



М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том II

О СТИХАХ

ПУШКИН ФЕТ

ХЛЕБНИКОВ ЦВЕТАЕВА

*

АКАДЕМИЧЕСКИЙ

АВАНГАРДИЗМ

*

КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА

*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том II

О СТИХАХ



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1997

ББК 80 я 44
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16118

Гаспаров М. Л.

Г 22 **Избранные труды, том П. О стихах. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 504 с.**

ISBN 5-7859-0010-6

Автору приходилось читать университетский курс анализа поэтического текста. Он состоял из серии монографических анализов отдельных стихотворений, от более простых к более сложным; в каждом стихотворении тоже приходилось начинать с самого очевидного («это не так просто, как кажется»; — сказано в предисловии) и кончать порой неожиданно широкими выводами. С таких разборов и начинается книга; материал их — Пушкин, Фет, Лермонтов, юмористический А. К. Толстой, известный Д. С. Усов, и др. Несколько статей посвящены проблеме поэтического перевода. Потом тексты и темы становятся труднее: «Поэма воздуха» Цветаевой, Мандельштам, поздний Брюсов, В. Хлебников и В. Лившиц, М. Кузмин; общие черты элегий Пушкина в противоположность элегиям Баратынского, стилистики Маяковского в противоположность стилистике Пастернака, пейзажных стихов Тютчева и газетных стихов Маяковского. Автор — не критик, а исследователь: здесь нет оценок, а есть объективный анализ, часто с цифрами, и это порой оказывается не менее интересно.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0010-6

© М. Л. Гаспаров, 1997
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	7
«Снова тучи надо мною...»	
Методика анализа	9
Фет безглагольный	
Композиция пространства, чувства и слова	21
«Антоний» Брюсова	
Равновесие частей	33
«Уснуло озеро» Фета и палиндромон Минаева	
Перестановка частей	39
«Когда волнуется желтеющая нива...»	
Лермонтов и Ламартин	48
Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян	58
«Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»	
Пародия и самопародия у Пушкина (совместно с В. М. Смирным)	66
«Рондо» А. К. Толстого	
Поэтика юмора	76
«Сотри случайные черты»	
А. Блок и Вс. Некрасов	83
«Из Ксенофана Колофонского» Пушкина	
Поэтика перевода	88
«Переводчик» Д. С. Усова	
С русского на русский	100
Сонеты Шекспира — переводы Маршака	
(совместно с Н. С. Автономовой)	105
Брюсов-переводчик	
Путь к перепутью	121
Брюсов и подстрочник	
Попытка измерения	130
Анненский — переводчик Эсхила	141
Слово между мелодией и ритмом	
Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого	148

Гастрономический пейзаж

Об одной литературной встрече М. Цветаевой и Б. Пастернака 162

«Поэма воздуха» Марины Цветаевой

Опыт интерпретации 168

«За то, что я руки твои...»

Стихотворение с отброшенным ключом 187

Считалка богов

О пьесе В. Хлебникова «Боги» 197

«Люди в пейзаже» Б. Лившица

Поэтика анаколута 212

Петербургский цикл Б. Лившица

Поэтика загадки 229

Грядущей жизни годовщины

Композиция и топика праздничных стихов Маяковского
(совместно с И. Ю. Подгаецкой) 241

Академический авангардизм

Природа и культура в поэзии позднего Брюсова 272

«Синтетика поэзии» в сонетах Брюсова 306**Композиция пейзажа у Тютчева 332****Три типа русской романтической элегии**

Индивидуальный стиль в жанровом стиле 362

Идиостиль Маяковского

Попытка измерения 383

Художественный мир М. Кузмина

Тезаурус формальный и тезаурус функциональный 416

Антиномичность поэтики русского модернизма 434*Приложения***Первочтение и перечтение**

К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи 459

Работы Б. И. Ярхо по теории литературы 468**Ю. М. Лотман: Наука и идеология 485****М. М. Бахтин в русской культуре XX века 494****Литература 497**

РАБОТЫ Б. И. ЯРХО ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Борис Исаакович Ярхо (1889—1942) был крупной и своеобразной фигурой в литературоведении 1920—1930-х годов. Однако имя его обычно вспоминается реже, чем имена многих его современников. Обстоятельства его жизни и работы сложились так, что основные, капитальные его исследования остались ненапечатанными¹. Поэтому общая картина сделанного и задуманного им ускользала от большинства современников. А именно здесь, в широком общем замысле усовершенствования научных методов литературоведения, заключается его основная заслуга перед наукой.

