

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

100-ЛЕТНИЕ ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Материалы
Международной научной конференции
25–27 ноября 2010 года
Санкт-Петербург

Содержание

Предисловие	3
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СТИХА	5
С. С. Волков, Е. М. Матвеев. Словарь рифм М. В. Ломоносова: лингвистический и стиховедческий аспекты.	5
М. М. Гиришман. Принцип единства филологии в стиховедении: в развитие написанного в 1985 г.	15
Б. Ф. Егоров. Обман в литературе, искусстве, игре.	22
К. М. Корчагин. К уточнению типологии цезуры: «цезурные эффекты» в русской силлабо-тонике и тонике	32
А. А. Маточкин. Современный потенциал «музыкальной» теории фольклорного стиха	45
С. А. Матяги. Типы интонации и типы переносов (enjambements) в поэзии В. А. Жуковского	53
С. И. Монахов. Об одном ритмическом механизме смыслообразования (к постановке проблемы)	67
А. В. Радионова. Структура и особенности мотивного уровня в лирике	81
Н. В. Черных. Речевое дыхание при фразирующем и трактующем чтении поэтического текста	87
И. Н. Шатова. К вопросу об анаграмматическом методе исследования текста (на материале поэзии Серебряного века)	97
РИТМ И СМЫСЛ	108
Л. Е. Лятина. О литературно-художественной функциональности пеонов («Борьба» А. П. Григорьева)	108
Д. Н. Мицкевич. Откровения цезуры на примере сонета Вячеслава Иванова.	116
О. Ронен. К сюжетно-тематическому ореолу пятистопного амфибрахия	129
О. И. Федотов. Содержательные приоритеты анапестов у Ходасевича.	138
РУССКИЙ СТИХ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	149
Л. В. Зубова. Термины стиховедения в поэтических образах	149
О. Б. Ионайтис. В. С. Соловьев: лирическая поэзия в России.	164

<i>П. А. Ковалев.</i> Поэтический дискурс русского постмодернизма	167
<i>Е. Л. Куранда, С. Л. Гаркави.</i> Как был найден 111-й «Медальон» Игоря Северянина	176
<i>Ю. Б. Орлицкий.</i> Гетероморфность как версификационная стратегия новейшего русского стиха	187
<i>А. А. Петрова.</i> Ритмический строй северной частушки. Опыт полевого стиховедения	198
ОПИСАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ.	205
<i>С. Д. Абишева.</i> Поэтическая система Б. Кенжеева: стих и стиль	205
<i>И. М. Борисова.</i> Графический облик поэмы Н. А. Некрасова «Современники»	214
<i>С. А. Бутовская.</i> Метрика и ритмика Сергея Кулле	223
<i>И. Карловский.</i> Современные строфы Максимилиана Волошина	233
<i>М. Д. Карманова.</i> Композиционные типы эмблематических стихотворений Симеона Полоцкого	243
<i>Т. В. Кривошапова.</i> Имманентный анализ стихотворного цикла Павла Васильева	253
<i>О. С. Лалетина.</i> Логаэды в поэзии И. С. Рукавишников	261
<i>Е. М. Матвеев.</i> Стиховое и жанровое своеобразие од В. П. Петрова (к постановке проблемы)	269
<i>М. А. Орлова.</i> Триолет в контексте идиостиля Ф. Сологуба: к проблеме эволюции русского триолета XVIII — начала XX в.	280
<i>В. В. Семенов.</i> Вариативность анакрусы как средство релятивизации неклассического стиха у И. Бродского: диахронический аспект (1957–1976)	289
<i>К. Ю. Тверьянович.</i> Стихосложение Николая Бурлюка: между классикой и авангардом	304
<i>Н. Е. Шанявская.</i> Иконичность ритма и рифмы в поэзии Михаила Крепса	313
СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ.	322
<i>Х. М. Аминова.</i> Дагестанский свободный стих	322
<i>И. И. Бурова.</i> Англиязычные эксперименты Э. Спенсера с размерами античной квантитативной метрики	331
<i>Н. Н. Казанский.</i> Античные лирические размеры в русских стихотворных переводах	339
<i>О. А. Светлакова, Е. В. Хворостьянова.</i> Испанские романсеро в русских переводах	355

ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ В СТИХОВЕДЕНИИ	365
<i>В. С. Андреев.</i> Точные методы исследования динамики стиля (на материале лирики Дж. Г. Уиттьера)	365
<i>О. Н. Гринбаум.</i> Теория и практика изучения единого ритмо-смысла пушкинского стиха на основе математики гармонии	371
<i>В. Ф. Каюмова.</i> Ритмика сверхсхемных ударений в поэзии Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского (на материале 4-стопного ямба)	386
<i>И. А. Пильчиков, А. С. Старостин.</i> Проблема автоматического распознавания метра: силлаботоника, дольник, тактовик	397
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СТИХОВЕДЕНИЯ	407
<i>С. И. Кормилов.</i> Стиховедческие хрестоматии В. Е. Холшевникова и М. Л. Гаспарова и проблема их комментированного переиздания	407
<i>С. Е. Ляпин.</i> Андрей Белый — исследователь поэтической речи: прозрения, ошибки и мистификации	420
<i>Д. О. Торшилов.</i> «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет	425
<i>Ю. В. Шатин.</i> Андрей Белый и Б. В. Томашевский: две стратегии изучения русского стиха	434
ПУБЛИКАЦИИ.	442
<i>М. В. Акимова.</i> Исследование Б. И. Ярхо «Рифмованная проза драм Хротсвиты»	442
<i>Е. М. Васильев.</i> «Нас, занимающихся стихом, не так много...» письма В. Е. Холшевникова М. А. Пейсаховичу	453
Письма Владислава Евгеньевича Холшевникова к Иэну Лилли (Новая Зеландия)	463

