «Федерация», 1929, стр. 153). В апреле 1910 г. А. Белый выступил с этой лекцией («Эксперимент в лирике») в Историческом музее в Москве. Сведения о лекционной деятельности почерпнуты преимущественно из перечня выступлений А. Белого, составленного им самим (А. Белый. Себе на память. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 96).

<sup>12</sup> Ср. замечание А. Белого о своей книге: «Она все же сдвинула стиховедение с мертвой точки, поставленной всем девятнадцатым веком» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., <1934>, с. 379).

<sup>13</sup> В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., «Academia», 1925, с. 33.

<sup>14</sup> Общие тенденции развития ритма четырехстопного ямба в русской поэзии, установленные А. Белым, подтверждаются новейшими данными К. Тарановского, более точно и на более широком материале исследовавшего этот размер. (См.: Кирил Тарановский. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953; Кирил Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. — «Poetics. Poetyka. Поэтика. II». Warszawa, 1966, с. 173—196).

<sup>15</sup> «Аполлон», 1910, № 11, октябрь—ноябрь (отд. I), с. 52—60.

венных возражений; он даже отказывается признать метод Белого строго научным, находя его схематичным и субъективным. Брюсов считает неаргументированным количество обработанного материала (по 596 стихов из каждого поэта). Также он подвергает сомнению выводы о ритме стиха, полученные на основе анализа лишь одного из совокупности составляющих элементов — количества и местоположения пиррихий. Многие из упреков, однако, были не вполне справедливы. Так, вопреки утверждению Брюсова, А. Белый отмечал в «Символизме» ритмическую значимость «паузных форм», цезур, логических ударений и пр. (см., напр., с. 330, 589), но вынужден был ограничиться описанием пиррихий как наиболее важного компонента ритма. Справедливо указано, что «Брюсов не выдвинул самостоятельной позитивной методологической установки, которую мог бы противопоставить критикуемой им теории А. Белого, и, в сущности, обошел вопрос о заслуге Белого в создании статистической теории русского стиха».<sup>16</sup>

Андрей Белый написал ответ на рецензию Брюсова, оставшийся неопубликованным. Упрекая Брюсова в недостаточном ознакомлении с книгой, он выдвигает ряд концептуальных и частных возражений, параллельно еще раз раскрывая свой метод (см. Приложение 1). В «Ответе Брюсову» А. Белый наметил также перспективу комплексного исследования русского стиха, для которого статьи «Символизма» были бы только подготовительным опытом. К осуществлению этого плана ему удалось приступить.

В апреле 1910 года при книгоиздательстве «Мусагет» начал свою деятельность Ритмический кружок, после того как Андрей Белый согласился на предложение «мусагетцев» С. Н. Дурылина, А. А. Сидорова и С. В. Шенрока возглавить студию стиховедения.<sup>17</sup> Помимо трех вышеназванных, деятельными участниками кружка стали Е. Н. Чеботаревская, В. О. Станевич, В. О. Нилендер, А. А. Баранов (Рем), В. Ф. Ахрамович, А. И. Ларионов и др. Занятиями в Ритмическом кружке начал свои стиховедческие исследования С. П. Бобров. Коллективная работа позволяла статистически обработать огромные стиховые пласты, поэтому А. Белый поставил задачей кружка уже не показательный анализ, как в «Символизме», а всеобъемлющее и всестороннее описание ритма одного размера; объектом исследования был взят пятистопный ямб. В мае 1910 года, после организационных засе-

<sup>16</sup> Л. С. Флейшман. Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову. — «Труды по знаковым системам. V». (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 284). Тарту, 1971, с. 532—533.

<sup>17</sup> Андрей Белый сообщал об этом Э. К. Метнеру: «Завтра в два часа дня в Мусагете соберется кружок студентов, желающих заниматься а) теоретической эстетикой, б) историей искусств, с) ритмом; я дам им задачи на лето» (ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 13).

даний, был распределен стиховой материал для обработки на летний период. А. Белый считал летом пятистопный ямб Баратынского, Тютчева и лирики Пушкина;<sup>18</sup> кроме того, он вплотную приступил к исследованию паузных форм.

Заседания Ритмического кружка возобновились в августе и продолжались до конца ноября.<sup>19</sup> Особое внимание А. Белый обратил на методику «записи пауз»; много усилий было также уделено выработке единой номенклатуры и общих принципов статистической обработки текстов. Сохранились протоколы заседаний кружка, которые вел секретарь В. Ф. Ахрамович; приводим выдержки:

«Собрание 4 октября 1910 г.»

<...> Б. Н. Бугаев охарактеризовывает вкратце результаты своей летней работы над Пушкиным, Баратынским и Тютчевым. <...> Прежде всего, у Баратынского, по сравнению с Пушкиным особенно и с Тютчев<ым>, в 5-ст<опном> ямбе больше ускорений. А priori в 5 ст<опном> ямбе вообще, конечно, должно быть больше ускорений, чем в 4-стопном, благодаря лишней стопе, напр<имер>, у Б<аратынско>го на 100 строк 115 ускорений. <...> Самое интересное, независимо от статистики, это то, что количество ускорений на 3 стопе, столь редко<е> в 5-ст<опном> ямбе (подобно уск<орениям> на 2 ст<опе> в 4-стопном), увеличивается к старости, во 2-ой половине творчества. «На посев леса» Бар<атынско>го, ритмически очень бедное, все построено на ускор<ении> 3 стопы и паузн<ой> форме «а» на ней.<sup>20</sup> Преобладающей паузн<ой> формой является «с». <...>

Б. Н. Бугаев указывает на необходимость таблиц изме<не>ний преобладания той или иной стопы у поэта с хронологическим освещением. <...> Сумма ритмических ускорений Б<аратынско>го превалирует над суммой П<ушки>на и Т<ютче>ва. Среднее 4-ой стопы Тютчева — выше Б<аратын-

---

<sup>18</sup> Исследование проходило в основном в июне, когда А. Белый жил на даче в Демьянове, причем он работал не только над ритмом пятистопного ямба названных поэтов, но и над их словарем: «Собираю материал на тему: «солнце, луна, воздух, вода, небо» у Пушкина, Тютчева, Баратынского» (Андрей Белый. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 57 об. — Ср. замечание в письме к А. М. Кожебаткину от <3 июня 1910 г.>: «думая дать Вам статьи о лирике «Пушкина, Тютчева и Баратынского»; собираю данные». — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11). Эти исследования легли в основу позднейшей (1916) статьи «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» (Андрей Белый. Поэзия слова, с. 7—19).

<sup>19</sup> Подробнее об этом см. главу «Ритмический кружок» в мемуарах Андрея Белого «Между двух революций», с. 392—396. Ср.: Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 4. Берлин, «Геликон», 1923, с. 169, 181, 196—197.

<sup>20</sup> Теоретическое обоснование «паузных форм» см.: «К будущему учебнику ритма» (Приложение 2).

ско>го и П<ушки>на. 3 стопа, по мере падения других стоп, повышается. Если бы нам удалось проявление всех этих особенностей у поэтов по годам, — мы нашли бы известную закономерность в соответствии ритма и возраста поэта. <...> В ритмич<еском> отношении в 5-ст<опном> ямбе наиболее богат Б<аратынс>кий. Затем незначительно меньше Тютчев. Пушкин в лирике не так богат».<sup>21</sup>

На этом же заседании А. А. Баранов (Рем) «объясняет новый способ определения ритма стихотворений»; на заседании 8-го ноября он читает обстоятельный реферат о принципах своего метода, чрезвычайно заинтересовавшего Андрея Белого.<sup>22</sup> В последующих своих работах, в том числе и в книге «Ритм как диалектика и «Медный Всадник»», А. Белый в основу учения о «ритмическом жесте» положил формулу Баранова.

«<Собрание 8-го ноября 1910 г.>

<...> Б. Н. Бугаев сделал ритмический разбор молодых поэтов из «Аполлона» — Мандельштама, Зенкевича (ритм богатый) и Карпова (очень бедный)».<sup>23</sup>

28 ноября 1910 года А. Белый уехал за границу. На последнем перед отъездом заседании (22 ноября) он предложил членам кружка самостоятельно закончить обработку пятистопного ямба и перейти к изучению шестистопного. Последующие собрания вплоть до лета 1911 года проходили без его участия.<sup>24</sup>

Итог коллективной работы над пятистопным ямбом был подведен 18 мая 1911 года. Среди участников исследования должны

<sup>21</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337.

<sup>22</sup> А. Белый изложил этот способ счисления ритма на заседании «Общества ревнителей художественного слова» в Петербурге 28 января 1912 г. (см. отчет Н. В. Недоброво. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 25).

<sup>23</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337. — Зафиксирован отзыв А. Белого о О. Э. Мандельштаме: «пэоннейший из поэтов» (В. Пяст. Встречи, с. 140). Кружок разбирал стихотворения О. Мандельштама, М. Зенкевича и Н. Карпова, опубликованные в журнале «Аполлон» (1910, № 9, июль—август, <отд. III>, с. 5—12).

<sup>24</sup> А. Белый вспоминал: «Ритмический кружок — последняя пядь Москвы, которая еще держала меня; но путь жизни с Асей, соединившийся с неизбежным отъездом за границу, конечно же перевешивал» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 396. Ася — Анна Алексеевна Тургенева (1891—1966) — первая жена А. Белого). Члены кружка оповещали Белого о ходе работы. В. Ф. Ахрамович писал ему 17 января 1911 г.: «<...> после вашего отъезда туго и малоллюдно собирался кружок раза два <...> Значительно был пополнен список поэтов, так что на одного ритмиста приходилось по несколько тысяч стихов» (ГБЛ, ф. 25, карт. 8, ед. хр. 19). «Ритм идет: пока еще не собирались после Рождества, но в понедельник (17-го) будет собрание, — сообщал Белому С. П. Бобров 14 января 1911 г. — <...> Кстати — у Горюденко 5-стопного ямба не оказалось — это жаль — ведь разбор Ваш его четырехстопного ямба произвел очень сильное впечатление. <...> Шести-стопный ямба заканчивается. Сидоров сейчас разбирает Бальмонта — и говорил мне, что у него очень хороший ритм. Прения о счете фигур и о паузных формах понеминому улеглись, но еще не совсем <...>» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2).

быть упомянуты: Андрей Белый (лирика Пушкина, Баратынский, К. Павлова, Огарев, Тютчев), С. П. Бобр ов (Ломоносов, Сумароков, Державин, Капнист, Вяземский, Фет, Бунин), А. А. Сидоров (поэмы Пушкина, Веневитинов, Бенедиктов, Полежаев, А. Майков, Надсон, Бальмонт, Блок, А. Белый, И. Анненский, Волошин, Гумилев, Эллис, С. Соловьев), С. Н. Дурылин (Жуковский, лирика Лермонтова, Щербина, Вл. Соловьев), С. В. Шенрок (Дельвиг, Языков, А. К. Толстой, Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов), В. О. Станевич (поэмы Лермонтова, Брюсов), Е. Н. Чеботаревская (Полонский, Кузмин, Сологуб), А. И. Ларионов (Мей, Случевский, Лохвицкая). К сожалению, результаты этой работы не были обобщены, отчасти в связи с тем, что А. Белый, непреходящий руководитель кружка, по возвращении в Россию (май 1911 г.) уже не уделял стиховедческим исследованиям основного внимания, приступив вплотную к работе над романом «Петербург», а затем, в марте 1912 года, вновь уехал за границу, теперь уже на 4 года.<sup>25</sup>

С рассказом о ходе работы Ритмического кружка, в том числе об исследовании пятистопного ямба, А. Белый выступал 28 января 1912 г. в Петербурге на заседании «Общества ревнителей художественного слова». Н. В. Недоброво<sup>26</sup> в своем отчете об этом собрании утверждал, что, в сравнении со стиховедческими статьями из «Символизма», ныне «приемы работы над ритмом подвергнуты кружком дальнейшему усовершенствованию, при котором устранен личный исследовательский произвол, чем создается возможность коллективной работы; установлено также более справедливое отношение к отдельным метрически правильным строкам, которые теперь уже не представляются чем-то

---

<sup>25</sup> Сохранилась часть материалов по пятистопному ямбу; из них большинство принадлежит Белому (около 900 карточек, на которых расписаны стихотворения Пушкина, Баратынского и Тютчева). На карточках зафиксирован первичный материал для статистической обработки пятистопных стихотворений; каждая из цитат отнесена к определенному роду «фигур» или «паузных форм» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 339). Определения «фигур» и «паузных форм» см. «К будущему учебнику ритма». Сохранилось также небольшое количество материалов А. Белого по счислению пятистопного ямба Огарева и наброски графиков хорея на материале стихотворений Пушкина, Лермонтова, Языкова, Бенедиктова, К. Павловой, Полонского, Брюсова, А. Белого (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 50).

<sup>26</sup> Недоброво Николай Владимирович (1882—1919) — поэт, автор стиховедческой статьи «Ритм, метр и их взаимоотношение» («Труды и дни», 1912, № 2, с. 14—23), в которой выводы А. Белого были доведены до сомнения в реальности существования метров. В январе—феврале 1910 г. (К. Н. Бугаев в а. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 66) и в феврале 1912 г. Недоброво регулярно встречался с А. Белым: «Часто бываем с ним <Вяч. Ивановым> у Недоброво» (Андрей Белый. Материал к биографии (интимный), л. 61). О Недоброво см.: Андрей Белый. О ритмическом жесте, гл. I (Приложение 3).