Б. И. Ярхо получил образование в Московском университете, потом учился в Гейдельберге и Берлине, с 1915 по 1921 г. преподавал в Московском университете, сперва приват-доцентом, потом профессором. Теория литературы не сразу стала главным предметом его занятий. Вначале он специализировался по фольклору, германистике, истории средневековой литературы (в этой области он был признанным авторитетом, его статьи печатались в зарубежных журналах, американская Академия средних веков избрала его членом). Первая большая его работа была посвящена фольклору — это «Сказание о Сигурде и его отражение в русском эпосе» («Русский филологический вестник», 1913—1916 гг.), вторая — поэзии скальдов («Мансанг» в «Сборниках Московского Меркурия», 1917). Темой своей докторской диссертации он избрал Хротсвиту, немецкую поэтессу X в., писавшую латинские драмы. Диссертация называлась «Рифмованная проза драм Хротсвиты»; Ярхо работал над ней более 10 лет, работа была закончена в двух вариантах, по-русски и по-немецки, но осталась неизданной. Исследование ритмики Хротсвиты, сложно колеблющейся между стихами и прозой, потребовало от автора разработки детальных методов статистического исследования самых различных признаков фонического строя художественной речи. Здесь были выработаны основы того, что Ярхо называл «методологией точного литературоведения». В области стиховедения, как известно, применение статистических методов было традиционным еще в классической филологии XIX в., хорошо знакомой Ярхо. Новшество Ярхо было в том, что он едва ли не первый перенес употребление этих методов на другие области литературоведения.

Серия основных теоретико-литературных работ Б. И. Ярхо относится к 1920—1930-м годам. С 1922 во 1930 г. он работает в ГАХН, где

¹ Они хранятся в РГАЛИ, фонд 2186, оп. 1, и цитируются далее по номеру единиц хранения.

заведует кабинетом теоретической поэтики и комиссией художественного перевода; здесь ему удалось организовать небольшую исследовательскую группу (М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, И. К. Романович и др.), о работе которой он всегда впоследствии упоминал с глубоким удовлетворением. ГАХН был нечто вроде клуба московской гуманитарной интеллигенции, зарабатывать приходилось на стороне. Ярхо преподавал языки и стилистику в быстро переименовывавшихся вузах того времени, работал в БСЭ, три года служил экономистом в ВСНХ, много переводил («Песнь о Роланде», «Сага о Вольсунгах», «Рейнеке-лис» Гете, пьесы Мольера и Шиллера; посмертно был издан, с досадными изменениями и без вводной статьи, перевод «Песни о моем Сиде»; до сих пор остаются неизданными переводы антологии каролингских поэтов, антологии «Видений» VI—XII вв., «Ста новых новелл»). Среди этих забот и был им написан ряд статей по ритмике русской рифмованной прозы XVII—XVIII вв. (частично опубликованных), неизданные работы «Распределение речи в пятиактной трагедии», «Комедии и трагедии Корнеля», «Соотношение форм в русской частушке»; к ним примыкает небольшое исследование по истории сюжета «Юный Роланд» (Л., 1926). Работа над этими темами дала повод для систематизации и обобщения, во-первых, общеэстетических предпосылок формального исследования литературы и, во-вторых, конкретных приемов точной методики этого исследования. Первое было сделано в статьях «Простейшие основания формального анализа» [Ярхо 1927] и «Границы научного литературоведения» [Ярхо 1925] — статьях, которые заслуживают гораздо большей известности, нежели та, какой они пользуются. Второе было сделано в книге «Методология точного литературоведения» («Введение. Анализ. Синхронический синтез. Диахронический синтез») — большом исследовании (ок. 26 листов), подводящем итоги всему, что было сделано и намечено автором за 20 лет работы. ГАХН был разгромлен в 1930 г., Ярхо был арестован в 1935 г. (по «делу о Большом немецко-русском словаре», захватившему немалую группу московской интеллигенции), свою книгу он писал в ссылке в Омске, а над дополнениями к ней продолжал работать до самой смерти. Книга эта осталась не издана; только небольшие отрывки появились в сборниках «Семиотика», IV (Тарту, 1969) и «Контекст—1983» (Москва, 1984). Из всех неизданных работ Б. И. Ярхо она настоятельнее всего требует опубликования — за 60 лет, прошедших с момента ее написания, она несколько не устарела. Демонстрацией развернутого применения выработанной здесь методики должно было стать большое исследование о поэтике «Слова о полку Игореве» и современных западноевропейских эпосов, оставшееся незавершенным. Б. И. Ярхо работал над ним в Курске, где он был профессором в 1940—41 гг., и в эвакуации в Сарапуле, где он скончался от туберкулеза 3 мая 1942 г.

Исходные положения методологической системы Б. И. Ярхо, изложенные в этих работах, могут быть вкратце сведены к следующим тезисам.