- Бухштаб 1969 — Бухштаб Б. Я. О структуре русского классического стиха // Труды по знаковым системам. Т. 3. (Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 236.) Тарту, 1969.
- Виттакер 2000 — Виттакер Р. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.). СПб., 2000.
- Востоков 1817 — Востоков А. Х. Опыт о новом стихосложении. СПб., 1817.
- Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Метр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Егоров 1982 — Егоров Б. Ф. Ап. Григорьев // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX в.). Л., 1982.
- Егоров 2003 — Егоров Б. Ф. Александр Блок — исследователь творчества Аполлона Григорьева // Стихотворения Аполлона Григорьева <Репринтное издание 1916 г.>. М., 2003.
- Ляпина 1985 — Ляпина Л. Е. Русские пеоны // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Ляпина 2007 — Ляпина Л. Е. Еще раз о поэтике цикла Ап. Григорьева «Борьба» // Российская словесность: эстетика, теория, история. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию профессора Б. Ф. Егорова, 24–25 апреля 2006 года. СПб; Самара, 2007.
- Островских 2002 — Островских И. Н. Особенности поэтики цикла Аполлона Григорьева «Борьба»: театральность и романизация // Вестник БГПУ: Гуманитарные науки. Вып. 2. Барнаул, 2002.
- Пяст 1931 — Пяст Вл. Современное стиховедение. Л., 1931.
- Томашевский 1929 — Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.

Д. Н. Мишкевич
(Дарем, США)

Откровения цезуры (на примере сонета Вячеслава Иванова)

Функция цезуры обычно видится как некая интонационно-фразовая пауза внутри стопных стихов, усиливающая один из словоразделов, и вертикально делящая все стихотворение на две колонны. Вспомогательным в это последнее свойство. Оно отличает *метрическое* сечение от *ритмически* более заметных словоразделов, таких как окончания строк, знаки препинания и разные риторические эмфазы¹. Но очевидна и за-

¹ Такие паузы относятся к общей динамике произношения в любой речи, а цезура — специфически к расчету замысла стихотворения. В силу тенденции устранять регулярность, этот метрический феномен организует текст по всей его вертикали, тогда

висимость: заложенные в том же стихе, стопные паузы могут и совпасть с некоторыми из лексических, и тогда раздельность колонн ощущается сильнее, и различность полустуший выявляется наряду с разделами строк. Мастера слова часто чувствуют ритмическую и динамическую реальность цезурного сечения, но редко изъясняют ее практическое значение. Взаимное выразительное друг-друга пополнение создавшихся колонн — вопросы, субъективность которых заводит за пределы строгого стиховедения. Тем не менее, *анатомическая* функция цезуры, вскрывающая изнутри «борозды и межи» «изваянной» речи заслуживает научного освещения.

Именно в толще текста сказывается *differentia specifica* поэтов и отдельных стихотворений. Историки группируют их по немногочисленным внешним признакам: эпохи, темы, жанра, метрики, и фонетики и различают среди этих общих классов «архаистов и новаторов». Но и протесты тех или других против расшатывания или «автоматизации» господствующей манеры, основанные на комбинации вышеназванных общих элементов, вносят мало нового в понимании конкретных примеров. А лексика как таковая выражает индивидуальность говорящего в прозе свободнее, чем в стихах. Зато *размещение* слов и фраз, стесненное стихотворными метром и рифмой, образует из лексики звучащую плоть. И она уникальна, так как координирована с манерой метафоризации, то есть эта плоть направлена параллельно данному потоку мысли, чувств и образов. По этой плоти сразу узнается вкус и напряжение, размах или парение, как и точность и микро-логика автора. Цезура, разумеется, не единственное средство вскрытия внутренней структуры текста, но выказываемое ею, сквозь все произведение, содействие левой и правой сторон стихов удваивает внимание к выбору и размещению слов и фраз.

Подробный разбор биномного континуума в краткой статье возможен лишь на одном примере. Однако подчеркнем, что он не во всем исключителен. Беглый взгляд на ряд стихотворений пушкинской плеяды, рассеченных «большой» цезурой (медианой) обнаруживает заметные, благодаря ей, общие закономерности². При безупречном синтаксисе

как синтаксические и семантические паузы обособляют лишь «горизонтально» смежные предложения и фразы, и выделяют среди них отдельные слова. Как всякое сечение, цезура открывает соотношения элементов смежных частей.