вроде ритмических провалов, но включаются в общую структуру ритма».<sup>27</sup>

Реальным итогом работы кружка стал «Учебник ритма», выработанный на занятиях кружка под руководством Андрея Белого на основе опыта комплексного изучения пятистопного ямба, а также теоретического осмысления проблем, не нашедших своего выражения в «Символизме».<sup>28</sup> «Учебник» остался неопубликованным (см. Приложение 2).<sup>29</sup> Метод изучения стиха, предложенный в «Учебнике ритма», оказался шагом вперед по сравнению со статьями из «Символизма», и, если бы он был своевременно напечатан, то, вероятно, многие из упреков в адрес А. Белого, в частности, упрек в апологетизации ритмической функции пиррихий («ускорений»), отпали бы сами собой.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Н. В. Недоброво. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 25. Примечательны и слова В. А. Чудовского, в целом критически относившегося к результатам стиховедческих исследований Белого: «Я всем нутром своим чувствую необычайную остроту настоящего момента в изучении стиха. Семя, брошенное Андреем Белым, не может не взойти; и здесь, кто *первый* палку взял — тот и капрал» (письмо к С. К. Маковскому от 23 октября 1911 г. — ГРМ, ф. 97, ед. хр. 295).

<sup>28</sup> По сообщению П. Н. Зайцева, разработке «Учебника ритма» было посвящено заседание Ритмического кружка 21 ноября 1911 года. (К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 74).

<sup>29</sup> А. Белый видел причину того, что «Учебник ритма» не вышел в свет, исключительно в равнодушном отношении редактора-издателя «Мусагета» Э. К. Метнера к проблемам стиховедения: «Ценнейший учебничек, брошенный в пыль редакции «Мусагета» после моего отъезда из Москвы и не опубликованный своевременно, — укор Метнеру» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 395). Действительно, в январском письме 1912 г. А. Белый предлагал Э. К. Метнеру напечатать в «мусагетском» журнале «Труды и дни» стиховедческие работы: «Дело идет а) о напечатании статьи о занятиях ритмом в № первом, написанной мной, б) о приложении к № второму учебника ритма (страничек 5) с комментариями» (ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 51), — но безрезультатно: подготовка к печати «Учебника ритма» была доведена лишь до стадии корректуры. Создание «Учебника ритма» воспринималось как основание для последующих разработок вопросов стиховедения. Так, С. П. Бобров писал Андрею Белому 2 июля 1911 г.: «Вами было предложено весной издать наш учебник «на правах рукописи». Но, не говоря о том, что это лишь паллиатив и что к учебнику необходим том комментарий, без чего он совершенно непонятен рядовому «интересующемуся», у нашего учебника такая масса слабых сторон и совершенно неразработанных пунктов, что он скорее запутает кого угодно, чем разъяснит ему что-нибудь! <...> для этого необходим <...> небольшой журнал: орган ритмической секции! Журнал, где будут *стихи и о стихах* — журнал, посвященный поэзии в самом широком смысле слова и «ритму» в частности! Эту идею мою я излагал нашим, и очень меня поддержали Сидоров и Дурылин» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2). Этот замысел тогда также не был реализован.

<sup>30</sup> В книге «Ритм как диалектика» (с. 243) А. Белый сделал упрек В. М. Жирмунскому в том, что тот, якобы, в своих работах воспользовался данными регистра 1911 года» (т. е. «Учебника ритма»), не согласовав этого вопроса с ним. В. М. Жирмунский в печатном «ответе Андрею Белому» заявил, что ему не был известен даже сам факт существования «регистра» (В. Жирмунский. По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому. — «Звезда», 1929, № 8, с. 205).

Характерно, что А. Белый отмечал «условность» установленного «учебником» определения ритма и оговаривал, что оно «есть рабочая, вспомогательная гипотеза, а вовсе не определение догматически узаконенное»; более того, он даже отверг заглавие «Учебник ритма», заменив его менее ответственным «К будущему учебнику ритма». Работая в Штутгарте над корректурой «учебника», А. Белый писал секретарю Ритмического кружка: «Первая статья «Учебника» самонадеянна. О формуле *ритма* говорить рано. Мы еще сами не знаем, что такое ритм, и определение ритма «Учебником» есть определение ощупью».<sup>31</sup> Принцип противопоставления «ритмических» элементов стиха «метрическим» был, однако, в сравнении с «Символизмом», углублен.<sup>32</sup>

«Учебник ритма» оказался единственным завершенным плодом деятельности Ритмического кружка. Лишившись в 1912 году своего руководителя, кружок распался.

С 1912 по 1916 год Андрей Белый живет за границей (преимущественно в Швейцарии и в Германии); это время проходит у него под знаком мировоззренческих поисков в русле антропософского учения Рудольфа Штейнера.<sup>33</sup> В октябре 1914 года Белый возобновил исследование стиха Пушкина, Баратынского и Тютчева, был «собран большой материал вычислений, оставшийся в Арлесгейме <Швейцария>».<sup>34</sup> За границей А. Белый во многом видоизменяет свой взгляд на «ритм»; основанием для этого пересмотра послужила антропософия Штейнера.<sup>35</sup> Теперь

<sup>31</sup> Письмо к В. Ф. Ахрамовичу (середина ноября 1912 г.). — ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 75.

<sup>32</sup> См. в особенности статью «Мелодии». В материалах А. Белого, в частности, сохранилась незаполненная таблица:

Поэты	Количество строк метра	Количество строк ритма	Отношение ритма к метру

(ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 338).

<sup>33</sup> В письме к Э. К. Метнеру от 22 сентября 1913 г. (ГБЛ, ф. 167, карт. 5, ед. хр. 16) А. Белый анализирует несколько стихотворных отрывков из первой «мистерии» Р. Штейнера, особое внимание уделяя инструментовке (ассонансам, аллитерационным рядам, внутренним рифмам, симметрии слов и др.). Это единственный известный нам у А. Белого образец разбора иноязычного стиха.

<sup>34</sup> К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 86. В гл. 5 книги «О ритмическом жесте» — иное свидетельство относительно масштаба этих исследований: «Между тем у меня материалов по жесту ритма не собрано; стихотворений 20, разобранных мною, остались в Швейцарии (по условиям военного времени я не мог захватить с собою ряд рукописей)» (ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1).

<sup>35</sup> 10 мая 1917 г. А. Белый на квартире Б. П. Григорова, главы московских антропософов, выступил с обоснованием этого взгляда: «Мой доклад у Григоровых «Теория знания Штейнера и ритм» (говорю 4 часа)» (Андрей Белый. Жизнь без Аси. — ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 1).

он уже не удовлетворяется изучением «морфологии» ритма, но стремится ввести «ритм» в круг своих философских воззрений этого времени. Стихотворный ритм становится у А. Белого эманиацией некоего «ритма» вселенского, «ритма» — субстанции поэтического творчества. Такой взгляд на стихотворный ритм сквозь призму религиозно-философских универсалий, в частности, послужил основанием для утверждения единой природы ритма стиха и ритма прозы и, соответственно, единства методов их изучения.<sup>36</sup> Рядом с интересом к «морфологии» ритма возникает проблема «физиологии» стихотворной строки. Основной тезис: «Огромной жизнью пульсирует смысл внутри признанных метров; определяют ее, как жизнь ритма», «ритм в своем жесте обыкновенно следует содержанию»<sup>37</sup> — приводит к задаче уловить «движение» ритма и аргументировать необходимую связь этого «движения» («жеста») со «смыслом». «Ритм не есть отношение ударяемых и не ударяемых стоп; ритм не есть отношение строк или строчек в динамическом их напряжении; он есть: отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк».<sup>38</sup>

По возвращении в Россию Андрей Белый приступил к работе над стиховедческой книгой «О ритмическом жесте»,<sup>39</sup> черновой автограф которой дошел до нас (см. Приложение 3). Как впоследствии в книге «Ритм как диалектика», А. Белый изучает соотношение «метра» и «ритма», доказывая, что линия метрических отступлений «не есть фотография ритма поэта», и настаивая на ритмической значимости «паузных форм». Краеугольное положение А. Белого: «Формальные элементы в поэзии неотделимы от образов содержания, ярко бросается это в глаза, когда мы получаем возможность анализировать точно *ритмические жесты* у поэтов».<sup>40</sup> Здесь А. Белый впервые кладет в основу счис-

<sup>36</sup> См. статью А. Белого «О художественной прозе» («Горн», кн. 2—3, 1919, с. 49—56), вызвавшую критику Вяч. Иванова («Научные известия». Академический центр Наркомпроса. Сб. 2, М., <1922>, с. 170—171) и Б. В. Томашевского («Жизнь искусства», 1920, 18 мая, 22—23 мая, 25 мая, №№ 454, 458—459, 460; «Книга и революция», 1921, № 10—11, с. 32—34). Укажем также на критические в адрес А. Белого замечания в работе Е. И. Замятиной «О ритме в прозе», сохранившейся в его парижском архиве (Dagmar H o b z o v á. Catalogue des archives parisiennes d'Evgenij Zamjatin. — „Cahiers du Monde russe et soviétique”, vol. XIII, 1972, avril-juin, p. 258). Впрочем, он же называл «блестящими» лекции Белого по теории стиха (Евгений З а м я т и н. Лица. New York, 1967, с. 75).

<sup>37</sup> Андрей Белый. О ритмическом жесте (введение, гл. 5). — ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1. См. также Приложение 3.

<sup>38</sup> Андрей Белый. Ритм и смысл. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 84. А. Белый работал над статьей в феврале 1917 г. Полный текст ее см. Приложение 4.

<sup>39</sup> Андрей Белый писал книгу в 1917 году в Царском Селе (17—26 февраля), в Москве (9—12 марта) и в Сергиевом Посаде (12—30 марта).

<sup>40</sup> Андрей Белый. О ритме. — «Горн», кн. 5, 1920, с. 54.

ления «ритмического жеста» формулу А. А. Баранова (Рема)  $\frac{n-1}{n}$ , сопоставляя установленные вибрации ритмической «кри-вой» с нюансами смысла стихотворного текста<sup>41</sup>.

Теорию «ритмического жеста» Андрей Белый положил в основу своих лекций 1917—1920 гг. Впервые он выступил с ее обоснованием в дни работы над книгой «О ритмическом жесте» — в феврале 1917 г. в Петербургском университете, на семинарии С. А. Венгерова.<sup>42</sup> Лекцией «Стиховедение» А. Белый начал свой курс в литературной студии московского Пролеткульта (октябрь—декабрь 1918 г.);<sup>43</sup> «пишется монументальный конспект курса «Ритмика» <...> в «Пролет-Культ», где и пропадает». <sup>44</sup> В марте—апреле 1920 года А. Белый читает курс «Ритмика» в петроградском «Доме Искусств», а с октября по декабрь этого же года — цикл лекций «Стиховедение» в московской литературной студии (ЛИТО).<sup>45</sup> Всего в 1917—1920 гг. им было

<sup>41</sup> См. подробное описание метода счисления в кн. «Ритм как диалектика», с. 77—144. Первой демонстрацией в печати метода «ритмического жеста» на материале стихотворения Тютчева «Фонтан» явилась глава «Ритм» в статье А. Белого «Жезл Аарона (о слове в поэзии)» («Скифы», сб. 1 <СПб.>, 1917, с. 200—203), над которой он работал одновременно с книгой «О ритмическом жесте» в феврале 1917 г. (Андрей Белый. Работа и чтение. — ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 6).

<sup>42</sup> См.: «Пушкинист». Историко-литературный сборник под ред. проф. С. А. Венгерова, III. Пг., 1918, с. VIII. С. А. Венгеров присутствовал еще на первых стиховедческих докладах А. Белого в феврале 1910 г. в Петербурге и отнесся к ним, по словам А. Белого, «с большим вниманием» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 395).

<sup>43</sup> А. Белый фиксировал в автобиографических заметках: «С осени поступаю на службу в «Пролет-Культ»: мои функции (а) консультант по проблемам формы; (б) руководитель этих проблем в семинариях литер<атурной> студии; (с) лектор: читаю курс по ритмике; (д) чтение пс<тупающих> рукописей; (е) прием в Прол<ет>-Культ и беседа с начинающими авторами» (Андрей Белый. Материалы к биографии (1918—1927). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98).

<sup>44</sup> Письмо Андрея Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 года (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 18). Тематика лекций курса «Ритмика» в Пролеткульте: «стопа и диподия», «ритмические элементы», «ритмическая проза», «ритмический жест», «ритмические фигуры», «стихотворная строка», «история ямба». В литературной студии Пролеткульта Белый вел также «семинарий по ритму».

Московский Пролеткульт предполагал издать этот курс: журнал «Горн» объявлял в списке печатающихся книг «Стиховедение» Андрея Белого («Горн», кн. 2—3, 1919, 3 с. обл.). Также не было осуществлено впоследствии издание работы А. Белого «О поэтическом смысле» (25 п. л.), которую он должен был представить к 1 августа 1922 г. и (вероятно, из-за отъезда в Германию в конце 1921 г.) не смог подготовить (сохранился договор на издание книги с «ЛИТО» Наркомпроса. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 341). Из других неосуществленных начинаний этого времени укажем на проект договора на открытие студии стиховедения за подписями А. Белого, А. А. Касьянова, М. П. Малишевского, И. С. Рукавишниковой и Г. А. Шенгели (ИМЛИ, ф. 11, оп. 2, ед. хр. 17).