Литература есть самостоятельно существующее явление объективной действительности и должна изучаться именно как самостоятельное явление, а не как отражение или выражение каких-либо внелитературных явлений (социальных отношений, психических комплексов и т. п.). Как известно, деревья, например, тоже могут изучаться как отражение или выражение чего-то постороннего, например — христианских добродетелей, и на этом основывалась вся средневековая ботаника, но науку это не сдвинуло ни на шаг.

Будучи явлением объективной действительности, литература должна исследоваться методами наук об объективной действительности — методами точных наук. Конечно, уровень точности, свойственный математическим наукам, для литературоведения недоступен; но уровень точности, например, естественных наук доступен для него вполне. Точные науки знают два основных метода исследования — наблюдение и эксперимент. Понятно, что использование эксперимента в литературоведении затруднительно (хотя и не невозможно). Поэтому основным методом литературоведения остается наблюдение. Успех его зависит от решения двух вопросов: «что наблюдать» и «как наблюдать».

На вопрос «что наблюдать» следует естественный ответ: наблюдать то, что является спецификой данного предмета. Спецификой литературы является ее эстетическая действенность, т. е. обращенность к тому (ближе не определимому) чувству человека, которое заставляет его подходить к предмету с точки зрения: «красиво или некрасиво?» Совокупность эстетически действенных элементов литературного произведения называется литературной формой. Эстетическая действенность каждого элемента литературного произведения вызывается его необычностью — количественной или структурной. Звук «п» в языке обычен и, следовательно, эстетически безразличен, но скопление этого звука в строке «Пора, перо покоя просит» количественно необычно, а следовательно, эстетически действенно; и оно входит в поле зрения литературоведа как явление «аллитерация». Ударные и безударные слоги в языке обычны, но правильное их чередование в той же строчке структурно необычно; и оно становится достоянием литературоведа как явление «четырёхстопный ямб». Необычные звуковые формы (т. е. воздействующие на наш слух), подобные упомянутому, составляют область *фоники*; необычные языковые формы (т. е. воздействующие на наше мышление) — область *стилистики*; необычные образы, мотивы, сюжеты (т. е. формы, воздействующие на наше воображение) — область *иконики* или собственно *поэтики*. Таковы три основные области литературоведения; к ним можно добавить еще четвертую — *композицию*, учение об их

взаимодействии. Каждая из этих областей и все они вместе могут рассматриваться как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте.

На вопрос «как наблюдать» следует ответ: исходить из непосредственного впечатления, проверять его объективным учетом всех признаков, способных произвести такое впечатление, и выражать результаты наблюдения в виде количественных показателей. Только в таком виде результаты могут считаться доказательными. До сих пор литературоведы ограничивались первым из этих трех актов и поэтому не могли выбраться из бездны субъективизма. Исходя из непосредственного впечатления, они оперировали такими понятиями, как «цветистый стиль», «красочный», «живой» и т. п.; но не заботясь об объективном учете признаков, они не могли вложить в эти понятия общепризнанный смысл: то, что одному казалось цветистым, другому казалось не цветистым, и т. д. Между тем, если мы заранее договоримся, скажем, называть «цветистым» — стиль, насыщенный морфолого-синтаксическими фигурами, а «красочным» — стиль, насыщенный чувственно охарактеризованными образами, и т. д., то всем этим несогласиям придет конец: достаточно будет подсчитать количество фигур в том или ином тексте, чтобы сказать, какой из них более цветистый и какой менее цветистый, и насколько. Вот такое выражение качества через количество и является первоочередной задачей литературоведения, если оно хочет быть научной, а не игрой субъективного вкуса.

Повторяем, речь идет не о том, чтобы изгнать интуицию из научного познания, но о том, чтобы изгнать ее из научного изложения. На первых же страницах своей монографии Ярхо пишет [Ярхо 1984а, 205—207]:

«Наука проистекает из потребности в знании, и цель ее (основная и первичная) есть удовлетворение этой потребности... Вышеозначенная потребность свойственна человеку так же, как потребность в размножении рода: не удовлетворивши ее, человек физически не погибает, но страдает порой чрезвычайно интенсивно... Человек интеллигентный не есть субъект, много знающий, а только обладающий жаждой знания выше средней нормы... Однако потребность в знании есть лишь бабушка науки. Матерью же является потребность в сообщении знаний. Если любознательность есть первичный биологический признак человеческой особи, то «жажда сообщений» — вторичное свойство человека, уже как *zōon politikon*: иными словами, вступает в силу социальный момент. И наука, дочка этой потребности, есть в первую очередь *социальный акт*. Действительно, никакого научного познания (в отличие от ненаучного) не существует: при открытии наиболее достоверных научных положений интуиция, фантазия, эмоциональный тонус играют огромную роль наряду с интеллектом. Наука же есть *рационализированное изложение познанного*, логически оформленное описание той части мира, которую нам удалось осознать; т. е. наука — особая форма

сообщения (изложения), а не познания. Задача этого изложения — нахождение общего, *объективного языка*, так как логика считается наиболее однородной психической функцией людей. Наряду с нею высокой степенью однородности обладают и ощущения: большинство красное видят красным, полынь называют горькой. Потому-то базой объективного языка являются чувственный показ и логическое доказательство... Для меня наука — это система доказательств, рационализированный язык, и я мечтал превратить свою науку, литературоведение, именно в такую систему».

