

## Об анаграммах *Рима* в двух стихотворениях Вячеслава Иванова

*Два звука в имя сочетать умеи...*

**А**награмма представляет собой рассыпанные по тексту звуки (и буквы), из которых складывается имя, обладающее смыслом, содержанием. В архаичных анаграмматически построенных текстах имя в своем целостном облике не вводилось, но присутствовало как «тайна», которую предстояло разгадать. В текстах более поздней традиции отсутствие имени как целостного слова или замещающего его индекса не обязательно. «Открытое» имя не мешает его анаграмматической записи в тексте.

Как известно, первым в европейском языкознании стал изучать древние тексты с анаграммами швейцарский ученый, впоследствии лингвист мирового масштаба, Ф. де Соссюр<sup>1</sup>. В сатурновом римском стихе, в гимнах «Р<sup>се</sup>веды» и других текстах архаичной традиции он находит ряд каламбурных созвучий, которые «свидетельствуют о главной заботе автора — подражать слогам священного имени»<sup>2</sup>. В повторении слогов священного имени в тексте и состоит, по Соссюру, сущность анаграммы. Такому отражению имени в тексте должен был предшествовать его звуковой анализ и внимательное отношение к разным видам имени. В одной из тетрадей, содержащих записи об анаграммах, Соссюр подчеркивает мысль о том, что в древности «поэт полностью отдавался звуковому анализу слов, который становился его обычным занятием»<sup>3</sup>. Основанием для появления такой поэтической техники могло быть религиозное представление, «согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога». Но, продолжает далее Соссюр, основание могло быть и не религиозным, а чисто поэтическим<sup>4</sup>. В числе авторов «звукописующей поэзии», где время от времени повторяются слоги определенного имени, Соссюр называет Гомера и Вергилия. Анаграммирование в до-

<sup>1</sup> Исходной точкой для занятий индоевропейской поэтикой послужило для Соссюра исследование сатурнова стиха — наиболее древнего образца римской поэзии. Разборы конкретных поэтических текстов и выводы об анаграммах ученый записывал в свои тетради. Из 99 тетрадей Соссюра с записями об анаграммах в период с 1964 по 1971 год была опубликована лишь небольшая часть (см.: *Иванов Вяч. Вс. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 635–636*).

<sup>2</sup> Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // *Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. С. 639–640*.

<sup>3</sup> Там же. С. 639.

<sup>4</sup> Там же. С. 642.

вергилианской поэзии уже было привычкой. Усвоив в этом отношении национальную традицию, Вергилий «легко должен был увидеть, что анаграммы кишат в тексте Гомера». Авторитет Гомера и национальная традиция предопределяют, по наблюдениям Соссюра, характер и качество анаграммирования у Вергилия<sup>5</sup>.

Семантизированная звукопись Вергилия, корнями уходящая в архаичную поэтическую традицию анаграммирования имени, во второй половине XX века становится объектом тщательного анализа в исследованиях В. Н. Топорова — выдающегося отечественного филолога, лингвиста, историка культуры<sup>6</sup>. Фонетика «римо-центричных» фрагментов «Энеиды» Вергилия на латинском, а также в русских переложениях этого текста отличается, по наблюдениям Топорова, настойчиво звучащим комплексом *r-m (m-r)*, представляющим основную сумму смысла и звукового образа. Благодаря этой технике «тьень и отзвуки Рима» в «Энеиде» — повсюду<sup>7</sup>. *Rim* у Вергилия соотнесен с *миром* анаграмматически, но, главным образом, содержательно. В ключевых стихах поэмы содержится знаменитая формула исторической миссии Рима (VI, 847–853). «Поэт говорит о Риме, — замечает по поводу этих стихов М. Л. Гаспаров, — но в поле его зрения — весь круг земной, а в мысли его — мир между его народами»<sup>8</sup>.

Сравнивая звукопись «Энеиды» с более ранней традицией, В. Н. Топоров отмечает, что ее автор строит несравненно более сложный текст и многозначный ряд, четкость и однозначность старой анаграмматической конструкции «растворяет в тревожной субъективности мерцающего огоньками римской темы текста “Энеиды”». Техника анаграммирования у Вергилия не исключает появления в тексте имени в виде независимой словоформы или в составе производных от нее — индексов «римской» темы<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Там же. С. 645.