² Хотя бы сонеты Пушкина «Поэту»; Дельвига, «Златых кудрей приятная небрежность»; Катенина, «Кто принял в грудь язвительные стрелы», или высокие разнородные стихотворения Пушкина же, «Певец», в котором 5-й стих каждой строфы связывает

стихотворений в целом, каждая из их колонн ведет отдельно свое законченное повествование, с правильным собственным (иногда чуть эллиптическим) синтаксисом. Колонны полустушии выступают как рядом стоящие стихотворения. Обе говорят о том же, но они ни чуть не тавтологичны и не избыточны. Наоборот, фразеологические различия обособляют их даже более чем ритмическая пауза. Конечно, и квантитативность играет роль: напр., нечетные пятистопные стихи, уделяя второму полустушию лишнюю стопу, несут большую информационную нагрузку. Постоянность этой асимметрии намечает гипотетически обобщимые склонности. Законичность левых полустуших вносит больше энергии, а обстоятельность правых больше созерцательности.

Естественно, у каждого мастера и в каждом его произведении, действуют свои особые балансы и напряжения. А все более детальное стиховедение придаст им квантитативную конкретность. И тем больше будет поражать, как в комплиментарность полустуший выдерживается столь ровно, что ни в одной строке не убывает напряжения, а меж полустуших не нарушают хода мысли и подчас еле заметны. Соотношение обеих колонн поистине являет анаболизм — органический синтез речений, не обязательно сложных, но сочетание которых составляет сложную плоть. Экономность поэтической речи наиболее наглядна на уровне полустуший. В них проверяется стихослагательный метод, верность слуха, и точность фразы. Выявление этих латентных качеств послужит определению особенностей мастера, как и подходам сравнительного стиховедения.

Предлагаемый вниманию пример еще не подвергался сравнительному анализу, и мы еще не в праве судить о его уникальности или типичности. Но он убедительно демонстрирует все вышесказанное. Привожу много лет изучаемый мною программный сонет "Аpollini" (1909) Вячеслава Иванова. О доктринальных сложностях его кода я уже не раз докладывал. В этот раз рассмотрим, как вскрытая цезурой равнодоль-

мысль обеих колонн, «Муза», «Сожженное письмо», «Три ключа», «Труд», «Пора мой друг, пора», или крупный отрывок «Осень» (с 304-мя полустухами); Языкова «К Няне А. С. Пушкина», Шевырева «Стансы» («Стен городских затворник своенравный...»), «Мысль»; Боратынского «К чему невольнику мечтания свободы», «Муза»; Тютчева «Видение», «Mala Agia», «Как сладко дремлет сад темнозеленый», «Два голоса», «Есть и в моем страдальческом застое», «Певучесть есть в морских волнах», «Накануне годовщины 4 августа», «От жизни той, что бушевала здесь» являют богатый материал для рассмотрения поставленных выше вопросов. Именно спорные членения, противоречия и нерегулярности приводят к прозрению мотиваций и сокровенных ходов поэтической мысли.

ность стихов или изометризм обнажает семантические ходы, невидимые без учета цезуры³. Повышенная ямбическая ударность создает здесь константность ритма, при которой метрические паузы совпадают достаточно часто с семантическими акцентами. Как обычно в 5-стопных ямбах, в левой колонне укладываются двухстопные, а в правой трехстопные полустушия. Сличаясь, обе колонны составляют диалог двух самостоятельных повествований тех же сюжетов-уподоблений. И последовательность сцеплений откровенных и прикровенных (непрямых или антиномных) высказываний свидетельствует об интеллектуальной уверенности автора. Открываются, с одной стороны, широкие возможности туго насыщенной речи, а с другой — полная слитность доктринально абстрактных концептов творчества с молекулярными деталями развернутых уподоблений морфологии «Гимнов»: с ростом древа, с биографическими прототипами любви и утраты, и с божественной бессмертностью запечатленных искусством даров.

Когда вспоит
Ключами слез
Как Смерти сень,—
Где Дант блуждал,

Ваш корень гробовой
Любовь, и мрак — суровый,
Волшебного дубровой,
Обстанет ствол живой

Возноситесь
О Гимны, в свет
Синеющих долин,
Изваянный

Вы гордой головой
Сквозя над мглой багровой
Как лес лавровый,
Над твердью огневой.

Под хмелем волн,
В жемчужнице —
Как перлы бездн,

В пурпуровой темнице,
Слезнице горьких лон
Родитесь вы — в гробнице.

Кто вещей Дафн
И в лавр одел,
Прозрачности бессмертной?

В эфирный взял полон,
И отразил в кринице
...Аполлон!

³ Ввиду нередкой эллиптики внутри отдельных колонн семантические эффекты цезуры не сразу слышны и не удерживаются в памяти; и даже аналитику их послылка не была бы внятной без «прозрачного» наличия в ней доктрины автора. Знаки препинания указывают на синтаксические сцепления выше и ниже стоящих полустуших этой колонны. См. запятые после «сень», «блуждал», «свет», «волн», «бездн», «одел». Запятая после «долин» [7] замыкает мысль второй левой полустрофы. Следующая полустрока «Изваянный» [8] примыкает тогда к обоим терцетам левой колонны, становясь иконой того, кто «в лавр одел» бессмертную тень.

Педантически точный и общепризнанный мастер сонетной формы, Вяч. Иванов безудачнее других символистов мобилизует всякие возможности, включая интертекстуальность, высказывать «несказанное», то есть интуитивно постигаемые данные духовного опыта, которые он именуется неологизмом “realiora”. Я обязан профессору Е. В. Хворостьяновой за стиховедческие наблюдения⁴, побудившие меня подробно рассмотреть необычные повторы в “Apolliini” в контексте ивановской поэтики. Для данной конференции позволю себе выделить реальную роль цезуры в порядке желательного, на мой взгляд, сближения эмпирического и семантического стихоанализа.