<sup>45</sup> Приводим названия лекций, читанных в ЛИТО в 1920 г.: «Описание стихотворения «Восстань, о Греция!» Пушкина» (26 октября), «Метрическое, силлабическое, тоническое стихосложение» (2 ноября), «Наиболее краткий и

прочитано около 30 стиховедческих лекций; сохранились 149 схем, изготовленных А. Белым для наглядной демонстрации перед аудиторией объясняемых положений.<sup>46</sup>

Отметим, что, находясь в ноябре 1921 года в Ковно, А. Белый прочел на заседаниях общества литовских художников 2 стиховедческих лекции.<sup>47</sup> В декабре 1923 года, вернувшись из Германии, Белый обратился к исследованию анапеста на материалах стихов Блока, Лермонтова, Фета и А. К. Толстого, что послужило основой для доклада «О трехдольниках» (3 января 1924 г.) в московском Кружке поэтов.<sup>48</sup>

Вновь к интенсивной стиховедческой деятельности А. Белый приступил в июне 1927 года, когда, находясь на отдыхе в Грузии, занялся «ритмическим жестом» Пушкина; были вычислены «кривые» «жеста» «Полтавы», а также «Медного Всадника», разбор которого оказался самым благодарным материалом для демонстрации свойств ритмической «кривой».<sup>49</sup> 2-го июля 1927 года А. Белый прочитал в тбилисском «Дворце Искусств» лекцию «Ритмический жест «Медного Всадника»»; этот же доклад был предложен вниманию редакционного собрания издательства «Никитинские субботники» (29 октября). Книга «Ритм как диалектика» была написана за два месяца (ноябрь—декабрь 1927

---

долгий периоды» (7 ноября), «О диподиях» (16 ноября), «О ямбическом диаметре» (23 ноября), «Диаметр у Пушкина и эпигонов» (14 декабря), «Анализ приемов Баратынского» (21 декабря). «Курс оборван болезнью: 2 месяца лежал в больнице» (Андрей Белый. Себе на память, л. 13 об.). Среди слушателей этого курса были поэты В. Д. Александровский, В. В. Казин, Г. А. Санников, будущий стиховед М. П. Малишевский и др.

<sup>46</sup> Андрей Белый. Ритмика русского стиха. Схемы к курсу лекций. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 92, 93. — Из отдельных выступлений А. Белого упомянем лекции «О ритме» в московской Студии поэтов (июнь 1918 г.), «О задачах науки о стихе» в «студии стиховедения» (октябрь 1918 г) и «О ритмическом жесте» в «Обществе любителей российской словесности» (ноябрь 1918 г.). Последняя была отражена в научной хронике как «попытка графической передачи движения ритмической волны в поэзии» («Научные известия...», сб. 2, с. 284).

<sup>47</sup> А. Белый писал, что ему «предложили остаться в Литве и выработать схему студии стиховедения по плану литературной студии московского Пролеткульта» (Андрей Белый. «Одна из обителей царства теней». Л., 1924, с. 20).

<sup>48</sup> А. Белый, касаясь событий 1923 г., записывал: «Конец года усиленно работаю над материалом версификации у Блока; собираю материал по ритмике «трехдольников» (материал где-то затерялся)» (Андрей Белый. Материалы к биографии (1918—1927). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98).

В ноябре 1924 г. А. Белый выступил с докладом о ритмическом жесте на квартире у П. Н. Зайцева. На чтении присутствовали Г. О. Винокур, Б. Л. Пастернак, Г. А. Шенгели, Б. И. Ярхо и др. (К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 127).

<sup>49</sup> А. Белый писал Р. В. Иванову-Разумнику: «Последние дни потрясаюсь «Медным Всадником»; и — «ритмическим жестом»; я вычислил ритмический жест «Всадника» и при помощи его разглядел такие штуки у Пушкина, что ажну!» (Письмо от 20 июня 1927 г. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 18). Ср.: Андрей Белый. Ветер с Кавказа. Впечатления. М., «Федерация», 1928, с. 147.

года);<sup>50</sup> в сравнении с предыдущими работами она представляет собой наиболее полное изложение теории «ритмического жеста» с ее практическим обоснованием.<sup>51</sup>

Опыты счисления ритма были продолжены А. Белым. Сохранились вычисления ритма и наброски ритмической «кривой» «Кавказского пленника» Пушкина (июль 1929 г.), «кривые» ритма стихотворений из сборника С. Д. Спасского «Да» (Л., 1933);<sup>52</sup> этим же способом Белый пытался «анатомировать» ритм прозаического отрывка (вероятно, из Гоголя).<sup>53</sup> Отметим, что в 1929 году внимание А. Белого к проблеме взаимодействия «ритма» и «смысла» дополняется интересом к стиховой интонации: «Я все более и более склоняюсь подчеркивать не сопряженность ритма и смысла, а сопряженность ритма, верней, его количественной проекции (что есть кривая) с *интонационным* смыслом, который и *первое* и *позднее* (т. е. и первое, и последнее)». <sup>54</sup>

<sup>50</sup> А. Белый предложил свое исследование издательству «Никитинские субботники», которое медлило с печатанием, вызывая тем самым резкие суждения А. Белого (в частности, в письмах к П. Н. Зайцеву): «Если не издадут, я — *взору* на весь «СССР»: человек 12 лет не может ничего сказать, ничего о ритме!» (20 <июня> 1928 г.); «ведь на протяжении 15 лет, как только дело доходит до ритма, я слышу: «*неудобно*», «*нельзя*», «*не подходит*», «*дорого*», «*неинтересно*» и т. д.» (25 июня 1928 г.) (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 16). По договору, подписанному 18 октября 1928 г. (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 6, ед. хр. 29), А. Белый передал рукопись издательству «Федерация», которое и выпустило книгу в свет в 1929 г.

<sup>51</sup> В апреле 1928 года А. Белый написал для журнала «Красная новь» статью «Принцип ритма в диалектическом методе, в сжатой форме повторяющую теоретические положения книги «Ритм как диалектика». (К. Бугаева, А. Петровский, <Д. Пинес>. Литературное наследие Андрея Белого. — «Литературное наследие», т. 27—28. М., 1937, с. 624). Статья осталась неопубликованной (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 73).

Модель, предложенная в «Ритме как диалектика», теоретически осмыслена С. И. Гиндиным. См. тезисы его докладов: «О возможности вероятностного стиховедения и одной забытой модели Андрея Белого» («План работы и тезисы докладов межвузовской научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики», Тбилиси, 1966, с. 13—14), «Внутренняя семантика ритма и ее математическое моделирование» («Проблемы прикладной лингвистики». Тезисы межвузовской конференции 16—19 декабря 1969 г. — МГПИИЯ им. М. Горького. Часть I, М., 1969, с. 92—96), «Пути моделирования ритмической организации текста» («Структурно-математические методы моделирования языка». Тезисы докладов и сообщений всесоюзной научной конференции. Часть I, Киев, 1970, с. 33—35).

<sup>52</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 5. В архиве Р. В. Иванова-Разумника сохранились также наброски А. Белого к анализу стихотворения В. Казина «Бреду я вечером на Пресню» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 3, ед. хр. 69) и черновые графики ритмических жестов стихотворений Тютчева (оп. 3, ед. хр. 37). Упомянем также об анализе элегии Баратынского «Финляндия», которому А. Белый посвятил одну из лекций своего курса «О слове» для артистов Театра им. Мейерхольда (декабрь 1927 г.).

<sup>53</sup> А. Белый. Ритмическая схема прозаического отрывка. Ритмическая «кривая» и вычисления по ритму. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 19. Ср. запись А. Белого, относящуюся к 14 января 1928 г.: «разбираю ритмически Гоголя» (К. Н. Бугаева, Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 143).

<sup>54</sup> Письмо А. Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 1-го октября 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 20.

В мае 1932 года Андрей Белый оппонировал А. П. Квятковскому по его докладу «О стиховедении», в котором была изложена тактометрическая теория. Из отрывочных записей Белого по докладу ясно, что он скептически отнесся к теории Квятковского.<sup>55</sup>

Последней стиховедческой работой Андрея Белого была попытка составления «Словаря рифм». Сохранились черновые материалы, которым предпослана объяснительная записка А. Белого: «В период от января до мая 1933 года делал попытки к началу составления словаря рифм; данный материал — пробные наброски; меня интересовала методология составления словаря».<sup>56</sup> Принцип работы А. Белого аналогичен методике его предшественника Н. Абрамова, выпустившего в 1912 году «Полный словарь русских рифм». Как и Абрамов, Белый располагает рифмы в алфавитном порядке, по гнездовому принципу (учитываются только точные рифмы). Судя по сохранившимся материалам, замысел А. Белого охватывал значительно более полный репертуар точных рифм, чем словарь Абрамова. Например, гнездо рифм на «-арка» насчитывает у Абрамова 18 слов, а у Белого — 65.<sup>57</sup> Работа не была осуществлена даже в общих чертах из-за смерти писателя.

---

<sup>55</sup> Приводим некоторые выдержки: «Верно, что русским стиховедам не повезло <...>, и верно, что «Опыты» Брюсова схоластичны. <...> Но не пониманием силлабо-метрического стихосложения исправить то, в чем не повезло стиховедам. <...> Неприятен тон победности. <...> Новые стиховеды должны искать «новые формы» борьбы со старой рутинной, а не приемы полемики с ничем не виноватыми *ямбами*, которые ни хуже, ни лучше тысячей возможных размеров» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 37).

<sup>56</sup> Андрей Белый. Черновой материал к «Словарю рифм». — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 16. См. также: К. Бугаева, А. Петровский, <Д. Пинес>. Литературное наследство Андрея Белого. — «Литературное наследство», т. 27—28. М., 1937, с. 624—626.

<sup>57</sup> О работе А. Белого над словарем рифм летом 1932 года вспоминает его свояченица Е. Н. Кезельман: «Он «отдыхал», например, <...> за составлением словаря рифм <...>, к которому привлек и меня и даже моих соседей татар, с которыми вместе я <...> выискивала слова на -ар». (Е. Н. Кезельман. Воспоминания (1941). — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 140, л. 12—12 об.).

## Приложение 1

Андрей Белый. К вопросу о ритме.<sup>1</sup>

### К ВОПРОСУ О РИТМЕ

Посвящаю В. Я. Брюсову.<sup>2</sup>

В своей статье «*Об одном вопросе ритма*» (Аполлон № 11 за 1910 год) В. Я. Брюсов разбирает поднятые мной вопросы ритма; я признаю мою работу о четырехстопном ямбе далеко не совершенной; тем не менее я не могу оставить без возражения некоторых существенных промахов статьи В. Я. Брюсова; между тем на основании этих промахов и построены нападки Брюсова на предлагаемый мной метод изучения ритма. Все это и обязывает меня высказать несколько слов в защиту моего метода.

Статья В. Я. Брюсова касается и вообще моей книги «*Символизм*», в рубрике первой дается характеристика всей книги, верней первой ее части. Здесь я пытаюсь дать схему теории символизма; Брюсов не пытается вникнуть по существу в предлагаемую мной теорию; он вовсе оставляет эту часть без разбора; анализ критикуемых мной представителей «*формализма*» и психологизма в современной философии не интересует его. Рискованно, поэтому, высказываться по поводу этой части моей книги в двух словах. Тем не менее В. Я. Брюсов допускает несколько иронических замечаний; в книге же моей трактуется решительно обо всем — «*о теософии, о китайском языке, о коэффициенте расширения газов, о ведийской литературе и т. д.*»; В. Я. Брюсов, характеризуя таким образом мою книгу, должен был бы оговориться, что слова его касаются *не текста* книги, а *примечаний к тексту*, напечатанных в особом отделе, в конце книги. Ввиду сжатости моего изложения я должен был снабдить книгу этими

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 190, карт. 55, ед. хр. 19. В конце 1910 г. уже функционировал Ритмический кружок под руководством Андрея Белого, и сначала даже планировался коллективный ответ Брюсову. В протоколе собрания от 2 ноября 1910 г. значится: «Указывается на фактические ошибки в рецензии В. Брюсова. Возникает предположение ответить В. Я. Брюсову от имени кружка» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337).

<sup>2</sup> Первоначально: «Ответ В. Я. Брюсову».

примечаниями; необходимость такого отдела я мотивирую в предисловии к «Символизму» в следующих словах: «Ввиду того, что статьи, долженствующие служить главами предлагаемой книги, писались в разное время, они ... требуют развития и пополнения; я снабдил их примечаниями, в которых отчасти восполнил некоторые из пробелов или развитием того или иного положения, или ссылками на мнения тех или иных мыслителей, или указанием на некоторые литературные источники».

Дело в том, что примечания мои имеют форму заметок на полях книги, а не ученых комментариев: отсюда их свободная форма; в одном месте я привожу литературу; в другом намечаю схему целых статей; в третьем — даю характеристику того или иного мыслителя; цель примечаний — конкретизировать текст; если бы Брюсов потрудился сличить текст с отступлением от текста, он не удивился бы, что я в одном месте говорю о ведийской литературе, в другом — о коэффициенте расширения газов. Говорить иронически о примечаниях, видя в них попытку дать ученый комментарий вместо авторских дум на полях собственной книги, несправедливо; если же принять во внимание тот факт, что о тексте, породившем примечания, В. Я. Брюсов не говорит ничего, то ирония по поводу многообразия моих тем есть слишком легкий способ критики.