<sup>6</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987. Этим исследованиям предшествовала более ранняя работа В. Н. Топорова, посвященная строению ведийского гимна богине Речи, где он независимо от Соссюра и до знакомства с его тетрадами обнаруживает связь звуковых повторов со словотемой стихотворения (Топоров В. Н. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. III. Об одном примере звукового символизма («Ригведа», X, 125) // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 318). В комментариях Вяч. Вс. Иванова, осуществившего перевод на русский язык и подготовившего публикацию отрывков из тетрадей Соссюра в СССР, отмечается также, что анаграмматические построения в древнегреческой поэзии «независимо от Соссюра» были установлены и в исследованиях 30-х годов XX века, выполненных проф. О. М. Фрейденберг (Иванов Вяч. Вс. Об анаграммах Ф. де Соссюра. С. 646–647).

<sup>7</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур...

<sup>8</sup> Гаспаров М. Л. Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 32.

<sup>9</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур... С. 201. Так, в самом начальном отрывке из «Энеиды», фоника которого насыщена звуками и слогами из состава имени, само имя «открыто» дано в конце 7-й строки:

Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои —  
Роком ведомый беглец — к берегам приплыл Лавинийским.

Исследуется в указанной работе Топорова и корпус текстов послевергилианской поэзии, где тема *Рима* как *мира* (Urbis, orbis) получила свое дальнейшее развитие. В русской поэзии, где *Рим* / *мир* зеркально соотносены друг с другом, эта тема справляет, по выражению автора, «свой подлинный триумф»<sup>10</sup>. Традиции оригинальной поэзии не могли не отразиться на технике нового перевода «Энеиды». Лучшим на сегодняшний день является перевод С. А. Ошерова<sup>11</sup>. Язык этого перевода — «прекрасный, правильный, можно даже сказать, безупречный русский язык», как его характеризует Г. П. Чистяков — сам блестящий латинист и переводчик<sup>12</sup>. Достоинством перевода Ошерова он считает также передачу «музыки латинского стиха» средствами русской поэзии<sup>13</sup>. Можно думать, что не только стратегия перевода «как проявителя специфики культуры», но живой интерес С. А. Ошерова к русской поэзии Серебряного века, о чем свидетельствуют и его научные изыскания в этой области<sup>14</sup>, сказался на большей формальной разработанности темы *Рима* / *мира* в его русской версии «Энеиды». Это обнаруживается и в следующем отрывке из 6-й книги «Энеиды» (стихи 810–814):

**Римлян** царь, укрепит он законами первыми город;  
Бедной рожденный землёй, из ничтожных он явится Курий,  
Чтобы принять великую власть. Ее передаст он  
Туллу, что мирный досуг мужей ленивых нарушит,  
Двинув снова в поход от триумфов отвыкшее войско.

Имя города здесь «открыто» в самом начале, хотя представлено не отдельной словоформой, а дано в составе производного от него имени со значением лица: **Римлянин**. Несколькими строками ниже появляется слово **мир**, и тоже в составе производного от него слова: **мирный**. В ближайших позициях к соотносительным *Рим-/мир-* употреблены звуки и звукокомплексы, соединение которых дает имя города, как при чтении слева направо, так и справа налево, ср.: **Рим...р-р-и-ми-р-ми-р / р—м-и-ри / ри-р / мир-м-и-р / ...ри-м.**

Долго его по морям и далеким землям бросала  
Воля богов, злопамятный гнев жестокой Юноны.  
Долго и войны он вел, — до того, как, город построив,  
В Лаций богов перенёс, где возникло племя латинян,  
Города Альбы отцы и стены высокого Рима.

(Пер. С. А. Ошерова. Цит. по: Вергилий, Гораций. М., 2005. С. 157).

<sup>10</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур... С. 203, 207.

<sup>11</sup> Перевод впервые опубликован в 1971 году в издательстве «Художественная литература», где С. А. Ошеров был редактором и где им была начата серия «Библиотека античной литературы». См.: *Вергилий. Буколики; Георгики; Энеида*. М., 1971. Воспроизведен этот перевод и в издании, по которому он цитируется в настоящей статье (см. сноску 9).

<sup>12</sup> Чистяков Г. Дверь к Вергилию. К 15-летию со дня кончины Сергея Ошерова // *Свящ. Георгий Чистяков*. На путях к Богу Живому. М., 1999. С. 58.