Не все стиховеды согласятся с предложенным здесь цезурным членением этого сонета, но неоспоримыми являются повышенная ударность его «волевого» ямба и вертикальный разрез сонета на две колонны⁵. Он явно маркирован в 9-ти строках [1, 2, 3, 4, 6, 9, 11, 12, 13] мужскими окончаниями вторых стоп и менее явно в строках с дактилическим окончанием первой стопы [5, 8, 10, 14]. В левой колонне мне слышится только один сдвиг цезуры на конец третьей (мужской) стопы благодаря запятой, поставленной Ивановым после слова «долин» [7]. И риторика 14-го стиха с вдвое продленной паузой — финальное исключение.

Хотя нет доказательств, что Иванов специально замышлял риторическую и грамматическую особенность каждой из колонн, она весьма последовательна. Двустопная левая являет фразы, а трехстопная правая — парафразы. Левая объявляет, правая описывает. Левая излагает вещественный сюжет из подлежащих и сказуемых, а правая — психологически обстоятельную повесть с определениями и атрибутами (в каждой строке, за исключением 11-й и 13-й). Аппелляция «О Гимны» [6] прямо названа в левой колонне, а в правой только через местоимения

⁴ В частном письме ко мне от 26 августа 2007 года Елена Викторовна справедливо отмечает в этом сонете повышенную ударность, гипогаммы, повторения однокоренных слов, строфическую симметрию и гипертрофическую рифмовку. Этим «повышенностям», служащим трансцендентной тематике Иванова, посвящена вторая часть моей обширной статьи «Реалиоризм» Вячеслава Иванова (в печати).

⁵ С повышенной эллиптикой внутри отдельных колонн семантические эффекты цезуры не сразу слышны и не удерживаются в памяти; и даже аналитику их посылка не была бы внятной без «прозрачного» наличия в ней доктрины автора. Правда, некоторые знаки препинания указывают на возможное синтаксическое сцепление смежных, выше и ниже стоящих полустихов. См. запятые после «сень», «блуждал», «свет», «волн», «бездн», «одел». Запятая после «долин» [7] замыкает мысль второй левой полустрофы. А ее четвертая полустрофа «Изваянный» [8] примыкает тогда к обоим терцетам левой колонны, становясь субъектом творчества, — тем, кто «в лавр одел / Прозрачность».

«ваш» [1] и «вы» [11]. Левая колонна объективна, правая — субъективна. В левой — 16 (!) вещественных существительных, 3 глагола и 2 причастия. Ее компактная вещественность соответствует наблюдению, сделанному Ивановым в тот же сезон: «...мы опять стали называть вещи их именами без перифраз» [Иванов 1971–1987: II, 576]. Без эмоциональных колебаний и каких-либо оговорок возносящая роль гимнов повторно выражается в этой колонне переходом от «слез» к «гимнам», из «мрака» в «свет» [2 → 6], из «бездн» к «лавуру» [11 → 12]. Это параллельно метафорическому прогрессу в правой колонне — от «гроба» к сокровищнице-«гробнице», к «бессмертному» мемориалу [1 → 11 → 14].

С левой стороны, адресат «О Гимны» — основное подлежащее сюжета. В правой — сосредоточение не на «Гимнах» как таковых, а на психологических перипетиях «корня», их зачатка. В результате рост гимнов рисуется в сонете в разных измерениях: слева как *forma formata* (завершенная), справа как (творимая) *forma formans* (термины Иванова). Левая колонна сообщает прямо об их переходе от «сени» в «свет» [3 → 6], от «блуждания» к «вознесению» [3 → 5] и из «бездн» к «лавуру» [11 → 12]. А в правой колонне та же история опосредована противоположностями: зачатие их — в «гробу». «Любовь и мрак» обступают соединяющую их метаномическую вертикаль («ствол живой» [4]). По мере духовного восхождения «гробница» становится мемориалом [1 → 11 → 14]. Зафиксированная «полоненая» память о любимой отшедшей восходит к «эфиру» [12] и «бессмертности» [14], то есть вступает в Вечную Память ведомой Аполлоном мировой культуры — части Души Мира. Перефразируя Хлебникова, «Так на холсте каких-то соответствий, / Вне протяжения...» рисуется восхождение *a realia ad realiora*.

Глаголы «вспойт» [1] и «возноситесь» [5] начинают оба катрена левой колонны бодрым подъемом. И атрибуты начальных строк ее терцетов («под хмелем» [9] и «вещих» [12]), возвещая сверхрациональность этого подъема, возводят всю колонну в модус мажорного, если не экстатического, славословия. А правая колонна проводит отпевание в миноре; ее неназванные, но имплицитные бессмертные *realiora* тянутся с высокого уровня долу, к реалиям, чтобы ступенями возрождаться в «темнице», «слезнице», «гробнице», «кринице» [9, 10, 11, 13]. Тексты обеих колонн оставляют поры для просвечивания сквозь них *realiora*. На бессмертность *in tebus* намекается серией искусных метаморфоз. Обе колонны обыгрывают заглавие книги Ницше “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (1847). Здесь оба вида духовного искусства, музыки и трагедии, рождаются отдельно, но одновременно. Левая ко-

лонна передает формирование объекта — музыки («Гимнов»), а правая — трагедии субъекта и посмертного катарсиса.