Также поспешны обвинения меня в том, что я привожу неточную литературу по символизму; вовсе не задавался целью приводить исчерпывающую библиографию, ибо многие примечания я писал без библиографического аппарата, а по памяти; и полагаю до сих пор, что и немногие, сообщаемые мной данные, полезны для читателя, незнакомого с литературой предмета. Далее: В. Я. утверждает, будто я привожу книги и журналы, не имеющие с символизмом ничего общего. Но: 1) под *символизмом* я разумею не литературную школу, а систему мыслей и переживаний, т. е. известное миросозерцание и мироощущение; выйди моя книга на год позднее, я поместил бы в числе изданий, затрагивающих проблемы символизма, «Логос», ибо статьи Риккерта «О понятии философии», Фосслера «Грамматика и история языка», моя «Мысль и язык» суть статьи, дебатирующие проблемы символизма<sup>3</sup>; Брюсов упрекал бы меня в том, что неокантианский журнал я перечисляю в числе журналов, посвященных разработке литературной школы символизма. 2) Приводя список изданий, в которых печатались статьи, связанные с моим пониманием символизма, я не причисляю их все к органам «симво-

<sup>3</sup> А. Белый называет статьи немецкого философа-неокантианца Генриха Риккерта (1863—1936) «О понятии философии» («Логос», 1910, кн. 1, с. 19—61), немецкого филолога Карла Фосслера (1872—1949) «Грамматика и история языка. К вопросу об отношении между «правильным» и «истинным» в языковедении» (там же, с. 157—170) и свою статью «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» («Логос», 1910, кн. 2, с. 240—258).

листов»; я пишу: «Кроме упомянутых книг я привожу некоторые из журналов, в которых *дебатировались вопросы*, касающиеся символизма и символистов» (Символизм. Стр. 463).

Еще страннее, я бы сказал, придирки В. Я. Брюсова к частностям моей книги: «*Пэон*, — пишет Брюсов, — *на протяжении всей книги называется пэаном*». Спор о «пэане» или «пэоне» есть спор о «стриженом или бритом»: уступаю В. Я. Брюсову «пэон», хотя я и оговариваюсь, что называю «пэон» «пэаном», желая подчеркнуть генетическую связь этого размера с музыкальным началом (с гимнами). Брюсов укоряет меня в моем утверждении, будто бы «пэоны» (или «пэаны») суть гимны в честь Диониса. Вот что я пишу на странице 559-ой «Символизма»: «*Пэоны (или пэаны) употреблялись в гимнах к Аполлону*» ... В невежестве укорить меня не удастся В. Я. Брюсову. После приведенных слов из «Символизма» читатель поверит мне, что отнесение пэонов к «Дионису» не есть описка руки, ибо новейшие изыскания подвергают сомнению принадлежность пэонов Аполлону. Но если бы я захотел защищаться формально, я сказал бы словами «Символизма»: «В пэанах два кратких стягиваются в один долгий, и тогда имеем *бакхий* ...; эти формы употреблялись в гимнах в честь Вакха» (Символизм). Пэоны вовсе не так далеки от вакхических размеров, как думает Брюсов.

Из всех нападок Брюсова признаю лишь одну: Илиада пишется через одно «л», а не через два; досадная описка, вытекающая из спешности работы; но что хочет сказать Брюсов, старательно выуживая описки и недосказанности из объемистой книги и вместе с тем отказываясь от разбора моей теории символизма, впервые в Европе проводимой сквозь строй научных и философских воззрений современности. В уточнение Брюсову, желающему придираться едва ли не к корректурным опечаткам, скажу, что после отпечатания книги я нашел в ней несколько неточных приводимых стихотворных строк.

В рубрике второй, составляющей главную часть статьи Брюсова, он признает интересными мои ритмические изыскания, но отрицает в них научность: я отрицаю научность критики Брюсовым моего метода; более того: мне иногда кажется, что отдел «Символизма», посвященный ритму, В. Я. Брюсов лишь перелистал.

Я систематизировал пиррихические стопы в ямбе; на основании статистики я пришел к формуле изменения ритма в пушкинской школе поэтов. Пэон второй до-пушкинской группы поэтов сменился пэаном четвертым у после-пушкинской в первой половине ямбического диметра. Вот цифры пэонов второго и четвертого на протяжении равной порции строк у поэтов до Пушкина (вернее до Жуковского — Батюшкова):

Пэоны вторые.

139  
139  
114  
100  
100  
109  
112

Пэоны четвертые.

13  
46  
24  
54  
25  
36  
35

У послепушкинской группы поэтов обратно.

Пэоны вторые.

33  
47  
13  
4  
64

Пэоны четвертые.

110  
100  
101  
126  
164

Как можно опровергать цифры, я не знаю, знаю только, что научная критика должна установить данное отношение, как эмпирический закон, и если мой метод дает возможность устанавливать такие законы, он — метод точный.

В. Я. Брюсов умалчивает о ряде закономерностей, установленных предложенным мной методом. Он нападает на него совершенно с иной, неожиданной стороны, имеющей только видимость убедительности. Мой метод де схематичен. Но, спрошу я Брюсова, какой же точный метод не схематичен; атом, молекула, электрон ведь — схемы; точная наука дает ряд схем, не более; нападки Брюсова имели бы цену, если бы он напал на все естествознание: они имели бы тогда цену... смелого парадокса. Но свой парадокс применяет Брюсов только по отношению к моей работе. «Ритм, — пишет Брюсов, — *слагается из комбинаций целого ряда факторов; кроме пиррихийев, вводятся еще: цезура, логический строй стиха, словесная инструментовка, расположение рифм, структура образов*». Что же? Разве я этого не знаю? Но вот что я говорю: «*Лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, являет собой замкнутое, как мир, целое. Систематическое описание стихотворений дает нам богатый материал для индивидуальной характеристики стиля поэтов... Должны быть составлены 1) таблицы метрических форм... 2) ритмической индивидуальности 3) рифм, ассонансов, аллитераций и пр. 4) знаков препинания 5) архитектурных форм 6) форм описательных*» (Символизм, с. 339). Читатель видит, что я говорю то же, что и Брюсов; скажу более: Брюсов излагает на четырех строках мои мысли, развитые во всем отделе, посвященном ритму, и суммированные на 32 страницах (Смотри статью «*Не пой красавица...*») с фактами в руках. И однако я отвлекался ото всей

упрекнул Брюсов, а вследствие сознательного представления о методах научной работы, — я не хотел заранее усложнять представление о ритме, пока разделяя ритм отвлеченный (схематический) от ритма *конкретного*: отношение между обоими представлениями о ритме достаточно подчеркнуто в «Символизме». Все это Брюсов в книге моей просмотрел; я даже не знаю, читал ли он вообще «Символизм».

Далее: Брюсов утверждает, что на основании моих выводов я делаю рискованные утверждения о поэтах. Но вот что я говорю подлинно: «*Выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтов не касаются достоинства их поэзии; достоинство поэтического произведения — в сумме ритма, инструментовки, формах изобразительности; архитектонике стиля, в лепке образов, в словаре и т. д. . . .*» Отсылаю читателей, более того, настаиваю, чтобы они прочли страницу 395 «Символизма».

Единственное обвинение, имеющее *quasi*-научную форму, есть указание на то, что я не анализировал *in corpore* русский четырехстопный ямб. Ввиду того, что для этого нужно проанализировать много сот тысяч строк, я предлагаю В. Я. Брюсову лично проделать эту работу. Собранный мной материал отнял у меня 3 года; анализ русского ямбического диметра потребовал бы по меньшей мере 30 лет труда. Итак Брюсов настаивает, чтобы о русском стихосложении не знали ничего ровно, потому что вряд ли найдется смельчак, который посвятил бы всю свою жизнь анализу только одной формы стиха.

Надо быть благодарным и за то, что есть: для того же, чтобы научно критиковать область, лично не разработанную, нужно если не легкомыслие, то по крайней мере большая критическая легкость.

В заключение скажу Брюсову, что мой метод детализирован целым кружком; в этом кружке благодаря разделению труда стало возможным брать *in corpore* тот или иной размер; в нашем кружке бывали и петербургские поэты; его не знает только один Брюсов. В утешение Брюсову скажу, что он есть, и что моя работа только имела целью заинтересовать людей, любящих поэзию, для образования кадров работников в области новой, теперь уже намечаемой науки.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Статья была отклонена редакцией журнала «Труды и дни», выпускавшегося изд. «Мусажет»; на обложке рукописи — надпись секретаря «Мусажета» Н. П. Киселева: «Статья для «Трудов», отклоненная редакцией». Первоначально предполагалось эту статью опубликовать; 11 января 1911 г. Э. К. Метнер писал Белому: «Ваше возражение Брюсову выйдет, вероятно, в январе» (ГБЛ, ф. 167, карт. 5, ед. хр. 19). Однако выход первого номера «Трудов и дней» задержался до начала 1912 г., и к тому времени полемическая статья Белого уже утратила свою актуальность.

К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА<sup>1</sup>

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагая вниманию публики скелет введения к будущему учебнику ритма (учебнику, осуществление которого возможно далеко не сейчас), мы не можем не сделать несколько предварительных замечаний.

Опираясь с понятием о ритме и метре, мы не должны забывать, что имеем дело с двумя величинами, из которых эмпирически нам известна одна лишь: а именно: метр. Собирая в одно все элементы стиха, известные нам и имеющие отношения к метру, мы, так сказать, сперва выносим за скобку элементы не метрического порядка и сосредоточиваем наше внимание на а) классификации их, б) на изучении отношений между суммою этих эле-

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 190, карт. 55, ед. хр. 7, 8 (экземпляр этого текста корректуры без помет Белого имеется и в собрании Н. В. Котрелева, Москва). Первоначальное название — «Учебник ритма» — было отвергнуто А. Белым. В тексте фиксируются пометы и исправления, сделанные А. Белым на двух экземплярах гранок «учебника»: зачеркнутое заключено в квадратные скобки, внесенные изменения и вставки выделены жирным шрифтом. Мелкие замечания А. Белого и пометы технического характера специально не оговариваются.

Необходимость создания «Учебника ритма» была осознана участниками ритмического кружка после обсуждения предварительных результатов коллективной работы над пятистопным ямбом. 17 января 1911 г. В. Ф. Ахрамович писал Белому о решении собрания ритмистов, принятом в этот день: «Кружок ставит своей ближайшей и насущнейшей задачей выработку точного канона для работы над анализом ритма. Пункт за пунктом, глава за главой, вырабатываются точные и неуклонные законы записи. Когда получится, наконец, такой свод законов — «Vade mecum ритмиста» — тогда не трудно будет выполнить уже чисто механическую работу записи. Цифровой подсчет ритмич<еских> записей делает, в целях единообразия и бесконечно сложного вопроса о фигурах, не сам работавший над поэтом, а комиссия. Таким образом все недоумения решаются гуртом, и не будет бесконечных споров о необходимости той или иной рубрики» (ГБЛ, ф. 25, карт. 8, ед. хр. 19). 27 января 1911 г. С. П. Бобров сообщал Белому: «У наших главных ритмиков: Сидоров, Шенрок и т. д. заготовлена масса законопроектов — их будут рассматривать в следующий понедельник. Вводится довольно много нового — результат будет несколько печальный — придется снова переделывать все чертежи» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2).

ментов к сумме нам данных элементов метрических. Первую сумму мы условно объединяем в понятие ритма; могли бы с одинаковым успехом мы называть эту сумму суммой отступлений от метрической схемы; в этой стадии нашей работы мы должны помнить, что оперируем вовсе не с ритмом, а с так сказать ритмом; здесь понятие ритма взято, как понятие метрического предела. К понятию ритма приближаемся мы лишь тогда, когда обе данные суммы (сумму метрических данных и сумму метрической запредельности) берем мы в непрерывном живом взаимоотношении; с той же точки зрения ритм для нас является функциональной зависимостью двух сумм, а метр зависимой переменной и функцией ритма. Только забегая вперед работы, можно допустить выражение второго § первой статьи, а именно: метр есть условно фиксированный и кристаллизованный ритм.

Здесь следует помнить:

Наше второе, обобщающее рассмотрение взаимоотношений двух вышеупомянутых сумм, а *posteriori* должно привести нас к началу, а *priori* предустанавливающему ход нашей работы; это начало — *tertium comparationis*, привносимое нами в сопоставлении метра с не-метром; без этого из глубины во вне привнесения функциональная зависимость метра от не-метра не будет зависимостью пустой. Таким *tertium comparationis* являются начала музыкального ритма.

Наша работа вся еще в предварительной стадии: в стадии описания и классификации элементов так сказать ритма. Стадия сопоставления, так сказать ритма с не-ритмом, стадия изучения функциональной зависимости, наконец восхождение к реальному понятию ритма — все это еще впереди.

Предлагаемый фрагмент касается методологии нашей экспериментальной работы, не теории вовсе. Это, так сказать, план черной работы, весьма тщательно составленный московским ритмическим кружком.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ.