<sup>13</sup> Там же. С. 59.

<sup>14</sup> См. раздел «Русская поэзия и античность» в сб.: *Ошеров С. А. Найти язык эпох. От архаического Рима до русского Серебряного века / ред.-сост. И. А. Барсова*. М., 2001.

Характер фонического отражения в тексте образов *Рима* и *мира* в переводе «Энеиды» Ошеровым обнаруживает сходные черты с некоторыми стихотворениями русских поэтов XX века, написанными на «римскую» тему. Они также отличаются высокой степенью сгущения звуковых элементов, имитирующих имя города. Некоторые аспекты этой проблемы были рассмотрены Топоровым на примере соответствующих стихов О. Э. Мандельштама и «Римских сонетов» Вяч. И. Иванова, где можно видеть, по выражению исследователя, высшее цветение «римской» темы<sup>15</sup>.

В цикле «Римские сонеты» (1924–1925) Вяч. Иванова, аккумулирующем многие традиционные мотивы «Римского текста», идея Рима — мира представлена, по словам В. Н. Топорова, «выпукло, многообразно и виртуозно». Особенно характерен в этом отношении первый сонет «Вновь, арок древних верный пилигрим...», где апофеоз Рима имеет многообразное фоническое отражение. Все стихотворение как бы мерцает, по словам исследователя, отсылками к *Рим* — *Roma*, повторяющимися «почти с принудительной обязанностью».

Такой же принцип фонической и смысловой организации отличает следующие два сонета цикла: 2-й и 3-й, а также предпоследний 8-й сонет. В «римский» текст Вяч. Иванова входят, как было показано Топоровым, еще два стихотворения, построенные анаграмматически: «И вдруг умолкли...» и «Monte Tarpeo»<sup>16</sup>. Оба текста входят в лирический цикл, получивший название «Римского Дневника 1944 года». Примерами, которые приводятся в исследовании Топорова, не исчерпывается список стихотворений Иванова, где «римская» тема связана с техникой анаграммирования. Анализу еще двух текстов поэта, где «римская» тема возникает вследствие звуковых повторов, имитирующих имя города, и «прорастания» некоторых смыслов, не предусмотренных структурой языка, посвящена данная работа.

Размышляя над природой и функцией анаграмм, Топоров подчеркивает, что главное в анаграмме — содержание, которое выражается «как бы случайно выбранными точками текста в его буквенно-звуковой трактовке»<sup>17</sup>. Содержание формует свой собственный образ в «звуках», оно как бы осмысливает по своему подобию все «формальное». Для «богатых» в смысловом отношении текстов характерно резкое возрастание смыслового напряжения, что может указывать на возможность нахождения анаграмм, случаи мифопоэтической этимологии<sup>18</sup>, игру на «внутренней» форме слова<sup>19</sup>. Ближайшие задачи, стоящие перед

<sup>15</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур... С. 210.

<sup>16</sup> Там же. С. 212–213.

<sup>17</sup> Ср.: «Анаграмма ищет и формирует (индуцирует) смысл там, где он отсутствует и вообще не предусмотрен структурой языка» (Там же. С. 195).

<sup>18</sup> Сонет «Есть мощный звук...» из цикла Иванова «Золотые завесы», как было показано Топоровым, являет собой не только яркий образец анаграмматического творчества, но и пример «эффектного осмысления имени собственного <...> блестящей мифопоэтической этимологии имени» (Там же. С. 222–223).

<sup>19</sup> Там же. С. 195–196, 201, 236.

исследователями анаграммы, — это поиск смысловых сгущений; типов текстов, располагающих к «разыгрыванию» в них анаграмматических комбинаций; границ в употреблении анаграмм<sup>20</sup>.