Прямота речи левой колонны подчеркивается тем, что шесть из ее строк начинаются, как учат писать репортеров, — местоименными и вопросительно-относительными наречиями: «Когда», «Как», «Где», «Как» (два раза), «Кто». Восхождения начинаются с разной глубины: биографической, мифологической и метафизической, — со «слез», струи Стикса и «бездн», и аллегоризируется метаморфозами «Дафн» через «корень», «ствол живой», «лес» и к «лаврам», даже поверх «тверди огневой». Быстрота и диапазон взлета дает разгон сюжету и дальнобойность действия отдельным словам. Напр., активное причастие «Изваянный» (4-й стих второй левой полустрофы) оказывается синтаксически и по смыслу значительнее, чем оно воспринималось в контексте обеих колонн.⁶ Ваяние, оказывается, творится «под хмелем» и в дарохранильнице печали (жемчужнице-слезнице), добавляя элемент иррациональности к сложным творческим мотивам правой колонны. Это причастие сообщает предикативность всему последующему терцету левой колонны, и смысловая роль «изваянности» простирается через вопросительное местоимение «кто» даже на последнюю строфу, где оно становится коррелятивным: «Изваянный» теперь *тот*, «кто» «взял», «одел» «и отразил» и кто сам «отражен» и буквально включен в сонет только последним словом последней строки. Так, при двуколонном чтении, присутствие Аполлона во второй строфе знаменуется иконически; а при одиноколонном — метонимическим сравнением вдохновенного им художества.

Восклицание «Аполлон!» — по-гомеровски открывает метонимию, как вещественную мраморную статую того, кому посвящен данный гимн. Его изваянный образ живет, как икона, в уме поэта и читателя. И долго подготовляемому разоблачению этой фигуры предшествуют кроме заглавия намеки о *его* слезах в первой строфе и во второй строфе *его* «изваяние». (Правая колонна являет «изваянный» «лес лавровый» как сумму вдохновенных им даров.) Помещение сюда праобразного еще не названного «белого лика» в процессе его проявления подобно моменту метаморфозы еще не названной Дафны в «ствол живой». Полисемия олицетворений *realioga* создает «прозрачность» морфологии Гимнов.

⁶ Припоминается идеал скульпурной твердости Теафила Готье. В отзыве о «Евгении Онегине» в итальянском переводе Э. Ло Гато (Римский архив Вяч. Иванова) Иванов говорит о твердости искусного стиха как о *металле* и невозпроизводимом *чекане*. См.: [Шипкин].

«Изваянный» — для поэта то же, что «воспетый», и «Гимны», посвященные заглавием «Аполлону», «сквозя» в «свет» (основной атрибут Феба), «возносятся» в его эфир. А источник их энергии — «слезы» «Любви» первой строфы, пролитые богом из-за Дафны, Данте из-за Беатриче и Ивановым из-за Лидии, приводят содержание всех строф к конечной, *называющей* эти архетипы. Обращение «О Гимны» [6] также относится ко всему сонету. Названные лишь во второй строфе, они служат подлежащим обоих катренов левой колонны. Далее, согласно ритуальной роли славословия, гимны «возносятся в свет». Вспоившая их «слезами» «сень» растворяется в *realioga* золота и лазури «света» и «эфира» Феба. Это благорастворение или завершение (*cadenza*) тождественно «Прозрачности», имплицитно ассоциирующей видимое в памяти с поэтическими отражениями. Самопрозрачивание гимнов подоживает на всех уровнях прозреваемое бытие: окружающие *realia*, тезаурус культуры, структуру произведения искусства, речевых сигналов. А в смысле *realioga* гимнопение — древнейший путь внесения света в свою душу и в души вокруг стоящих. Акт гимнопения устраивает общение на базе орфейной причастности к всеобщему живому мирозданию. Соединяя первые три строфы «*Apollini*» с последней, то есть трагедию с апофеозом, гимнопение выступает, в ивановском понимании, как древнейшее дело «истинного символизма». Осознание этих *realioga* — достижение и утешение гимнопевцев.

Правая колонна проявляет подобную же «прозрачную» связность, но сложнее и подробнее. Притяжательное местоимение «ваш» [1], помещает «адресат» (сперва мистифицируя, кого именно) в первую строфу. Зачаток «Гимнов» определяется антиномиями. «Корень гробовой» — плод сочетания слез, Любви и одушевленного «мрака сурового». Этот «горький» напиток «хмелит» растущий в сознании ствол «обстающими» его метаморфозами в «волшебной дуброве», *selva oscura*, говорящих деревьев, как в «*Inferno*» (Canto XIII) и *forêts de symbole*, бормочущих *confuses paroles* в «*Correspondences*» Бодлера. Многозначность «живого ствола», то есть Дафны, заживо скрытой в лавровом стволе, заключает в себе и «*Stamm*» (ствол) Шиллера, и «*vivants piliers*» (живые колонны) Бодлера, символизируя ось мира, вертикаль, соединяющую «корни и главу» по принципу библейского или скандинавского Древа Жизни. И «растекошася мыслью по древу», «шелестя листвою» Овидия, «широкошумной дубровой», лесным шепотом мудрых змей, поучавших спящего Мелампа [Иванов 1971–1987: II, 294–300], «ствол живой» поэта нащептывает правой колонне ширящийся замысел образных и речевых

структур. Таков аполлинический процесс становления формы, “forma formans” («Форма зиждущая есть энергия, которой свойственно проникать сквозь все границы» [Иванов 1971–1987: III, 681]).