Таким образом, статистика для Ярхо — никак не самоцель, а лишь средство дисциплины мысли, в котором литературоведение очень нуждается. «Я должен сказать, что меня особенно возмущала у нас, литературоведов, эта *salopégie* в обращении с выводами из порой чрезвычайно тщательно собранного материала. Я сейчас краем ока присмотрелся к метеорологии. Какой контраст! Какая точность обработки в высшей мере приблизительных, произвольных и поверхностных наблюдений! Какое щегольство разнообразными методами записи и учета! Если бы мы проявляли десятую долю этой тщательности и тратили сотую долю этих средств — наша наука могла бы поспорить с любой другой» (ед. 41, л. 30). «Кладя количественный учет и микроанализ в основу исследований, я только предлагаю сделать для литературоведения то, что полтора-ста лет назад сделал Лавуазье для химии, и не сомневаюсь, что результаты не заставят себя ждать» (там же, л. 1).

Квантификация эстетического впечатления — в этом пафос всей теоретико-литературной работы Б. И. Ярхо. Вот мелкий, но наглядный пример. В бумагах ученого (ед. 83) сохранился лист, озаглавленный: «Программа исследования синтаксической границы стиха». Историю этой программы Ярхо мимоходом описывает в «Методологии» (ед. 41, л. 35). Ему случилось поспорить с одним ленинградским «профессором нормальной дикции»: какая пауза сильнее в лермонтовском стихе: «Белеет — парус одинокий» или «Белеет парус — одинокий»? Ярхо утверждал, что первая, оппонент — что вторая. Обычно такие споры обходятся без аргументов. Ярхо стал аргументировать. Первая пауза в спорном стихе разделяет подлежащее и сказуемое, вторая — определяемое и определение. Очевидно, более сильной из этих двух синтаксических пауз будет та, которая чаще совпадает с самой сильной из ритмических пауз стиха — концевой. Ярхо составляет перечень всех типов синтаксических пауз, возможных в конце стиха; таких типов оказывается 5 (а с подтипами — 10): 1) между предложениями, 2) между подлежащим и сказуемым, 3) между глаголом и дополнением или обстоятельством, 4) между существительным и определением или приложением, 5) прочие случаи — обращение, вспомогательные частицы. И затем он подсчитывает, как часто каждая из этих 5 пауз совпадает с концом

стиха; материал — первые сотни стихов из 5 текстов: «Дракон» А. К. Толстого, «Домик в Коломне» Пушкина», «Боги Греции» в пер. Бенедиктова (5-ст. ямб), «Руслан и Людмила», «Медный всадник» (4-ст. ямб). Результат — таблица (все цифры — в процентах):

<i>Тип</i>	<i>Др.</i>	<i>ДвК</i>	<i>БГр</i>	<i>РиЛ</i>	<i>МВс</i>
1	52	59	67	60	39
2	25	14	18	22	17
3	18	25	13	15	36
4	2	1	2	2	8
5	3	1	—	—	—

Материал для ответа на исходный вопрос получен: тип «Вот уж на море белеет / Парус одинокий» встречается в среднем вшестеро чаще, чем тип «Вот уже белеет парус / Одинокий в синеве...» А заодно впервые получены числовые данные для освещения такого важного вопроса как анжамбман (ср. цифры «Медного всадника» и остальных текстов). Эти цифры требуют дальнейшего уточнения и проверки — и на листе записывается план «разрезов» последующей работы: как меняется распределение типов концевых пауз по авторам, по размерам, по строфике, по жанрам... Так из случайного спора о декламации вырастает продуманный план исследования большой и важной темы: ритм и синтаксис. В 1929 г. Ярхо собирался осуществить такое исследование силами своей группы в ГАХН, но в 1930 г. ГАХН был расформирован, и работа не состоялась.

Б. И. Ярхо строил общий план своих занятий так, чтобы постепенно испробовать свой метод на всех областях литературоведения.