Девятый сонет из цикла «Римские сонеты»: «Пью медленно медвяный солнца свет...» и стихотворение «Коль правда...» из «Римского Дневника 1944 года» Вяч. Иванова, о которых далее пойдет речь, представляют не самые яркие, но характерные образцы анаграмматического искусства поэта-символиста. Девятый сонет связан с Римом топижкой, образами, эмоциональным строем. В нем, как и в других сонетах этого цикла, воспеваает поэт «с юношеским восторгом красоту древнего города»<sup>21</sup>. Вместе с тем его торжественно-праздничная тональность, не исключая интимной ноты, определяется переживанием Рима как Вечного Города, главным символом которого является синий Купол — Купол Святого Петра, San Pietro<sup>22</sup>. Закljučая весь цикл, этот сонет занимает сильную позицию и соотносится в структуре целого с сонетом «Вновь, арок древних верный пилигрим...», где многочисленные повторы звуков, слогов и других звуковых комплексов предшествуют введению топонима *Рим* и следуют за ним<sup>23</sup>. На фоне других сонетов, включая и 8-й, заключительный, 9-й сонет отличается бóльшей сдержанностью в повторах звуков и слогов, составляющих имя города, как в его русской, так и в латинской формах. В виде отдельной словоформы имя в тексте не встречается ни разу. См. весь сонет:

Пью **медленно медвяный** солнца свет,  
Густеющий, как долу звон **прощальный**;  
И светел дух печалью беспечальной,  
Весь полнота, какой названья нет.

Не **медом ли** воскресших полных лет  
Он напоён, сей кубок Дня венчальный?  
Не вечность ли свой пер**стен**ь обручальный  
**Простёра** Дню за **гранью зримых мет**?

Зеркальному подобна **морю** слава  
Огнистого небесного **расплава**,  
Где тает диск и тонет исполин.

<sup>20</sup> Там же. С. 196.

<sup>21</sup> *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 57.

<sup>22</sup> О восприятии купола Св. Петра, одного из творений Микеланджело, разными паломниками рассказывается в книге Г. Чистякова «Римские заметки. All'Ombra di Roma», исполненной лиризма и поэзии в прозе (М., 2003. С. 11–13).

<sup>23</sup> В этом отношении весьма показательна звукопись его первой строфы:

Вновь, **арок древних верный** пилигрим,  
В **мой** поздний час вечерним «Ave, **Roma**»  
Приветствую, как свод **родного дома**,  
Тебя, скитаний **пристань**, вечный **Рим**.  
(*Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. III. С. 578)

Ослепшими перстами луч оцупал  
Верх пинии, и глаз потух. Один,  
На золоте круглится синий Купол<sup>24</sup>.

Рассмотрим последовательно все строфы сонета с точки зрения фонического отражения в них образа Рима. Первый катрен сонета содержит в целом небольшое число элементов, отражающих фоникку имени. Так, начальная строка включает два *м* в словах, следующих друг за другом, притом в самом их начале: ...медленно медвяный. Правда, в обоих случаях здесь выступает мягкий коррелят (*м'*) твердого *м* из состава имени, однако для техники анаграммирования, где значимым является и буквенный, графический аспект восприятия элементов, это несоответствие не так существенно. Из смежной 2-й строки к этому повтору «тянется» слог *ро* из слова *прощальный*, которое семантически связано с «римской» темой<sup>25</sup>. Вертикальное и обратное (в направлении от 2-й строки к 1-й) восприятие *ро* и *м* дает неполную форму имени города по латыни: *ро-м...* Однако рассмотренные здесь звуковые сгущения представляют лишь потенциальную анаграмматическую ситуацию. Строго говоря, сложение *м, м, ро* в имя можно было бы считать и случайностью<sup>26</sup>, если бы не более выразительные и яркие в анаграмматическом отношении фрагменты следующих строф.

Сгущенно располагающиеся звуки *м-м-и-р* содержит начальная строка второго катрена (5-я при сплошной нумерации). Составляемое из них слово *мир* представляет собой зеркальное отражение имени города в его русской форме (*мир / Рим*)<sup>27</sup>. Сгущенность указанного звукоряда в первой половине начальной строки подчеркнута полным отсутствием соответствующих звуков в следующей 6-й. В 7-й строке снова возникает тема *р* (*перстень обручальный*), в первой половине 8-й строки она повторяется трижды и первый раз в составе слога *ро* — см.: *Простерла...за гранью...* Заканчивается 8-я строка сочетанием *зримых мет*, где в *зримых* выделяется звукокомплекс *рим*, а начальный консонант *м* из определяемого существительного *мет* продолжает звуковую игру. Повторы *р* и *м* этой строки, как и всех предшествующих, подготавливают появление звуко-

<sup>24</sup> Там же. С. 582.

<sup>25</sup> Тема прощания и встречи с Римом особенно ярко разработана в первом сонете этого цикла.