## К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА

### СТАТЬЯ I.

#### РИТМ, В ЕГО ОТНОШЕНИИ К МЕТРУ

§ 1. Ритм, устанавливаемый условно, есть чередование [тезисов и арсисов] повышений или понижений независимо от того, определяются ли они долготой, краткостью или ударемостью и неударемостью. Такое определение ритма есть рабочая, вспо-

могательная гипотеза, а вовсе не определение догматически узаконенное.\*

§ 2. Метр есть условно-фиксированный, кристаллизованный ритм.

§ 3. Действительный ритм не совпадает с условным метром и выражается в многообразии ритмических отступлений от метра.

§ 4. Отступления от метра возможны лишь в две противоположные стороны: ускорения и замедления.

## СТАТЬЯ II.

### УСКОРЕНИЯ

§ 1. Ускорение, т.-е. отсутствие требуемого метром ударения, обуславливается тем, что в данном слове уже стоит ударение на другом слоге.

Напр., (в ямбе): благословён.

§ 2. Все односложные союзы и предлоги неударяемы, и сливаются с последующим словом, составляя с ним в ритмическом отношении одно целое, т.-е. являются проклитиками.

Напр.: «и, не, ни, да (в значении «и»), не, на, у, за», etc.

Примечание 1. Если после этих слов стоит знак препинания, то они условно считаются ударяемыми.

Примечание 2. Частицы «же, бы, ли», слова, соединенные дефизом, «стало-быть», «по-небу» и т. д. — энклитики, т.-е. сливаются с предшествующим словом.

Примечание 3. Если проклитиков несколько подряд, то они все сливаются.

§ 3. Из более чем односложных предлогов и союзов ускоряемы только те, которые могут утрачивать ударяемый обыкновенно слог («перед», «через» в формах «пред», «чрез»); остальные же, если ударение по метру падает на слог, ударяемый в прозе, — неускоряемы.

Напр.: «пока еще не минул день» — неускоряемо.

«чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна» — «чтобы» — ускоряемо.

«и чтобы мы не усумнились» — «чтобы» неускоряемо.

§ 4. Личные, притяжательные, относительные и другие (кроме вопросительных) местоимения — ударяемы, если на них падает ударение по метру, и неударяемы, если на них это ударение не падает.

\* Если авторы этого § знают, что есть ритм, то я поздравляю их: определение ритма здесь есть недопустимая смелость (примечание Белого).

Примечание 1. Личное местоимение «я», если оно не подчеркнуто логически — есть проклитика (или энклитика), т.е. сливается с предыдущим (или с последующим) словом.

Примечание 2. Междометия, вопросительные местоимения, а также слова, к которым относится вопрос, — неускоряемы.

Примечание 3. Односложные наречия кроме вопросительных ускоряемы.

## СТАТЬЯ III.

### ЗАМЕДЛЕНИЯ

§ 1. Замедление, т. е. наличие в стопе, кроме требуемого метром, еще другого ударения обуславливается тем, что на эту стопу падают два разных слова, оба, по природе, ударяемые.

§ 2. К таким ударяемым по природе словам (для двухдольных размеров непременно односложных) относятся:

- a) существительные: «швед, русский, колет, рубит, режет»...
- b) прилагательные: «желт, синь, ал»...
- c) глаголы: «дай руку мне, склонись на грудь поэта»...
- d) числительные: «три ангела стояли у престола»...
- e) междометия: «о, первый ландыш! Из-под снега»...
- f) вопросительные наречия и местоимения: «как нам уйти? ..»  
«Чью маску оттеняет там портал? ..»

g) отделенные знаком препинания местоимения и наречия прочих родов: «ты — женщина, ты — ведьмовский напиток»... «так, скуку для себя считаа бедством главным»...

§ 3. Если одна и та же стопа отступает от метра в обоих направлениях, т.е. будет неударяема на том слоге, где есть ударение по метру, и ударяема на том слоге, где ударения по метру нет, то при статистике она относится и к ускорениям, и к замедлениям.

- a) — «знак Водолея надо мной»...
- b) — «синь океан, как перед бурей»...
- c) — «пал, оклеветанный молвой»...
- d) — «два человека подошли ко мне»...
- e) — «о водомет неистощимый»...
- f) — «Как навсегда заморозила ты? ..»
- g) — «то простирая вдаль объятья»...

## СТАТЬЯ IV.

### ПАУЗЫ

§ 1. Действительный ритм не совпадает с отвлеченным, ибо определяется не только наличием замедленных и ускоренных стоп, но и положением их в словесном составе строки, т. е. отношением их к междусловесным паузам.



§ 4. Различаются два равноправных принципа классификации паузных форм: а) по их ритмическо[й] му [индивидуально-сти] типу (а, b, с, d), б) по чистоте проявления это[й] го [индивидуальности] типа.

§ 5. Принцип классификации по ритмическо[й] му [индивидуальности] типу требует совершенного игнорирования малых пауз.

§ 6. Принцип классификации по чистоте требует отнесения паузной формы к нечистым при наличии хотя бы одной малой паузы.

Примечание. Проклитики и энклитики составляют исключения из этого правила.

## СТАТЬЯ V.

### ЦЕЗУРЫ

§ 1. Цезурой называется превалирующий междусловесный перерыв в строке.

§ 2. Цезуры делятся на мужские (паузы после ударяемого слога) и женские (паузы после неударяемого слога).

§ 3. Для каждого размера одна цезура, именно средняя, при четном числе слогов принимается за метрическую, причем слоги считаются с конца.

§ 4. Все другие цезуры рассматриваются как ритмические отступления от метра.

§ 5. От метрической и ритмической цезуры отличается цезура логическая, т.-е. логически преобладающий междусловесный перерыв, обусловленный знаком препинания в строке, где уже есть цезура.

## СТАТЬЯ VI.

### ФИГУРЫ

§ 1. Ритмической фигурой называются соединение двух **условно** ритмических строк (каждой предыдущей с каждой последующей).

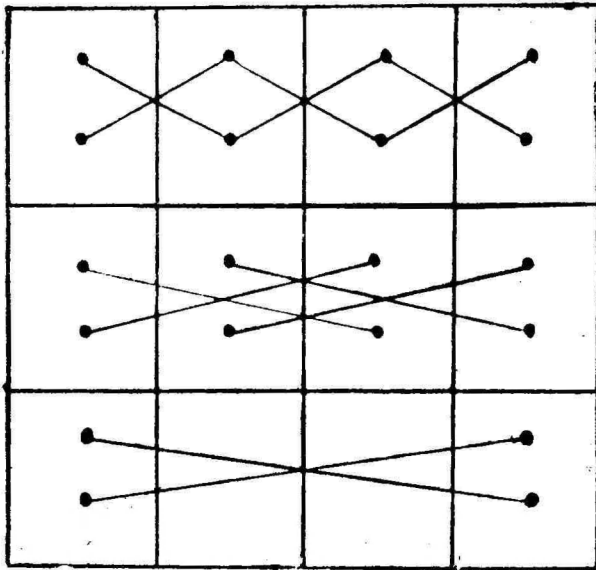
§ 2. Фигуры разделяются на открытые и замкнутые.

§ 3. Открытой фигурой называется соединение двух строк, в каждой из которых только по одному ритмическому ускорению или замедлению.

§ 4. Различие положений ускорения в предыдущей и последующей строке на одну стопу отмечается «1», на две — «2», на три — «3» и т. д.

I	II	III	IV
D	C	B	A

Для пятистопн. ямба:



1. 6 комбинаций.

2. 4 комбинации.

3. 2 комбинации.

§ 5. Замкнутой фигурой называется соединение таких двух строк, из которых по крайней мере в одной — два ускорения, причем ускорения соединяются по периферии.

§ 6. Ускорения соединяются только с ускорениями, а замедления только с замедлениями и подсчитываются отдельно.

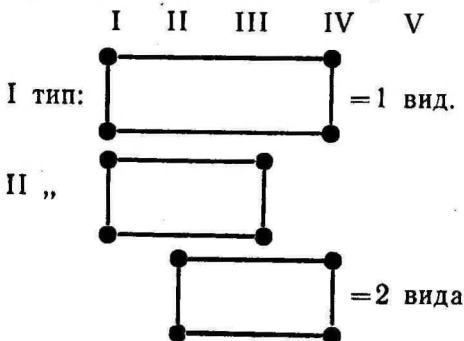
Примечание. Замедления образуют те же фигуры и по-настоящему числу стоп в строке.

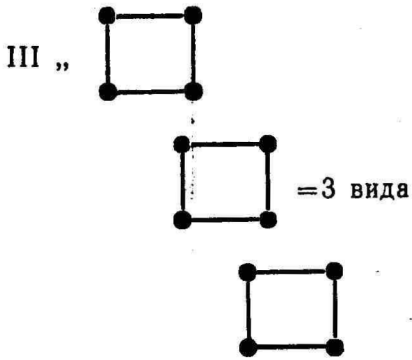
Соединяются тем же правилам, как и ускорения.

§ 7. Количество типов и видов фигур прямо пропорционально числу стоп в строке. Фигуры (замкнутые) существуют следующие:

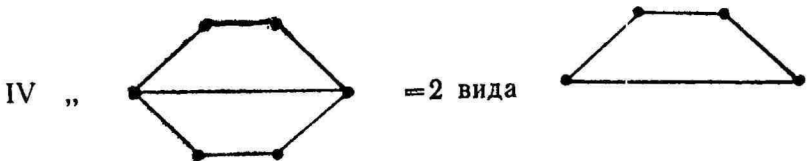
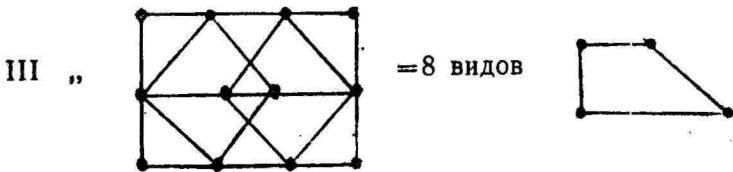
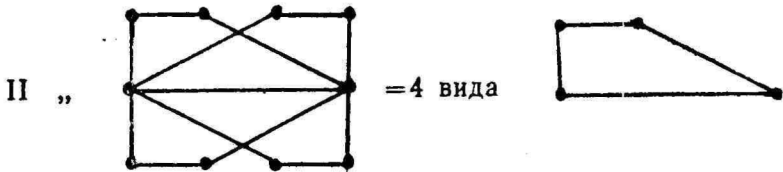
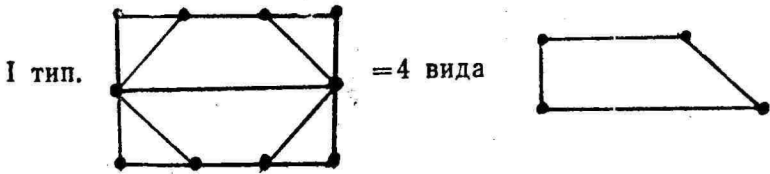
{лист фигур для пятистопного ямба}

I. Прямоугольники (квадраты).





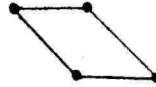
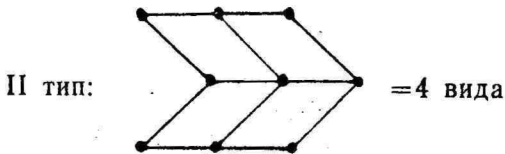
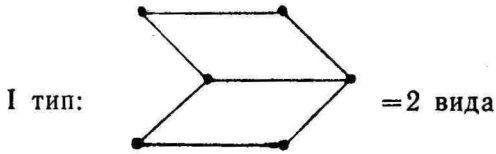
II. Трапеции.



III. Параллелограммы (ромбы).

I II III IV

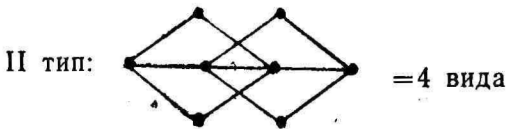
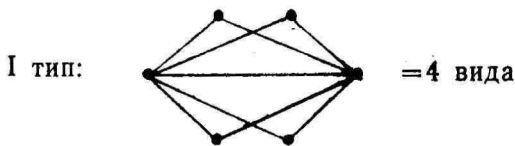
I II III IV



IV. Крыши.

I II III IV

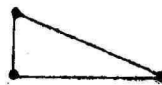
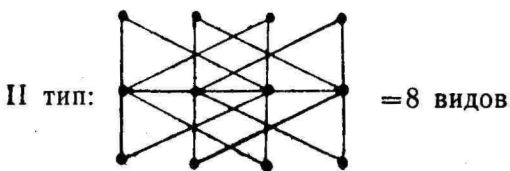
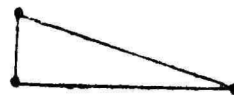
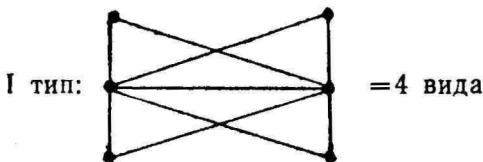
I II III IV

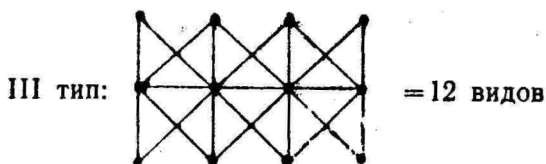


V. Прямоугольные треугольники.

I II III IV

I II III IV

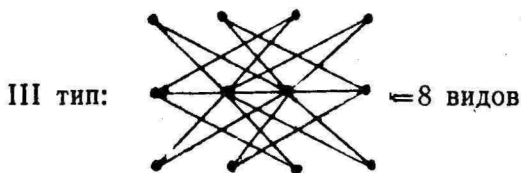
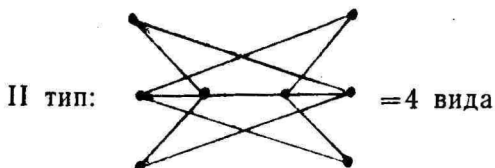
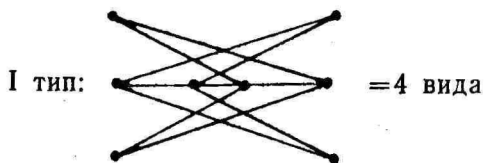




## VI. Косоугольные треугольники.

I II III IV

I II III IV



## СТАТЬЯ VII.

### МЕЛОДИИ

§ 1. Ритмической мелодией называется соединение ряда условно ритмических строк, не прерываемых условно метрическими.