В области *фоники* это позволило ему детально изучить ряд сложных форм, переходных между стихом и прозой, как на русском, так и на иноязычном материале. Подробно останавливаться на этих работах в настоящем обзоре излишне: во-первых, потому что большая часть их опубликована («Рифмованная проза т. наз. „Романа в стихах“» и «Свободные звуковые формы у Пушкина» в сб. «*Arg poetica*», 2, 1928; «Действо о десяти девах» в сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М., 1931; «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий» в сб. «Теория стиха», Л., 1968); во-вторых, потому что в области стиховедения успешное применение статистических методов (одним из пионеров которых был Б. И. Ярхо, начинавший свои работы независимо не только от Б. Томашевского, но и от А. Белого) давно уже перестало быть новинкой.

В области *стилистики* наиболее эффективным результатом применения нового метода может служить анализ фигурации «Песни о Ро-

ланде» во вводной статье к переводу Б. И. Ярхо (М., 1934). До этого ходячим мнением было, что стиль «Песни» беден словесными украшениями и что он сух, прост и немногословен. Подсчет показал, что оба эти утверждения неверны: число «словесных украшений», т. е. стилистических фигур, составляет ок. 20% от числа стихов, что не так уж мало (в «Песни о Сиде» — только ок. 11%); и среди этих фигур большинство, (60—65%) составляют фигуры плеонастические — таким образом, стиль «Песни» не сух, а наоборот, принципиально многословен. Традиционное мнение о скудости и сухости восходило к суждениям больших ученых, у которых «чувство языка» было заведомо не менее развито, чем у Ярхо; из этого ясно видно, что победу в контрверсе одержало не превосходство таланта исследователя, а превосходство его метода — статистического над интуитивным.

В области иконики на низших уровнях — *образ, мотив, сюжет* — Б. И. Ярхо работал сравнительно мало. Можно отметить разве что выразительное сравнение воинской топики в «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде»: при почти одинаковом объеме поэм в «Роланде» мы находим 76 боевых схваток (из них 46 единоборств), а в «Сиде» — 25 схваток (из них только 5 единоборств): динамика «Сида» держится не на схватках, а на переездах (в «Роланде» место действия меняется только 18 раз, в «Сиде» же — бессчетно). Можно отметить также любопытный анализ чувственной окраски образов: статистику цветов в пяти средневековых эпосах. В «Сиде» использованы только 3 цвета, и цветовые эпитеты составляют только 0,024% текста (от числа слогов); «Беовульф» соответственно дает 7 и 0,053; «Слово о полку Игореве» — 9 и 0,433; «Роланд» — 10 и 0,217; «Нибелунги» — 11 и 0,065. Что богатство палитры возрастает от полуварварского «Беовульфа» к куртуазным «Нибелунгам» — это, быть может, и можно было предсказать априорно (хотя место «Сида» и здесь неожиданно); но что автор «Слова» вшестеро щедрее пользовался своими девятью цветами, чем автор «Нибелунгов» своими одиннадцатью, — это вряд ли способна подсказать самая тонкая интуиция.

В области иконики на высших уровнях — *эмоциональная и идейная концепция произведения* — Б. И. Ярхо, напротив, работал очень много, и в формализации этих трудных объектов достиг больших успехов. Достиг он этого, благодаря высокой строгости при выделении предмета исследования. Эмоциональная концепция (трагизм, оптимизм и пр.) выводится только из сентенций, содержащихся в тексте, причем прежде всего — в авторской речи, а отнюдь не из собственных интерпретаций исследователя. «Правила» выявления идейной концепции, сформулированные Ярхо в его «Методологии» (ед. 41, л. 249—251) заслуживают того, чтобы процитировать их полностью.

«Для меня важно показать, — пишет Ярхо, — что работу по нахождению доминирующей идеи или эмоции можно было бы поставить иначе, чем это делается сейчас. Обычно, в лучшем случае, „исследова-

тель“ берет наугад какую-нибудь сентенцию из своего объекта, подвергает ее произвольной экзегезе, подгоняет под нее несколько важных мест из сюжета, а затем восхищается, как это „все“ (!) в стройном целом „подчинено одной идее“. Если бы такой скорострельный интуитивист произвел анализ, который он так презирает (не любят люди работать), то он увидел бы, к чему свелось бы это „все“. Но это, как сказано, — еще лучший случай: нередко „ученый“ сам примышляет идею к произведению, а затем уже без всяких околичностей объявляет ее господствующей, размер и смысл превосходно с нею согласованными (каким образом?) и т. д., и т. д.

Я предлагаю ввести эту работу в более строгие рамки, для того чтобы выяснить какие-то реальные, а не фиктивные отношения.

Предпосылки: 1. Идея не обязательно является основным признаком (доминантой) в общей структуре комплекса. 2. Идею можно считать концепцией, если она превосходит по количеству обнимаемого ею образного материала все другие идеи того же комплекса. 3. Она будет доминантой, если охватывает больше 50% всего словесного материала (выраженного в цифрах какого-нибудь объемного знаменателя). 4. Концепция может быть сложной, идейно-эмоциональной, т. е. один и тот же материал может выражать и идею и эмоцию... 5. Идея должна быть *expresses verbis* выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие.