<sup>26</sup> Вопросу случайности в нахождении анаграмм Соссюр уделяет специальное внимание (Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра... С. 643).

<sup>27</sup> Тот факт, что одно из слов представляет собой апеллятив, а другое — имя собственное, для данного случая, учитывая разного рода признаки архаичности в анализируемом тексте, не столь существен. В одной из работ по теоретической ономастологии В. Н. Топоров напоминает о том, что «под-пространства имени и слова-не имени (или уже или пока еще не имени) текучи и/или осмотически связаны, и сама граница между ними подвижна и до известной степени условна <...> имя может быть более или менее «собственным», а сама степень «собственности» определяется мерой простоты сложности языковых и культурных мотиваций и экстенсивности-интенсивности данного конкретного имени» (Топоров В. Н. Из теоретической ономастологии // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. М., 2005. С. 374).

комплекса *rim* как ключевого момента и вершины в развитии соответствующего звукообраза, который строится по восходящей линии. Участвует в этой игре и смысл: отглагольное прилагательное *зримых* с его семантикой зрительного восприятия может указывать на одну из характерных особенностей римской поэзии, которая состоит в значимости для нее чисто зрительных образов<sup>28</sup>; конструкция *за гранью... мет* может восприниматься как указание на поиск элементов, формирующих смыслы, что лежат «ниже границы, откуда начинается сфера содержания»<sup>29</sup>.

Сильным в анаграмматическом отношении является и начало первого терцета: *Зеркальному подобна морю слава* (9-я строка). Здесь наблюдается два фонических комплекса: *р-ом* и *а мор*. Их взаимная отражаемость отличается неполнотой: первый комплекс представляет собой латинский вариант имени города без конечного гласного звука: *р-ом...* — ср. *Roma*, а второй комплекс *а мор*, лат. *Amor* — жреческую интерпретацию названия города<sup>30</sup> и само это название, в котором составляющие его элементы расположены в обратном порядке. Чувство любви к Риму и счастья от пребывания в нем переполняют лирического героя «Римских сонетов»<sup>31</sup>. В выражении этого чувства, как можно видеть, участвует и анаграмматическая техника введения имени города в текст.

Следующая, 10-я строка этого терцета уже отдаленно и «слабо» отражает звуковой состав имени, ср.: *Огнистого небесного расплава* (*о ра*). За нею идет и вовсе лишенная консонантных звуков из состава имени 11-я строка. В границах первого терцета анаграммирование имени строится по нисходящей линии и в этом отношении противоположно технике его введения во втором катрене.

Заключительная строфа сонета (второй терцет) повторяет в менее контрастной форме и при несколько ином расположении звуков и звукокомплексов схеме анаграммирования имени в первом терцете: здесь сильная позиция имени представлена в его начальной 12-й строке, а более слабыми, отражающими «затухание» его фоники, оказываются следующие две строки: 13 и 14-я. Ср. звуковой ряд *ми-р-ми* в составе 12-й строки: *Ослепшими перстами луч ощупал*, где на звукокомплекс *ми-р* накладывается *р-ми*, который может быть при разных правилах перестановки дать *р-им* и еще раз *ми-р*. Фоника 13-й строки включает меньше число элементов, имитирующих имя города: *Верх пинии, и глаз потух. Один. И, наконец, последняя строка: На золоте круглится синий Купол* (14-я) — воспроизводит начальный слог имени в латинском и русском вариантах, но

<sup>28</sup> См. об этом в статье Г. П. Чистякова «Еще раз о Мандельштаме», посвященной аллюзиям античной поэзии в стихотворении О. Мандельштама «Я изучил науку расставания...» из сборника «Tristia» (Свящ. Георгий Чистяков. В поисках вечного града. М., 2002. С. 107).

<sup>29</sup> Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур... С. 195.

<sup>30</sup> И в «Энеиде» есть примеры, где речь идет о том, что действовать необходимо любовью и силой. Противопоставление это связано в поэме Вергилия с темой Рима (Там же. С. 202).

<sup>31</sup> Интимность связи лирического субъекта с этим городом и его именем хорошо передает метафора *свод родного дома* из первого сонета цикла.

в виде отдельных и в разные стороны расходящихся от центрального *p* вокальных звуков (ср. *о-о-р-и-и-и*).