§ 2. Ритмические мелодии делятся: а) по количеству: 1) от 2 до 5 строк, 2) от 5 до 10 строк, 3) от 10 до 15, 4) от 15 до 20, 5) более 20 строк, б) по качеству: на простые и сложные; сложными называются мелодии, состоящие из фигур. Простые и сложные подсчитываются отдельно.

§ 3. Единичные ритмические строчки посреди двух метрических подсчитываются отдельно.

## СТАТЬЯ VIII.

### СТАТИСТИКА

§ 1. В общей статистике все числа приводятся к 100, с точностью минимум до 0,1.

§ 2. Статистика включает в себе семь статей: 1) о ритме и метре, 2) об ускорениях, 3) о замедлениях, 4) о паузах, 5) о цезурах, 6) о фигурах, 7) о мелодиях.

Кроме того существуют следующие рубрики отношений:

1. Отношение числа ритмических строк к числу метрических.
2. Отношение числа ускорений к числу замедлений.
3. Отношение чистых пауз к нечистым.
4. Отношение ритмических цезур к метрической.
5. Отношение числа ускорений к числу замкнутых фигур.
6. Отношение числа замкнутых фигур к числу мелодий.

Статистический лист для 5-ст. ямба

<p>Всего строк —</p> <p>I) Строк данного размера —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ метрических —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ ритмических —</p> <p style="padding-left: 40px;">„ с ускор. —</p> <p style="padding-left: 40px;">„ с замедл. —</p> <p style="padding-left: 40px;">Отношение ритма к метру.</p> <hr style="width: 20%; margin-left: 0;"/> <p>II) Всего ускорений —</p> <p style="padding-left: 20px;">На I стопе —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ II „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ III „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ IV „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">Парных ускорений —</p> <p style="padding-left: 40px;">I—IV</p> <p style="padding-left: 40px;">I—III</p> <p style="padding-left: 40px;">I—II</p> <p style="padding-left: 40px;">II—IV</p> <p style="padding-left: 40px;">II—III</p> <p style="padding-left: 40px;">III—IV</p> <p style="padding-left: 20px;">Тройных ускорений —</p> <p style="padding-left: 40px;">I—III—IV</p> <p style="padding-left: 40px;">I—II—IV</p> <p style="padding-left: 40px;">II—III—IV</p>	<p>III) Всего замедлений —</p> <p>a) чист. (спондеев)</p> <p style="padding-left: 20px;">на I ст. —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ II „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ III „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ IV „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ V „ —</p> <p>b) замедлений с ускорениями (хориямбов) на I ст. —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ II „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ III „ —</p> <p style="padding-left: 20px;">„ IV „ —</p> <p>Парных замедлений —</p> <p>и т. д.</p> <p>Отношение числа ускорений к числу замедлений.</p> <hr style="width: 20%; margin-left: 0;"/> <p>IV) Паузы:</p> <table style="margin-left: 20px; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="padding: 5px;"></th> <th style="padding: 5px;">I</th> <th style="padding: 5px;">II</th> <th style="padding: 5px;">III</th> <th style="padding: 5px;">IV</th> <th style="padding: 5px;">вс.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="padding: 5px;">a</td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">b</td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">c</td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">d</td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> <td style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px;"></td> </tr> </tbody> </table>		I	II	III	IV	вс.	a						b						c						d					
	I	II	III	IV	вс.																										
a																															
b																															
c																															
d																															

	ЧИСТЫХ ВС.				НЕЧИСТЫХ ВС.			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
a								
b								
c								
d								

a <sub>1</sub> —	b <sub>1</sub> —	c <sub>1</sub> —	d <sub>1</sub> —
a <sub>2</sub> —	b <sub>2</sub> —	c <sub>2</sub> —	d <sub>2</sub> —
и т. д.	и т. д.	и т. д.	и т. д.

Отношение чистых пауз к нечистым

V) Цезуры.

метрических: —  
 ритмических: —  
 всего мужских: —  
 „ женских: —  
 ритмических на I ст. —  
 на II ст. м. —  
 „ „ „ ж. —  
 логических: на I ст. —  
 на II ст. —  
 м.:  
 ж.:  
 всего:

Отношение ритмических цезур к метрической.

VI) Фигуры: — всего: —

Замкнутые: всего —

I. Квадраты —

I —  
 II —  
 III —

II. Трапеции —

I —  
 II —  
 III —  
 IV —

III. Параллелограммы —

I —  
 II —

IV. Крыши —

I —  
 II —

V. Прямоуг. треуг. —

I —  
 II —  
 III —

VI. Косоуг. треуг. —

I —  
 II —  
 III —

VII) Мелодии: всего: —

на 2 — 5 строках —  
 „ 5 — 10 „ —  
 „ 11 — 15 „ —  
 „ 16 — 20 „ —  
 „ 21 — ∞ „ —

Точки: —

Открытые: всего —

0—A—A | —  
 B—B | —  
 C—C | —  
 D—D | —

1 — AB —  
BA —  
BC —  
CB —  
CD —  
DC —  
всего: —  
2 — AC —  
CA —  
BD —  
DB —

всего: —  
3 — AD —  
DA —  
всего: —

Отношение числа ускорений к  
числу замкнутых фигур.

Отношение числа замкнутых  
фигур к числу мелодий.

### Приложение 3

Андрей Белый. О ритмическом жесте.<sup>1</sup>

## О РИТМИЧЕСКОМ ЖЕСТЕ

### Ритм есть жест

Морфология и физиология стихотворной строки оживает пред нами; огромною жизнью пульсирует стих внутри признанных метров: определяют ее как жизнь ритма. Определение — первоначально, условно: отношение между метром и ритмом выявляет оно, как нам данную антиномию.

Первоначально нам кажется, что ритм есть все то, что не метр. Элементы его — отступления от метрических схем. Жизнь стиха переполнена многообразием таких отступлений. Перечисление, систематика отступлений образует нам данные ритма: эмпирику ритма.

При внимательном изученье стиха ритм — гармония отношений, установившихся между данными элементами метра и данными отступлениями.

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1. Андрей Белый рассматривал эту работу как составное звено в цикле своих философских этюдов «На Перевале» («Кризис жизни», Пб., «Алконост», 1918; «Кризис мысли», Пб., «Алконост», 1918; «Кризис культуры», Пб., «Алконост», 1920). «О ритмическом жесте», по замыслу А. Белого, непосредственно примыкает к четвертой книге цикла «На Перевале» — «Кризис сознания», — оставшейся неопубликованной (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 64, 65). В статье «Жезл Аарона» А. Белый сообщал, что опубликует «О ритмическом жесте» во втором сборнике «Скифы», но этот замысел осуществлен не был («Скифы», сб. 1. <СПб.>, 1917. с. 203). В обзоре литературного наследия Белого сообщается, что книга «О ритмическом жесте» была переработана в 1921 г. и передана издателю Г. Б. Городецкому, но осталась ненапечатанной («Литературное наследство», т. 27—28, с. 624).

Здесь воспроизводятся две вступительные заметки — «Ритм есть жест» и «Предисловие» (общее для стиховедческого исследования и цикла «Кризисов» «На Перевале») — и первая глава книги, посвященная критике сознательного использования открытых и исследованных А. Белым «богатых» ритмических форм. Содержание последующих глав, сохранившихся в черновых отрывках, в более полном и обоснованном виде изложено в книге «Ритм как диалектика и «Медный Всадник», а также в публикуемой статье «Ритм и смысл» (Приложение 4).

Ритм есть целостность: — единство многоразличия и всех отступлений от метра, и всех метрических стоп; отыскание единства предполагает сперва: разложение строки на отдельные стопы; предполагает потом: интеграцию стоп, возводящую элементы в единую целостность.

Ритм есть целостность: в этом смысле *ритм собственно* не повторим, неразделен, конкретен, элементы его дают поводы к заключению о ритме ямба, хоря, анапеста. С точки зрения *собственно ритма* нет ритма ямба, но есть ритм данного совершенно конкретного, неповторимого стихотворения, ямбом написанного.

### Предисловие

Я кончал свою книгу работою о ритмическом жесте... И — вдруг: каков жест!

Я внимательно изучал на бумаге мир линий. И — вдруг: оторвавшись от линий, попал неожиданно... в *линию* пулеметных огней, в ряд знамен, в проходившие толпы по улицам Петрограда: броневики, ощетинясь штыком, как громадные ёжики, фыркали: проносились над толпами; на «ура» отвечало «ура»; колыхались знамена. Вспоминая свой письменный стол, улыбался себе самому: «вот так жест! Вот так линия ритма!»

Поздравляю читателя: «С новой эрой!»<sup>1</sup>

Эта книга вынашивалась и отчасти писалась под говором пушек (проживал я под Базелем, у границы Эльзаса: видел я воздвигаемый купол огромного, чудного здания;<sup>2</sup> слышал гром упдающих зданий порочной культуры). Книга моя, несомненно, — предвестие катастрофы: падения мертвого строя; в этом смысле она — пережиток минувшей эпохи. Но другою своей стороною моя книга жива: кризис — есть.

Кризис мира на нас громыхает доселе.

Лейтмотив этой книги — дедукция мыслей, затронутых «Эмблематикой Смысла» моей.<sup>3</sup> Но существенный нерв ее — буря образов, мыслей, узваний, которых не в силах я выразить. Афоризмы, здесь данные, — жест подавляющей меня мысли: о динамической истине; эта истина мне открылась в словах лекций доктора Штейнера. Эта истина приводила в движение мою мысль; и отразилась здесь бледною афористической тенью.

<sup>1</sup> Первоначально: «С Новым годом! С освобожденной Россией!»

<sup>2</sup> Имеется в виду антропософский центр Гетеанум (Иоанново здание) в Дорнахе (Швейцария), в строительстве которого в 1914—1916 гг. принимал участие Андрей Белый.

<sup>3</sup> См.: Андрей Белый. Символизм, с. 49—143.

Кризис мира продолжится, пока будем абстракцией мысли мы мерить события мира: черного ворона — самодержавно-абстрактный режим в голове — пора свергнуть; выражение «без царя в голове» — выражение, понимаемое совершенно превратно: иногда «без царя в голове» — люди сходят с ума; и «без царя в голове» — люди только впервые приходят к живому сознанию мысли, если «царь» есть абстракция: *этого* царя пора свергнуть. До сей поры он живет в голове.

Кризис мира — не кончится революцией форм вне-лежащей действительности; он окончится революцией у нас в голове: ниспровержением кумира «понятий» во имя конкретной Идеи о человеческой Мудрости. Мудрость эта к нам сходит: откроем ей двери! Но для этого старые формы правления у нас в голове должны быть нами свергнуты.

Андрей Белый.

Сергиев Посад. 1917 год. 21 апреля.

### О ритмическом жесте

#### 1.

В настоящее время внимание уделено всем вопросам, касающимся стихотворного ритма; установлено, что ритм — есть; что меж метром и ритмом нет равенства; внутри метра пульсируют элементы метрической вольности, проявляя себя здесь и там в отступлениях от метрической схемы; открылось многообразие в употреблении пэона в ямбической схеме; открылось, что жизнь наших ямбов есть жизнь комбинаций, контрастов в употреблении собственно ямбических (○—) и пэонических (○—○○, ○○○—) стоп; открылись спондеи (—) и даже хорей (—○) в ямбических схемах; в систематизации, в умении различать многообразие элементов, например, в ямбическом диметре сделали мы в последнее время огромный шаг вперед. И сейчас же открылась опасность в сознательном применении ритмических элементов стиха поэтами, встретившими первые, элементарные обобщения статистики употребления пэонов корыстно; здесь поэт покатил на пэонах четвертых: ускорения первой и третьей стопы (○○○—|○○○—) четырехстопного ямба ненормально умножились; появились поэты, у которых четвертый пэон (○○○—), столь излюбленный Баратынским, Языковым, Пушкиным, попадаете чаще Пушкина; тем не менее *пэонщики* этого рода остаются ритмически бедными, потому что преобладание пэона четвертого в ямбе превращает метрический ямб в иной метр: в четвертый пэон.

Вот метр ямба:

○—○—○—○—  
 ○—○—○—○—

Вот метр пэона четвертого:

УУУ—УУУ—  
УУУ—УУУ—

Мы почувяли, что ритм собственно в комбинации, например, пэонов и ямбов:

У—У—У—У—  
У—У—УУУ—

Злоупотребление пэонами в ямбе приводит нас к схеме:

УУУ—УУУ—  
У—У—УУУ—

Т. е. приводит к пэонному метру (двухстопный пэон четвертый), в который нам вкраплены элементы от ямба.