Универсальная световая метафора «мрак», очеловеченная атрибутом «суровый» [2], угрожает неведомыми столкновениями. Уточняя этот мрак, за союзом «как» [3] следуют три сравнения: кроме двух однозначных — ситуационной аналогии, «где Дант блуждал» [4], и причинной, «Смерти сень» [3], левой колонны, предикативное сравнение творительного падежа «волшебною дубровой» правой колонны осложняет образ мрака своей явной многозначностью. «Сень», подлежащее первого сравнения, отбрасываемая смертью, объясняет психологическое состояние, обставшее «ствол живой» [4], а «осиротевший» Дант добрел до чудодейственного выхода из *selva oscura*. Это сравнение правой стороны равновесно обоим сравнениям левой. «Волшебною» (вещественный эпитет «дубровы») вносит в ситуацию элемент чудесных метаморфоз. Во мраке лесной беспутницы *realiora* возбуждают, вместе с унынием и страхом, упование на чудесное избавление. Порядок этих трех сравнений «мрака» ведет чувствительность ступенями от ужаса к пониманию его природы как «сени Смерти», к обступающим каждого читавшего Данте и Иванова сигналам: голосам памяти, разрешающим многие исторические загадки человеческих судеб и божественного возмездия.

А что значит «...волшебною дубровой <...> обстанет ствол живой»? Во-первых, этот «ствол» принял в себя живую Дафну, как глыба мрамора приняла Галатею, или как душа вселяется в тело и *realiora* в материю, как глиняный Адам приял дыханье Божье. Рождение зачалось в безжизненности. Во-вторых, «дубровное» множество обступившее «ствол» аналогично припомнившейся Данте «волшебной» *selva oscura* — голосам тезауруса⁷. Морок «мрака» переходит в волшебное волхование. Эта метаморфоза — переломный пункт в жизни или в творческом действии «блуждавшего» художника. Как Дафнин «ствол», он ощутил себя в новом окружении *вертикальных* ассоциаций корней с верхушками, «бездн» со звездами, смерти с бессмертием. Отметим в четвертой строке стык обеих сторон цезуры — два рядом поставленных глагола движения: слева от грани — «блуждал», а справа — «обстанет». Смена установки прекращает негативное несовершенное прошлое *горизонтального* «блуждания» (с семами «зablуждений» и «блуда»). Неожиданно

⁷ Припомним поздние строки Иванова: «Нисходят в душу лики чуждых сил / И говорят послушными устами. / Так вещими зашевелит листьями...».

начинается *перпендикулярное* ему (говоря о поворотном пункте) вертикальное «обставание» в совершенном будущем — *vita nuova*. Отсюда последующие строфы направляют «гордую голову» [5] из глубины ввысь. Перемена перспективы преобразует миропонимание: поэт становится пророком прозрачности вещества. Опять открывается характерная для Иванова диалектика прозрения восходящей серии метаморфоз вмещений: нимфа — в древе; чудесный ствол — в волшебной дуброве; и тот же «лес» будет «изваян», уже как «лавровый», «на тверди огневой».

Вторая строфа правой колонны описывает еще более затрудненное состояние деепричастным предложением из качественно-обстоятельственных наречий: «Вы гордой головой, / Сквозя над мглой багровой, / Как лес лавровый, / Над твердью огневой». Деепричастие «сквозя» разряжает густоту мрака и опрозрачивает «дуброву». Гиперболические сравнения, в которых находит себя возносящийся дух гимнопевца, иллюстрируют существенность и расстояние этого вознесения. Но просвет правой половины этой строфы чередуется со смертным мраком полустроф, лежащих над и под ней. Световые контрасты четных и нечетных строф обличают испытываемую духом иронию, но также составляют классическую симметрию. И триумфальность («гордость» высвобождения) четных строф обрамлена «безднами» смертного мрака нечетных. Но вносимые, по примеру Данте, в *rebus realiora* утверждают в свою очередь скоротечность или мнимость «здесь и теперь» трагедии в свете вечности. Этот контраст завершается в последней строфе, за пределами жизни и смерти, в *доступном* человеческому разумению аполлиническом измерении (в отличие от неисповедимости путей Всевышнего).

Если левая сторона третьей строфы, как принято в сонетах, являет сдвиг мысли, места или пульса действия, то правая, продолжая повествовательную линию катренов, наоборот, укрепляет их внутреннюю связь с первым терцетом. Однако магистральное сказуемое всей колонны, «родитесь» [11], возвращая действие к исходному месту роста в гробнице, описывает не круг, а спираль. Колыбель творческого импульса теперь видна на более высокой ступени к *realiora*. «Корень» напоен, дух осознал себя побывавшим в озаренной пурпуром восхода «темнице», «под хмелем волн» и в драгоценной «слезнице» — эссенции оплакивания. Кинетичные «ключи слез» впитались в стасис «горьких лон». Дух теперь умудрен знанием, какой ценой покупается триумф; и «гроб» стал ритуальной дарохранительницей — «гробницей».