Стихотворение «Коль правда...»<sup>32</sup> отделяет от «Римских сонетов» двадцать лет. Оно входит в более обширный и не менее знаменитый лирический цикл, создававшийся с января по декабрь 1944 года в Риме, поэтому и названный «Римским Дневником 1944 года». Ключевой образ стихотворения — София, Премудрость Божия, а его главная тема — софийность творчества и поэтическое любомудрие, не чуждое веселью, шутке. Римской топонимики и образности в этом стихотворении нет, зато дважды употреблено слово *мир*. Предваряется текст эпиграфом из «Притчей Соломоновых» по латыни<sup>33</sup>:

Ludens coram Eo omni tempore, in orbe  
 terrarum et deliciae meae esse cum filiis hominum.  
 Proverb. VIII.30-31

Коль правда, что душа пред тем,  
 Как в мир сойти, на мир иной взирала,  
 Поэтом тот родится, с кем  
 София вечная играла.

Веселой тешиться игрой  
 Ей с человеками услада.  
 Но мудрецам, в закон и строй  
 Вперившим всё вниманье взгляда,  
 Не до веселия порой:  
 У ней с поэтом больше лада<sup>34</sup>.

В тексте, который входит в состав «Римского Дневника», слово *мир* может рассматриваться как сигнал «римской» темы. Наличие в творчестве Вяч. Иванова предшествующего периода образцовых в плане разработки темы *Рим / мир* стихотворных текстов является дополнительным аргументом в пользу этого допущения и располагает к поиску в данном тексте звуковых сгущений, имитирующих имя города.

Такого рода сгущение имеется в фонике первой строфы, где вторая строка содержит дважды повторяющееся слово *мир*, а этому повтору предшествуют и за ним следуют отражающие его звукообраз фонические элементы и комплексы, см.: *р-р-м/мир-мир-и-и-р/ом-ро-и-м/и-и-р*. Количественное соотношение консонантов в этой схеме: 7 *p* и 5 *m*, а также положение *p* в самом ее начале и конце как бы «заявляет» доминантную роль этого консонанта, что согласуется с его начальной позицией в имени *Рим*.

<sup>32</sup> Датировано 12 августа (1944).

<sup>33</sup> Ср. в русском синодальном переводе: «Тогда я была при Нем художницею, и была радостию всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время, Веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Библия. СПб., 1908).

<sup>34</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. Т. III. С. 625.

Первая строка данной строфы, предшествующая ключевой в этом плане второй, содержит оба консонанта из состава имени, притом порядок их следования отражает порядок расположения консонатов в самом имени, ср.: *p-p-m* и *Rim*. Во 2-й строке фоника дважды повторяющегося *mir* зеркально отражает имя города, а конечное слово — глагол зрительного восприятия *взирала* закрепляет существенность звукокомплекса *ip*, зеркально отражающего начальный слог имени. В 3-й строке в синтаксически и семантически связанных словах *Поэтом ...родится* выделяются консонантный элемент *m* и слог *po* — их соединение и чтение справа налево дает неполную форму латинской версии имени *po-m*<sup>35</sup>. В этой же строке следующее в ближайшей позиции к *p* (в составе *родится*) ударное *i* вместе с *p* и конечным *m* в составе рифмующейся с *m-ем* местоименной формы *k-ем* дают русскую форму имени *p-u-m*. В 4-й строке слово *играла* содержит фонический комплекс *u-p*, соотносимый с начальным слогом имени. Звуковые сгущения этой строфы связаны, главным образом, со 2 и 3-й строками: во 2-й дважды употреблено слово *mir*, а далее следует как бы закрепляющий его и акцентирующий начало имени города комплекс *ip*; в 3-й строке фонически отражаются обе формы имени: латинская и русская.

Вторая строфа этого стихотворения отличается несколько иной схемой расположения звуков и звукокомплексов, составляющих аппеллятив *мир* и его зеркальный образ. Ср.: *u-po/am/o m-p-ам-ро/ру-им-ма/ро/ом-а-а*. Сгущения, как можно видеть, здесь связаны с серединными 7 и 8-й строками. В 7-й строке последовательность *m-p* отражает консонантную структуру слова *мир*, а комплексы *am* и *po* при их восприятии с конца дают латинскую форму имени города в русской транслитерации. В 8-й строке звукокомплексы *pu-им* из слова *Вперившим* образуют русскую форму имени города, а следующий за ними слог *ma* напоминает о его латинском варианте.