Метод: 1. Приступать к взвешиванию концепции следует лишь после достаточно детального анализа поэтики данного произведения (иконики, топики, сюжета). 2. Взвешивать нужно не одну идею, а все идеи, ясно сформулированные в исследуемом тексте. Если какая-нибудь идея явственно эпизодична, т. е. связана со словесным материалом ничтожного объема (случайно процитированная пословица, мнение второстепенного персонажа, ничем в дальнейшем не подтвержденное и т. п.), то ею можно пренебречь. 3. Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором. Ни в коем случае нельзя парafразировать ее наобум; но можно дополнить ее из другого варианта, имеющегося в том же тексте. Отнюдь нельзя безоговорочно переносить идеи из одного произведения того же автора в другое. 4. Идею брать только в контексте. Если, например, идея выражена антагонистом автора и постоянно опровергается ходом действия и репликами других персонажей, то, очевидно, доминантным является отрицание этой фигуры, а не она сама. 5. Для взвешивания нужно подсчитать слова и неделимые выражения, относящиеся к идее... 6. Внесюжетные мотивы (т. е. глагольные выражения), относящиеся к идее, включаются в общую топику как существительные и прилагательные, причем глагол с дополнением или адвербиалом считается за одну единицу. Например, такими единицами к идее „богатство — высшее благо“ могут служить: „нажил богатство“, „сумел разбогатеть“, „продал выгод-

но⁴. 7. Сюжетные мотивы подсчитываются отдельно. Может оказаться, что образы в большинстве относятся к одной концепции (например, к панегирику воинской доблести), а ход действия — к другой (например, к утверждению власти судьбы), тогда в синтезе будут стоять две доминанты: одна для идеологии, другая для тематики. 8. Полученное число единиц надо взвесить на каком-нибудь объемном знаменателе».

Образцом такого подхода может служить анализ идейной концепции «Песни о Роланде». В пору работы Ярхо существовали две теории: более старая утверждала, что «Песнь» сложилась в военной среде, более новая — что в духовной среде. Ярхо примкнул к старой теории, но впервые подтвердил ее подсчетом, сравнив «Песнь» с более поздней (конрадовской) обработкой того же сюжета, заведомо клерикального происхождения; оказалось, что христианская топка (т. е. всё стихи, из которых видно, что автор поэмы — христианин) в «Песни» занимает около 10% стихов, в клерикальной обработке — около 20% стихов, разница — вдвое. Таким образом, идеология «Роланда» в основном — светская, рыцарская. Мало того: с помощью подсчетов можно уточнить и оттенок, и концентрацию этой идеологии. Если выделить только три ее элемента — «храбрость», «воинская честь» и «патриотизм», то лексика, относящаяся к ним, будет в «Роланде» составлять соответственно 0,29, 0,24 и 0,12% текста (по числу слогов); в «Сиде» — 0,14, 0,07 и 0%; в «Беовульфе» — 0,48, 0,48 и 0,08; в «Слове о полку Игореве» — 0,82, 0,82 и 0,40%. Из этого ясно видно, во-первых, что по концентрации воинской идеологии «Роланд» превосходят «Сиду», но далеко отстает от «Слова», и во-вторых, что по патриотической окрашенности все три западные эпopeи не идут ни в какое сравнение со «Словом». «Это и есть математическое выражение идейной специфики», — заключает Ярхо (ед. 49, л. 10). «Так, применяя точные методы исследования, мы получили право говорить о чувстве, которым проникнута вся поэма», об «идее, управляющей всеми действиями героев» и т. п. высокие слова, которые я вовсе не собирался устранять из литературоведения, но в которые я только хотел вложить конкретный смысл. Кроме того, подобные слова часто говорят на ветер, и если читатель приучится требовать цифровых подтверждений, то охота швыряться громкими фразами постепенно пройдет» (ед. 41, л. 54)².

² В начале войны 1941 г. по московским научным учреждениям проходила волна конференций на патриотические темы. Ярхо вызвался сделать доклад о патриотизме «Слова о полку Игореве», изложил эти результаты и сказал: он признает свои ошибки, до сих пор он подсчитывал процент патриотической лексики по числу слов, а теперь подсчитывает по числу слогов и видит, что показатель патриотизма «Слова» от этого еще выше. Доклад вызвал бурю негодования: ученым слушателям родина была дорога, но методологическая невинность еще дороже. (Об этом вспоминали Б. В. Горнунг и М. П. Штокмар).