Появились любители пэона второго (У—УУ); появились любители контрастов между пэонными формами; они пишут такими стихами:

УУУ—УУУ—  
У—УУ|У—У—

И т. д.

Многообразие — из галопов, задержек, многообразие в чередовании галопов с задержками по их мнению и есть ритм.

Как пример чередованья контрастов (пэона второго с пэоном четвертым) приведу стихотворение Н. В. Недоброво; стихотворение мне нравится: Н. В. Недоброво — поэт изящный и тонкий; я привожу стихотворение Н. В., как показатель обилия чередования двух пэоном в ямбическом диметре \* вполне осознанного:

Хочу тебя из сердца вынуть  
Без боли и тоски — нежней;  
Дай понежней, ровней остынуть,  
Дай разлучиться подружней.

Несознанной любви ты скромно  
Дала мне первые цветы . . .  
Как думать о тебе мне томно,  
Как дорога для сердца ты.

Ты — милая; и будь такою  
Воспоминанью навсегда.  
Такой в мечтаньях упокою  
Тебя, предсветная звезда!

\* У Белого описка: триметре.

И в глубине воспомина~~нья~~,  
Тиха, задумчива, бела,  
Проникни *очаги* созданья,  
Живи во мне! Ты мне мила.<sup>4</sup>

Снимем, так сказать, фотографию с ритмических элементов стихотворения; обозначая пустыми стопы с правильным ямбом, наоборот, ставя черные точки в местах ускорений (○○), где ямб сменяется *пиррихием*, и соединяя точки линиями, мы получим ритмическую мелодию стихотворения, эмпирически зарегистрированную (рис. 1). Здесь мелодия ритмических отступлений необыкновенно богата; первая и последняя строки метричны, т. е., следуют схеме:

○—○—○—○—

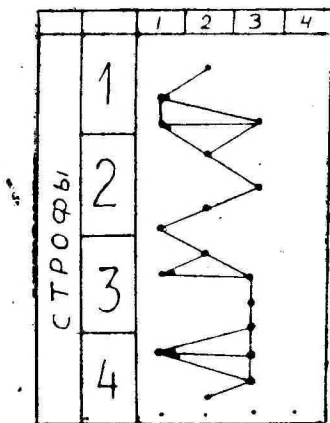
Все прочие строки суть сочетания из контрастов пэона второго (○—○○), дающего ускорение второй стопы (○○) с пэоном четвертым, дающим ускорение 1-ой и 2-ой стопе; так строки 2, 5, 7, 9, 15 имеют пэон второй; строки 3, 4, 6, 8, 10, 14 — пэон четвертый; богатство линии ритма, богатство контрастов — огромное; контрасты эти встречаются нас в поэзии Тютчева; но Н. В. Не-доброво *перетютчевил* тютчевский ритм.

Эмпирически мною найдено было, что богатству ритмической линии соответствует богатство поэзии Пушкина, Тютчева, Бара-

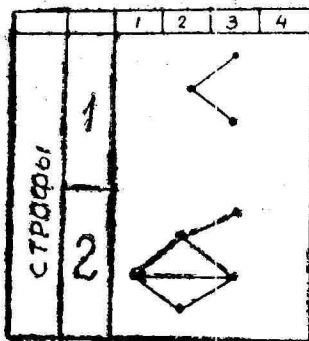
Рисунок № 1.

Рисунок № 2.

стопы



стопы



<sup>4</sup> Здесь курсивом подчеркнуты контрастирующие слова в ритмическом отношении. (Прим. Андрея Белого). Стихотворение Н. В. Не-доброво опубликовано в кн.: «Альманах муз». Пг., «Фелана», 1916, с. 120.

тынского. Но следует ли из этого обобщения, что, побивая рекорд в многообразных ритмических отступлений *сознательно*, мы придем к наиболее музыкальному стиху? Факт эмпирического богатства в отступлениях от метра, сопутствуя ритмике, не является, однако, фотографическим отражением ритма поэта. Эмпирический закон не может быть смешиваем с верховным принципом; обилие модуляций т. е. богатство *ямбо-пэона* в ямбе собственно есть первый бросающийся эмпирический факт богатого ритма, но не единственный; искусственное накопление пэонов, контрастов и пр. не показатель умения овладеть ритмом. Привожу здесь стихотворение Тютчева, ритмически богатое и напоминающее своей ритмической линией линию стихотворения Н. В. Недоброво.

Как тихо веет над долиной  
Далекий колокольный звон,  
Как шорох стаи журавлиной,  
И в шуме листьев замер он.

Как море вешнее в разливе,  
Светлея, не колышет день,  
И торопливей, молчаливей  
Ложится по долине тень.<sup>5</sup>

Вот схема ритма, эмпирически зарегистрированная (рис. № 2): в ней те же контрасты между пэоном вторым и первым, строки 2-ая, 6-ая, 8-ая контрастируют со строками 1-ой, 3-ьей, 5-ой, 7-ой и 8-ой; тип ритма стихотворения Н. В. Недоброво и Тютчева тот же; разве что: ритмическая мелодия в рисунке ее богаче у Н. В. Недоброво; у Тютчева мелодия эта оборвана четвертою метрически правильной строкою.

Теперь: отдайтесь непосредственно музыкальному впечатлению, и вы увидите, что формально более богатое ритмом стихотворение Н. В. Недоброво (прелестное) звучит тяжеловато по сравнению с летучей музыкой стихотворения Тютчева, где самая метрическая строка есть звук гармонический в общем впечатлении ритма.

В чем же дело?

Да в том, что эмпирическое зарегистрирование обилия пэонов перемежку с ямбами у лучших ритмиков не может быть преждевременно превращено в эмпирическое правило: *чем более пэонов, тем богаче ритм*. Что есть *целое* ритма, ведь еще не известно: известны его элементы (сочетание *ямбов, пэонов, спондеев* в ямбическом диметре): злоупотребление элементами, например, пэонами, их контрастами было бы элементарнейшим пониманием жизни ритма стиха. Некогда определяли, что такое есть человек

<sup>5</sup> Шестая строка у Тютчева: «Светлея, не колышет день» (Ф. И. Тютчев. Лирика. Т. I. М., «Наука», 1965, с. 24, 232).

в отличие от животного; определили его: он — двуногое существо, не покрытое волосами, но один из собрания (Диоген) в скором времени принес ощипанного цыпленка, т. е., тоже двуногое существо, не покрытое волосами.

Из того несомненного факта, что одно из проявлений богатого ритма есть обилие пэонов, не следует вовсе, что обилье пэонов и есть ритм ямбических диметров; искусственное культивирование пэонов, контрастов их превращает существо жизни ритма в нечто общипанное, внешне симулирующее ритм по его внешнему признаку. Превращение крылатого ритма в *общипанного цыпленка* поэзии есть следствие плотоядного отношения со стороны многих поэтов к сумме фактов, мной наблюденных и в свое время изложенных в «Символизме»; в свое время я предупреждал, что исследую лишь одну сторону целого, *именуемого ритмом*; что обобщения мои суть первые эмпирические гипотезы, не вскрывающие верховных ритмических принципов; если бы мы вскрыли человека в направлении «*coelom*»<sup>6</sup>, то мы бы пришли к утверждению, что организм человека есть его кишечно-полостная система, проглядели бы в таком случае системы нервную, мышечную и т. д.

Ныне целое ритма в ямбе впервые нам вскрылось в его одном проявлении: в эмпирическом существовании *пэона*; в росте его по мере роста зрелости поэтического дарования (меньшее количество суммы пэонов у поэтов до-пушкинской школы, малое их количество в лицейских стихах Пушкина по сравнению с более зрелыми): значит ли, что рассудочно умножая *пэоны*, мы богатым ритм стиха?

И не значит ли, что, гипертрофируя одну сторону ритма, мы его безобразим? Перегружение пэонами есть уродство; и оно тяжелит стих поэта, как тяжелит его подчас и отсутствие их.

Весь вопрос в сочетании, в равновесии, в найденном отношении между ямбом (—), пиррихием (—) и т. д., в золотом делении, в неуловимом *чуть-чуть*.

Может ли рассудочно вскрыться искомое нами «*чуть-чуть*» в наше время? Не думаю: не хватает нам знаний.

Преждевременное потребление поэтами данных статистики о количестве пэонов и т. д. для утилитарных целей писанья стихов на основании этих данных есть грубый материализм и абстракция; потребление такое способно лишь нам разложить *непередаваемое целое* ритма, которое сопутствует вдохновению и бьется рассудка.

Все здесь сказанное не относится вовсе к поэзии Н. В. Недрово (поэта талантливому); но относится к тяжести его стихотворной строки в мной цитируемом стихотворении. Думаю я, эта тяжесть от преобладанья рассудочности в употреблении сред-

<sup>6</sup> «Coeloma» (лат.) — брюшная полость.

ствами эмпирических зарегистрированных, ритмических элементов.

Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он аккомпанирует смыслу.

Содержание и ритм в большинстве случаев совпадают. Совпадение это — огромно: здесь стоим перед чудом мы. Но совпадение между смыслом и ритмом особенно поразительно, если мы перейдем от узора ритмической линии, регистрируемого эмпирически, — к синтетической кривой ритма, особенно к ее жестам.

Как найти эту линию? И — в чем жест ее? Прежде всего: что мы можем назвать целостной ритмической линией?

## Приложение 4

Андрей Белый. Ритм и смысл.<sup>1</sup>

### РИТМ И СМЫСЛ

#### 1.

В настоящее время внимание уделено всем вопросам о ритме; установлено, что меж ритмом и метром нет равенства; внутри метра пульсирует ритм; и этот ритм выражается в ямбе обилием пэонических форм (◡—◡◡, ◡◡◡—), хориямбами (—◡◡—) и спондеями; выражается в амфибрахии: в появлении форм —◡—, ◡—; выражается в переходе анапеста в кретик (—◡—) и т. д.

Перебои размеров внутри канонического метра образуют мелодию ритма; способом записи перебоев, статистики их, изучением мелодии, образованной ими, были заняты молодые исследователи стиха за последнее время; установлено было: обилие пэонических форм нас встречает у лучших российских поэтов; т. е. строчки, подобные приводимой

*Приумолкла у окна, —*

нас чаще встречают, чем строчка: «*буря мглою небо кроет*».

Первая строчка пэонна (◡◡—◡|◡◡—); вторая же — хореична (—◡—◡—◡—◡); в окрыленном, летучем хорее Языкова нет почти канонических хореических строк; доминируют строки, носящие пэон третий (◡◡—◡).

Аналитический метод установленья пэонов, спондеев и прочих размеров внутри метра ямбов привел к появлению стихотворений, искусственно строимых на усвоенной сознанием той или иной модуляции ямба; появились любители галопады пэона четвертого; появились любители перебоев, задержек, основанных на пэоне втором; появились поэты, гутирующие сочетание форм (◡◡◡—, ◡—◡◡) внутри ямба; сочетание это извне имити-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 84.

рует тютчевский ритм, наиболее прекрасный и мощный; строфы Недоброво имитируют Тютчева, как например:

Не *сознанной* любви ты скромно  
 Дала мне *первые* цветы.  
 Как думать *о тебе* мне томно,  
 Как *дорога* для сердца ты.

Не ритмический ли перепев в строках приведенных строк Тютчева?

Как море *вешнее* в разливе,  
 Светлея, *не колышет* день,  
 И *торопливей, молчаливей*  
 Ложится *по долине* тень.

Можно, конечно, на основании знания статистики ритмических элементов вполне *перетютчевить* Тютчева, но характерно: все ритмы, построенные искусственно, кажутся некрылатыми; искусственное культивированье пэонов (Недоброво, Гумилев) или спондеев извне симулирует ритм; применение анализа строк к творческому построению их превращает орлиные ритмы в ... общипанного цыпленка; вскрытие ямба в направлении обнаруженья пэонов есть вскрытие лишь одной системы его; если бы вскрыть человеческий организм в направлении соелоп'а, мы пришли бы к убеждению: *что организм человека есть его кишечно-полостная система*. И проявление жизни его есть сварение пищи.

Из эмпирически вскрытого мною *обилия пэонических форм* в стихе классиков русских не следует вовсе, что ритм — в изобилии пэонических форм; присутствие органа обоняния у человека не знак еще, что красота человека определяется присутствием огромного носа.

## 2.

Способ записи ритма ямба, хорея при помощи регистрации в нем пэонических форм есть условность; и если нет ни одной строки ямба где встретила бы нас равноударность всех стоп, то с другой стороны нет и строк с *пэонической формой* в собственном смысле.

Не принимаем мы учения о диподиях, т. е. двустопий, где ударение одной стопы доминирует над другой; так строка «мой дядя самых честных правил» представима, как две диподии:

|| | | ||  
 ∪—∪—|∪—∪—; и строка с видимостью пэона есть совокупность диподий *ямбических*: «когда не в шутку *занемог*»; изображая она одинаково

1) ∪∪∪—|∪∪∪— 2) ∪—∪—|| ∪—∪—||.