В осознании контекста целой строфы, где «под хмелем [ритма] волн», в безднах океана, слезы в «гробнице» кристаллизуются в перлы, драго-

ценность которых порождает «Гимны» («вы» [11])⁸. А в правой колонне этимон «гроб» связывает первую и одиннадцатую строки (начало и конец повествования о перипетиях духа) и маркирует ступень подъема на той же вертикали. То же, ступенью выше, «возвращение» проводится этимоном «слез», концентрацией их и переносом в ритуальный египетский флакончик-«слезницу». В правой колонне синонимы «дуброва» и «лес» повышены их атрибутами «волшебною» и «лавровый». А этимон «лавр» в левой и его эхо в правой колонне «лавровый» оттеняют родство и разность достижений Аполлона и поэта. Наконец, этимон «смерть» являет с «бессмертной» [3, 14] разницу уже не ступени и не качества, а полярную противоположность состояний и направлений.

Соответственно повествование четвертой строфы правой колонны отделяет ее от предыдущих строф переходом от множественного второго лица (адресата «Гимны» «ваш» и «вы» [1, 11]), к единственному третьему лицу (объекта, [12, 13]). «Гимны» переносят дух через любые барьеры между *realiora* и *realia* и магически причащают поэта к Аполлону. Покровительственное вмешательство Мусагета, о котором просил Данте, приступая к описанию *Paradiso*, — урок всем поэтам об исключительности *вдохновения*, дающего художнику ощущение контакта с *realiora*⁹. Божественно-волшебная непредсказуемость сметает вульгарное самодовольство авторской личности, но не его достоинство: бог снизойдет — автор сумеет оставить человечеству шедевр. Заклинательность «*Apollini*» направлена, открыто или скрыто, к Фебу. Во всех эпизодах фабулы память об отшедшей возлюбленной связана с ним, как и пурпуровое озарение, утешение вдовца и гордость мастера. Властные акты Аполлона даны в совершенном виде: «*взял в полон*», «*одел в лавр*», «*отразил в кринице*». «Келейное» искусство лауреата превращается этой диалектикой в достояние мировой культуры.

Взнос Иванова слагается на биографическом, артистическом и духовном уровнях сознания. Из мрака отчаянья первой строфы во второй — дух гимнопевца проникает сквозь побагровевшую мглу в астральный «свет» «тверди огневой», вечно отражающий Эмпирий Все-

⁸ Синтаксически связь строф проводится местоимениями гимнов «вы» и «ваш» [1] и переносом прилагательного «горьких» от «слез» [2] на «лона» [10].

⁹ Эти моменты традиционно считаются даром извне, от Аполлона. После Гомера эту зависимость от Аполлона утвердил Данте, творя «Рай», — самое ноуменальное из связанных повествований о несказанном (*Paradiso*, I, 13–18; II, 8, 22; *Inferno*, I; *Convivio*, III, XII, 6–7). Подробнее о воспринятой Ивановым признательности Данте Аполлону см.: [Мицкевич 2002: 267–271; Мицкевич 2003: 240–244, 251–252].

вышнего. Такова зеркальная инверсия глубины в мистическом созерцании. Подъем *ab profundis* «мрака» гробового к рождению соответствует переходу от плача к воскресению. Добавим, что магистральное сказуемое в каждой из колонн, «возноситесь» [4] и «родитесь» [11], — единственные акты, данные в настоящем, неограниченном времени реального опыта соприродности энергии человеческого духа с космической энергией («Мой дух ширяясь и паря, / Летел во сретенье светилам»¹⁰). Вспомним, что в последней строке «*Paradiso*» соприродность эта утверждается тем же Духом Любви, что «Миры водил Любви кормилом».

«Ройя и Антиройя» — противотечения мысли. Из прикровенных эффектов открываемых цезурой, важнейшим представляется одновременность вознесений в левой и нисхождений в правой стороне на той же вертикали духа. Противонаправленность соотносимых в параллельных колоннах мыслей подобна контрапункту Баха. Как два голоса или музыкальных инструмента, или как руки на клавиатуре, левые полустрофы ведут происходящее с низов реалити к верху, а правые — наоборот. Открывшаяся при вертикальном разрезе симультанность разнонаправленных идей несвойственна речевому процессу. При обычном чтении сумма полустуший не воспринимается как отдельные колонны, и тогда представляется, что поэт сначала восходит, чтобы постигать, а потом, нисходя, передает, что ему запомнилось. Но на деле его выборы предметов и наитий сталкиваются в уме и перекрещиваются чаще всего одновременно. Иванов обдумывал, уже задолго до «*Apollini*», ход жизни как поток причинности, движущийся в противоположных направлениях:

«*Ройя* (*goia* — собственно: “поток”) и *Антиройя* (*antirgoia* — “противотечение”) суть *termini technici*, вводимые мною в изложение моей метафизической концепции для означения: первый — “потока” причинности, воспринимаемого нами во временной последовательности движения из прошлого в будущее; второй — “встречного потока” причинности, нами непосредственно не сознаваемого, но постулируемого как движение из будущего в прошедшее. <...> Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше различных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (*Ройя*) и порядка мужского *Антиройя*), или же подобие электрической

¹⁰ См. раннее стихотворение «Дух», разделяющее многие *concetti* с этой темой «*Apollini*» [Иванов 1971–1987: I, 518–519]. Иванов не раз подчеркивает соприродность микро- и макрокосмосов, вместе с фактом, что человек и Бог пребывают на той же вертикали.