Все сказанное относилось к отдельным областям литературоведения. Вопрос о *взаимодействии* этих областей между собою, понятным образом, гораздо труднее поддается точному исследованию. Однако и в этом направлении были предприняты первые шаги. В статье «Соотношение форм в русской частушке» (напечатано по-немецки в 1935 г. [см. Ярхо 1984]) стилистика частушек — именно, фигуры повторения — изучалась в связи с их фоникой и тематикой. Оказалось, что рифмующиеся строки частушки реже соединяются фигурами повторения, чем нерифмующиеся, и что общественно-политические частушки беднее фигурами, чем любовные: перед нами закон компенсации, фоническое и тематическое богатство как бы возмещаются стилистической бедностью. В статье о сербских тужбалицах долгого стиха (напечатано по-сербски в журнале «Slavia», 1924) ставился вопрос, повтор ли в этих песнях порождает аллитерацию, или аллитерация порождает повтор; и так как подсчет показал, что повтор без аллитерации не существует, а аллитерация без повтора существует в 70% случаев, то первичной приходилось признать аллитерацию. (Однако, связь эта — не причинная, — педантически настаивает Ярхо, — так как, например, в древнегерманском стихе такая же аллитеративная фоника породила не стиль повторов, а стиль синонимии и метафор.)

Если же не вдаваться в сложный вопрос о взаимодействии различных элементов формы, а говорить лишь об их *сосуществовании*, то здесь перед статистическим методом открываются огромные возможности. Ведь не чем иным, как комплексом таких разнородных, но сосуществующих признаков являются понятия литературного жанра и литературного направления.

Поэтика *жанра* была подробно исследована в работе Ярхо «Комедии и трагедии Корнеля». Общеизвестным считается, что комедия отличается от трагедии большей живостью, большей насыщенностью действием, большей обыденностью чувств и мыслей персонажей и т. д. «Большей» — это так, но насколько большей? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно наполнить конкретным содержанием каждое из этих понятий. «Живость» — это, по-видимому, частота обмена репликами; следовательно, показателем живости будет отношение числа реплик к числу стихов в пьесе; и, действительно, для трагедий Корнеля это соотношение будет 0,150, а для комедий — 0,276. От живости следует отличать связность — степень той необходимости, с которой одна реплика влечет за собой другую. Показателем фонетической связности будет отношение реплик, обрывающихся на середине стиха или двустихия к общему числу реплик (в трагедии 67%, в комедии — 77%); показателем стилистической связности могло бы служить аналогичным образом отношение числа реплик, связанных вопросом и ответом, анафорами, антитезами и пр. к общему числу реплик. Насыщенность действием — это про-

цент персонажей, которые сами действуют в своих интересах (в трагедии — 37%, в комедии — 54%: в трагедии высокие персонажи чаще перепоручают свои действия другим); это число «моментов действия» (понятие, вводимое Б. И. Ярхо) на один персонаж (в трагедии — 2,6, в комедии — 4,2); это число физических действий (убийств, объятий и пр.), указанных в репликах или ремарках, на одну пьесу (в комедии этот показатель в 1,9 раз выше); это отношение предзавязочной экспозиции к общей длине пьесы (в комедии этот показатель в 2,7 раз выше: завязка наступает быстрее); это отношение числа действий на сцене к числу действий за сценой (в комедии, не знающей речей «вестников», этот показатель в 16 раз выше!). Разница в характере чувств явствует, во-первых, из того, что лиц, действующих из побуждений обмана, в комедии мы находим 49%, а в трагедии — 12%; действующих из ревности — соответственно 25% и 10%; действующих из доблести — 13% и 32%; действующих из патриотизма — 0% и 15%; и, во-вторых, это явствует из того, что лексика любви, радости, хитрости и лексика страха, горя, доблести, ненависти (ок. 160 слов, ок. 4000 случаев употребления) относятся в трагедии как 31:69, а в комедии как 64:36 (при этом показатель трансгрессии для первой группы — 15%, для второй — 39%, т. е. чаще комический персонаж несет трагическую окраску, чем наоборот). И, наконец, разница в характере мыслей между трагедией и комедией явствует хотя бы из тематики сентенций, произносимых действующими лицами: такие темы, как государство и общество, кровные узы, горе и страх, время, составляют в сентенциях трагедий 61%, а в комедиях полностью отсутствуют; такие темы как любовь и брак, религия, преступление, доблесть, судьба наличествуют и в трагедиях и в комедиях, но в первых составляют 39%, а в последних 78%; наконец, такие темы как радость и счастье, обман и ложь, богатство и бедность, литература и искусство, представлены только в комедиях и составляют в них 22% всех сентенций.