Не принимаем мы во внимание учения о соединенье диподий в более общую целостность: *в строку*; в двух диподиях, соединенных в единство, четыре стопы неизменно являются *разнометричными* нам; так строка «мой дядя самых честных правил»

есть *целое*:  $\overset{\text{|||}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{II}}{\cup} - \overset{\text{III}}{\cup}$ ; а строка «когда не в шутку занемог» есть целое, записываемое подобным же образом:

$\overset{\text{II}}{\cup} - \overset{\text{III}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{|||}}{\cup}$ ; мы теперь напишем рядом близлежащие строчки:

$$\begin{array}{cccc} \text{|||} & \text{I} & \text{II} & \text{III} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \text{II} & \text{III} & \text{I} & \text{|||} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

Мы увидим контраст между ними; и этот контраст выразится так, как будто в 1-ой диподии 1-ой стопы выразилась наклон-

ность к пэону второму ( $\overset{\text{|||}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} = \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup}$ ), а во 2-ой диподии 2-ой стопы выразилась наклонность к пэону четвертому

( $\overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{|||}}{\cup} = \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup} - \overset{\text{I}}{\cup}$ ).

Но пэон 4-ый второй строчки более явно наметился, чем пэон 2-ой; и потому лишь условно записываем обе строчки мы:

$$\begin{array}{cccc} \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

Между тем: официальная запись была бы:

$$\begin{array}{cccc} \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

В сущности обе записи систематизируют действительность, которая здесь имеет место, если мы примем за ритм целое отношение двух строк; оно — вот какво:

$$\begin{array}{cccc} \text{|||} & \text{II} & \text{III} & \text{|||} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \text{|||} & \text{|||} & \text{I} & \text{|||} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

Следующая строка «Он уважать себя заставил» — выразима:

$$\begin{array}{cccc} \text{I} & \text{|||} & \text{II} & \text{III} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

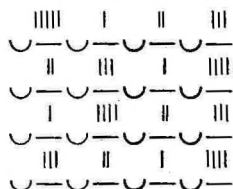
Далее: «И лучше выдумать не мог» выразима:

$$\begin{array}{cccc} \text{III} & \text{II} & \text{I} & \text{III} \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

Опять-таки между двумя строками контраст, выразимый условно (в пэонах):

$$\begin{array}{cccc} \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \end{array}$$

Если бы мы строфу написали в подлинной значимости, не записываемой ни в пэонах, ни в каноническом метре, — имели бы:



Анализируя строку за строкою, увидели бы мы, что вторая и четвертая строки построены почти однозначно, одинаково контрастируя с первой и третьей; в четверостишии имели бы три явных контраста: 1) между первой и второю строкой; 2) между второю и третьей; 3) между третьей и четвертою; но этот последний контраст умалялся бы ритмическим повторением (консонансом): между второю и четвертою строками; как бы нам его выразить в числах? Приняв во внимание, что разность между строками констатирующими равна единице, а разность между ассонансами равна нулю, мы могли бы впечатление слуха от четвертой строки (совпадающей со второй и противопоставленной третьей) — так выразить:  $\frac{n-1}{n}$  т. е.  $\frac{2-1}{2} = 0,5$ . Отношения строк

получили бы выражение:  $\frac{1-ая\ 1}{2-ая\ 1} = 1$ ;  $\frac{2-ая}{3-ей} = \frac{1}{1} = 1$ ;  $\frac{3-ья}{4-ой} = \frac{2-1}{2} = 0,5$ ; сумма всех отношений дала бы 5; это число выразило б нам динамику ритмических элементов строфы.<sup>2</sup> Ряды строф дали б нам ряды сумм; и графическая линия, построенная на суммах, дала бы нам: *жест кривой ритма*.

*Внимательное изучение ритмических жестов (нам данных кривыми) дает потрясающий факт: такая кривая красноречиво нам аккомпанирует содержанию; она не бессмысленна, а находится в соотношении с идеями, образами, переживаниями, раскрываемыми в строках.*

Ритм не есть отношение ударяемых и не ударяемых стоп; ритм не есть отношение строк или строф в динамическом их напряжении; он есть: *отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк*.<sup>3</sup>

### 3.

Осознание жеста, как смысла, и смысла, как ритма, нас вводит в круг мысли: мы должны перестроить в себе все критерии

<sup>2</sup> Метод, изложенный здесь, был некогда предложен г. Барановым Московскому ритмическому кружку.

<sup>3</sup> Этого вопроса подробно касаюсь я в невышедшей книге моей «Кризис сознания» (см. глава «О ритмическом жесте»).

представления о слове, как образе, и как органе выраженья абстракций.

Жесты ритма осмысленны; я сказал бы: безобразно зримо.

В образность речи жест входит; и оттеняет — гирлянду из образов; поэтический ритм есть воздушная перспектива для образов: в нем они — глубина; в нем цвета их суть свет: они в ритме — горят; вне его — быстро блекнут; становятся материальной рутинной школьных метафор и аллегорий.

Содержание поэтических строк есть картина; и в ритме она — транспарант, просвещаемый глубиной.

Ритм — вне-образен; содержание — образно; содержание есть душевное тело поэзии; вне-содержателен — ритм; и — вне-материален; в материи — жеста нет; материалистический взгляд на ритм не дает представлений о том, что он — жест; как таковой он — вне-форменен; вне-содержателен — он же.

Ритм, образ суть воздух и влага, которая разливается по поверхности; и — отражает предметы зеркально; летуч, незеркален, безобразен воздух; преобразуется испарение влаги в тяжелое облако; и — течет очертаньями.

Текущие очертания облака уподобляемы образу, окрыленному ритмом; очертание облака уподобляемо содержанию, взятому в рассудочном смысле: смысл ритмический равен сложению всех изменений рассудочных смыслов плюс — еще нечто, не входящее в очертание облака, как . . . минутно блистающий солнечный луч сквозь него.

Так субстанция облака — расширяемый и сжимаемый пар — не зависит от видимых очертаний его; если смысл поэтической речи лежит в ее образах, то ритмический смысл, не связуемый с жизнью абстракции, не связуем и с образом.

Отпечатленный на образном смысле, он может лишь быть: *метаморфозой образа*, не могущего точно сказаться в рассудке.

Кроме образа слов есть еще звуко-образ: *звук слова*; сочетание слов дано в ритме; многообразии слов предполагает нам он; и он — Смысл их смыслов, опять-таки неуловимый в рассудке; в нем осмысленность слов преломляется в изменениях цельности; собственно говоря: смыслы слов — в сочетаниях. То же слово в одном сочетании есть одно; и в другом есть другое; определяется ритмом оно; его образ меняет значение в ритмических жестах, которые — переменные некоего чистого смысла.

Что есть чистый смысл?

#### 4.

Обыкновенно мы думаем: чистый смысл есть понятие; и венец понимания — превращение слов в номенклатуру понятий; идеал же понятия — невообразимая, вне-обычная значимость; отношение математических величин и понятия логики — средства:

для построения вне-содержательных формул, имеющих технический смысл.

Мышление в средствах рассудка — не имеет самостоятельной значимости, потому что рассудочный смысл определяется приложением смыслового понятия к кругу данного опыта; и приемы работы возвращают нам смыслы понятий.

В философии борются два течения: «смысловое понятие» — пережиток схоластики; приложенье понятий к наукам дробит в многомысле смысл; смысл — техничен, условен; и нет его вовсе.

Другое течение указывает нам искать место логики во внерассудочной области; в нем логический смысл — интуиция; если смысл вне-рассудочен, то и мысль не адекватна обычному представлению о ней; если мысль вне-рассудочна, то она вне-понятийна; и понимание ее в круге данных рассудка — ужаснейший пережиток, разбитый рассудком же; представлением о рассудочном разуме искажена философия в XVIII-ом и XIX веке; негативно определяема нам идея его в преломлении суммы понятийных смыслов: он — ритмы течения понятийных смыслов; живой организм, бьющий ими.

Таков чистый смысл.

Он — живая динамика ритма; он — вне-образен, вне-душевен, духовен, неуловим, переменен и целен. И мысль, взятая в нем, — глубина, подстилающая обычную мысль; чистый смысл постигается в вулканической мысли, в пульсации ритма, выкидывающей нам потоки расплавленных образов на берега осознания. Область чистого смысла — в пределах иного сознания могущего отпечатлеться на гранях сознания нашего — ритмом; и — только.

Обратно: уразумение ритма поэзии утверждает его, как проекцию чистого смысла на образном слове; ритм поэзии — жест ее Лица, а Лик — это смысл.

Чистый ритм, чистый смысл — вот пределы, в которые опирается осознание образных и рассудочных истин; откровенье вне-образной, вне-рассудочной истины в жестикюляции ритма лежит за пределами всех учений о слове и всех учений о смысле; в вопросе: *передвигаемы ли границы сознания.*

## 5.

Содержание поэтической жизни — жизнь образов: слово — образ поэзии; мифология его породила; а история философии есть рождение понятий из образов мысли; в современности слово разбито: на образ и термин.

Но эти две половины разбитого слова убиты в отдельности; и — неслиянны в единстве; смерть души слова — в термине; и

смерть плоти его — раскричавшейся ныне материи футуристических звуков, желающих спугнуть смысл; *глоссолализм* и *логизм*, уничтожая себя, уничтожают друг друга; двоякое пожирание смысла в пределах понятий и звуков ведет к угасанию ритма давно. И ритмический смысл, и осмысленный ритм — кажутся невероятными парадоксами для поэтик и логик.

Жест ритмической линии в специальном анализе доказует обратное: есть ритмический смысл, есть осмысленный ритм; указывает он то, что какая-то область доселе не вскрыта нам в слове; и есть *Слово* в слове, соединяющее ритм и смысл в нераздельность; и рассудочный смысл, поэтический ритм лишь проекции какого-то нераскрытого *ритмо-смысла*.

Только так нам читаемо совпадение изменений графической линии ритма с переменною образных содержаний стиха; пересечение обычного музыкального ритма со смыслом за сферой сознания нам данного; в опыте передвиженья, сознания — в нем одном! — преодолеем мы две болезни: болезнь эстетизма вместе с болезнью рассудочности; преодолев их, поймем, что безумно считать поэтическим ритмом какое-либо из определений, построенных на отношении *пэонов* к хорям или ямба: ни в ... <конец утрачен>.

## СОДЕРЖАНИЕ

Ю. М. Лотман. Семантика культуры и понятие текста . . . . .	3
Ю. М. Лотман. Риторика . . . . .	8
М. И. Лекомцева. К структуре текста у Климента Охридского (фигуры эпанода и полиптотона) . . . . .	29
Х. Удам. «Новое творение» в суфизме . . . . .	36
Б. М. Гаспаров. Два Пассиона И. С. Баха: структура и семантика . . . . .	43
Ю. И. Левин. Тезисы к проблеме непонимания текста . . . . .	83
С. С. Гречишкин, А. В. Лавров. О стиховедческом наследии Андрея Белого . . . . .	97
Приложение 1. Андрей Белый. К вопросу о ритме . . . . .	112
Приложение 2. Андрей Белый. К будущему учебнику ритма . . . . .	119
Приложение 3. Андрей Белый. О ритмическом жесте . . . . .	132
Приложение 4. Андрей Белый. Ритм и смысл . . . . .	140

## SISUKORD

J. M. Lotman. Kultuuri semiootika ja teksti mõiste . . . . .	3
J. M. Lotman. Retoorika . . . . .	8
M. J. Lekomtseva. Klimenti Ohridski tekstide struktuurist (lausefiguurid epaanodos ja polüptooton) . . . . .	29
H. Udam. «Taasloomine» sufismis . . . . .	36
B. M. Gasparov. J. S. Bachi kaks passiooni: struktuur ja semantika . . . . .	43
J. I. Levin. Teesid teksti mittemõistmise probleemi kohta . . . . .	83
S. S. Gretšiškin, A. V. Lavrov. Andrei Belõi värsiteaduslikust pärandist Lisa 1. Andrei Belõi. Rütmi küsimusest . . . . .	97 112
Lisa 2. Andrei Belõi. Tulevasest rütmiõpikust . . . . .	119
Lisa 3. Andrei Belõi. Rütmižestist . . . . .	132
Lisa 4. Andrei Belõi. Rütmi ja tähendus. . . . .	140

## CONTENTS

J. Lotman. The semiotics of culture and the concept of «text» . . . . .	3
J. Lotman. Rhetoric . . . . .	8
M. Lekomtseva. On the structure of the text in the works of Klimenti Ohridski (the figures polyptoton and epanodos (regressio)) . . . . .	29
H. Udam. «New creation» in Sufism . . . . .	36
B. Gasparov. Two Passions by J. S. Bach: their structure and semantics	43
J. Levin. Theses on the problem of the non-comprehension of texts . . .	83
S. Grechishkin and A. Lavrov. The poetic legacy of Andrei Belyi . . . . .	97
Supplement 1. Andrei Belyi. On the problem of rhythm . . . . .	112
Supplement 2. Andrei Belyi. On the future textbook of rhythm	119
Supplement 3. Andrei Belyi. On the rhythmic gesture . . . . .	132
Supplement 4. Andrei Belyi. Rhythm and meaning . . . . .	140

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск. 515.  
Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам XII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор Ю. Лотман. Корректор Н. Чикалова. Сдано в набор 26 III 1979. Подписано к печати 11. 02 1981. Бумага печатная № 2 60×90 1/16. Печ. листов 9,25. Учетно-издат. листов 9,98. Тираж 1000. МВ-01115. Заказ № 1193. Типография им. X. Хейдеманна. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. I.

Цена 1 руб. 50 коп.