искры, возникающей из соединения противоположных электричеств» [Иванов 1971–1987: II, 300]¹¹.

Всегда неоплатонически утверждавший метафизическую связь духовного опыта с законами вселенной Иванов мог воспринимать и творческий акт в терминах причинности и причислить «гордое» восхождение к «непосредственно не сознаваемому» порядку движения из настоящего в вечное, а нежное нисхождение, наоборот, к движению из вечного в настоящее. Тогда каждый миг творческого сознания — как «каждый миг явленного бытия, результат взаимодействия» расходящейся диалектики. В данном случае это снискание озарения с небес и передачи добытого на бумагу. В поэзии Иванова, как и в его метафизике, Антирройя — часть вселенской Премудрости. Мы видели на примере «Древа», что противотечения являют собой «обмен веществ» (*realia* и *realiora*) как жизнеподательное благо. В «Жалобе Цереры» Шиллера («корень» Древа Жизни, «спеша в ночь»), нащупывает пищу для ветвей, а ветви впитывают свет для корней; «ствол» соединяет эти полусы внешне, а внутренне — живит их *двунаправленным* кормлением. Так пол вспайвает душу, а душа озаряет пол¹². «Любовь» же, причастная и полу и душе, «вспаивает» [1] творческий импульс контактом элементов *realia* с *realiora*¹³. А «*Apollini*» постулирует, поверх аллегории «корней и листьев», и над естественной эротической противонаправленностью, мистическую и человеческую роль «Гимнов». Их молитвенная природа исполнена подобной же направленности Древа: славя, дух возносится и славословием низводит благодать к певцу и слушателю. Антирройя нисхождения поэта течет сквозь его опрозраченный крупный и мелкий материал, от интуитивных наитий к мифотворчеству, от выбранной

¹¹ Примечание к поэме «Сон Мелампа» (1907). О философском контексте этого понятия см.: [Троицкий 2008: 815–825].

¹² Ср. в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911): «С вопросом о смерти тесно связывается, как другая сторона единой тайны, вопрос о смысле любви. Быть может, никто после Платона не сказал столь глубокого и жизненного о любви и поле, увенчивая первую и восстанавливая человеческое достоинство и богочеловеческое назначение второго, славя “розы, возносящиеся над черной глыбой” и благословляя их “корни, вонзающиеся в темное лоно”» [Иванов 1971–1987: III, 305].

¹³ «В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя говорит другому: *ты еси*, растворяя мое собственное бытие в бытии этого *ты*. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения, возврат к Матери, несущей обоих нас (мое я и мое *ты*) в самом лоне, приобщение к тайноведению ткущей одну живую ткань вселенского тела Мировой Души» [Иванов 1971–1987: III, 303].

интертекстуальности до полисемии. Нисхождение поэта направляет *слушателя* обратно вверх, к «внушенному небом» порядку посредством «звучков сладких и молитв». Членение же данного сонета на две параллельных колонны выявляет ту же вертикальную двунаправленность как *симультанное* задание творческого акта: дух художника, присущий любому человеку, восходит, а его мастерство низводит к прозрачной поверхности искусства то высокое из «аполлинического сна», что удалось в памяти «заполонить».

Неизвестно, сколько доктринальных и психологических данных ожидает своего откровения под дантовым «покровом стихов странных». Конкретное изложение этой массы составит огромный взнос стиховедения в понимание языка сложной поэзии.

Литература

- Иванов 1971–1987 — *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.
Мицкевич 2002 — *Мицкевич Д. Н.* Принцип «восхождения» в сонете APOLLINI Вячеслава Иванова // *Europa orientalis: studi e ricerche sui paesi e le culture dell'Est Europe / Universita di Salerno, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari.* Т. XXI, № 1: Вячеслав Иванов: между Святым Писанием и поэзией, I / Международная конференция «Вячеслав Иванов: между Святым Писанием и поэзией» (VIII; 28 октября — 1 ноября 2001 г.; Рим). Salerno, 2002.
Мицкевич 2003 — *Мицкевич Д. Н.* Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «*Apollini*» // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9–11 сент. 2002 г. Томск: М., 2003.
Троицкий 2008 — *Троицкий В.* Об одной модели времени у Вяч. Иванова // *Символ.* № 53–54, 2008.
Шишкин — *Шишкин А.* Материалы к теме «Вяч. Иванов и Пушкин» // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., (в печати).

О. Ронен
(*Анн Арбор, США*)

К сюжетно-тематическому ореолу пятистопного амфибрахия

Пятистопный амфибрахий — почти не исследованный размер, доля его в инвентаре употребления трехсложных размеров и, в частности, самого амфибрахия невелика, зато, как бывает в таких случаях, он обладает выраженной способностью в новых текстах напоминать о семан-