Фоника стихотворения в целом обнаруживает еще одну закономерность. Соответствующие имени звуки и звукокомплексы как бы сдвинуты на вторую половину и конец стиха, а их расположение по вертикали, см.: *-m/-up/-m/-u-p-//po-/-m-a/-ro-/-ma-a/-po-/-m-a-a* — отличается регулярностью в смене типов и разновидностей, отражающих звуковой образ *мира*: *Рима* и его латинский коррелят *Roma*.

Смысловая сторона анаграммирования в этом тексте требует внимания к целому ряду форм и слов, семантика которых может указывать на сопутствующие анаграммированию операции, а фонетический образ включать звуки имени. Так, например, словоформа *поэтом* выступает в предикативной функции при глаголе *родится*, относящемся к субъекту с неопределенной семантикой (*тот*). В свою очередь, значение глагола *родиться* (появиться, возникнуть, произрасти)<sup>36</sup> может восприниматься как указание на восстановление из отдельных элементов целостной формы и смысла. Семантика игры, выраженная

<sup>35</sup> Второе безударное *o* в слове *поэтом* в соответствии с произносительной нормой русского языка звучит точно так же, как и фонема *a* из латинской формы имени, но в ее русском произношении.

<sup>36</sup> Словарь русского языка: в 4-х тт. Изд. 2-е. Т. III. М., 1983. С. 724.

однокоренными глаголом *играла* и именем *игра*, включает указание на совокупность определенных правил и приемов, а также на преднамеренный ряд действий, иногда имеющих тайный характер<sup>37</sup>. Противопоставление *игры*, к тому же *веселой ... игры* — всему, что относится только к сфере разума, логики и порядка (*мудрецам, закон, строй*), может восприниматься как дополнительное указание на присутствие в тексте смыслов и знаков, выраженных иначе, чем того требуют законы логики и языковой структуры. Число подобных указаний, имеющихся в стихотворении, может быть расширено за счет слов со значением зрительного восприятия и сопутствующего этому восприятию напряженного внимания — см.: *взирала, вперившим (все вниманье) взгляда*; словоформ со значением неопределенности и обобщенности: *тем* и *кем*, *поэт* (I строфа) и оппозитивных им форм, в которых ярче выражен конкретный смысл, усилен компонент определенности: *человеки, поэт*, наречие *порой* (II строфа). Развитие смыслов текста в направлении от неопределенности к большей определенности и конкретности тоже отвечает задаче разгадки скрытого имени.

Фонические повторы звукового образа имени *Рим*, имеющиеся в этом тексте, служат, скорее, разыгрыванию анаграмматической ситуации, но не представляют ее в образцовом, идеальном виде. Подобный текст «втягивает» в свою орбиту эпитафия, где изначально могло вовсе не быть анаграмматической игры. Избранная Вяч. Ивановым для данного стихотворения латинская версия эпитафия из Притчей Соломоновых по отношению к русскому тексту и в плане формальном воспринимается как «чужая», зато по отношению к имени города латинян — и онтологически, и формально она «своя». Преимущества латинского варианта эпитафия с его напряженно пульсирующими *p* и *m*: *Ludens coram Eo omni tempore, in orbe terrarum et deliciae meae esse cum filiis hominum.* (Proverb.VIII.30–31) — проявляются в его большем лаконизме, выразительности и фонической насыщенности звуками имени: *8 r* (в составе эпитафического текста и в обозначении его источника) соотносятся здесь с *8 m*. Существенно и то, что эти звуки входят в состав концептуально значимых и для «римской» темы слов и выражений, обозначающих время, землю, мир как окружность, человека<sup>38</sup>.

Выбранные, как в игре, наугад и как бы «случайно» звуки и буквы, слоги и звукокомплексы в поэтическом тексте, созданном в анаграмматической технике, порождают смысл, не предуказанный словарно и грамматически. Этим достигается глубина поэтических смыслов и та «музыка» стиха, что не лежит на поверхности и доступна не любому, а избранному и подготовленному читателю.

<sup>37</sup> Там же. Т. I. М., 1981. С. 628.

<sup>38</sup> В русском синодальном переводе этих стихов, состоящем из большего — почти вдвое! — числа знаков, соответствующих звуковым повторам тоже пропорциональ-