На первый взгляд все эти данные могут показаться тривиальными: ведь и без подсчетов известно, что трагедия отличается большей возвышенностью, а комедия большей живостью и т. д. Но если вспомнить, какое множество в мировой литературе пьес, занимающих промежуточное положение между типичными трагедиями и типичными комедиями, и как важно бывает установить их тяготение к тому или другому жанру, то станет ясно, насколько здесь необходимо иметь твердые «точки отсчета» — характеристики жанров в наиболее чистом виде. Разумеется, полученные цифры характерны для системы жанров только одной эпохи: классицизма. Но ничто не мешает вывести такие же характеристики и для других эпох. И это уже будет переходом к следующей проблеме — поэтике литературных направлений.

Поэтике литературных направлений посвящена работа Ярхо «Распределение речи в пятиактной трагедии». Это — разведка по узкому

фронту: из 30 признаков, по которым сравнивались трагедии и комедии, здесь выбраны только четыре: *А* — процент явлений с 1, 2, 3... говорящими (монологов, диалогов, трилогов...); *Б* — единообразие этого процентного распределения в пьесах каждого периода (сигма); *В* — среднее число явлений в пьесе (коэффициент подвижности действия); *Г* — число действующих лиц в пьесе. Материал был ограничен четырьмя периодами: классицизм XVII в. (24 трагедии двух Корнелей, Расина, Кино и др.), классицизм XVIII в. (80 трагедий Вольтера, Кребиллона, Сумарокова, Лессинга, Альфьери и др.), ранний романтизм (15 трагедий Клейста, З. Вернера, Шиллера), поздний романтизм (22 трагедии Грильпарцера, Кернера, Гюго, Виньи и др.); в качестве сравнительного материала привлекались еще 45 трагедий от Еврипида до Байрона и Гейбеля. Показатели были получены следующие (в левой половине таблицы; для признака *А* взят показатель самого частого типа явлений — процент диалогов):

Признак	Кл.р.	Кл.п.	Р.р.	Р.п.	Кл.р.	Кл.п.	Р.р.	Р.п.
<i>А</i>	73,7	55,2	33,8	43,0	0	46,5	100	77,0
<i>Б</i>	±0,61	±0,88	±1,95	±1,33	0	20,4	100	53,7
<i>В</i>	29,5	29,6	73,9	55,1	0	0,1	100	57,7
<i>Г</i>	8,3	7,5	24,6	16,1	4,6	0	100	50,3
Сводный показатель	—	—	—	—	1,1	16,6	100	60,6

Перед нами закон волнообразного развития: максимальная скованность классиков сменяется максимальной свободой ранних романтиков, а у поздних романтиков начинается новый возврат к строгости; если перед началом кривой сводных показателей (что это такое, об этом — ниже) добавить показатель предыдущего периода, 18,2 (ранний Корнель), а после конца ее — показатель следующего периода, 93,0 (неоромантизм Гейбеля, Габбе, Иммермана), то волнообразный характер кривой обнаружится еще яснее. («Смену волн познай, что в жизни человеческой царит», — этот стих Архилоха Б. И. Ярхо взял эпиграфом к своей работе). Наблюдение волнообразности в смене литературных эпох (готика — Возрождение — барокко — классицизм — романтизм — реализм) далеко не ново, но числовое выражение (хотя бы по малому признаку) для него предложено впервые. Статистика позволит сделать и более тонкие наблюдения. Так среднее распределение явлений с 1—2—3—4—5 говорящими у классиков XVII века — 10—70—16—3—1; в частности, у Корнеля — 8—67—20—4—1, а у Расина — 13—73—11—2—1. Иными словами, оба классика в равной мере отклоняются от сред-

них величин, но отклоняются в противоположные стороны: Расин предпочитает монологи и диалоги, Корнель — трилоги и тетралогии; для нас сходство между писателями яснее, чем разница, но для современников, охотно противопоставлявших Корнеля Расину, разница была яснее, чем сходство.

Проблема смены литературных направлений сама собой переходит в общую проблему *литературной динамики*. Б. И. Ярхо и здесь предлагает путь квантификации. Как выразить в цифрах общий темп изменений от эпохи к эпохе, от классицизма к романтизму? Для этого нужно вывести сводные показатели для всех разбираемых признаков, не смущаясь их разнородностью (ибо невозможно доказать, например, что процент диалогов — признак более, или менее, приметный, чем количество явлений). Делается это так (см. правую половину таблицы): минимальный показатель каждого признака обозначается через 0, максимальный — через 100, промежуточные выражаются в процентах этого диапазона, и из этих процентных показателей каждого признака внутри данного периода выводится среднее арифметическое, показывающее место этого периода на пройденном участке эволюционного пути. А после этого уже легко определить историческое место любого писателя в своей эпохе. Если, скажем, некоторый автор в конце XVIII в. дает сводный показатель 70, то очевидно, что он ближе к ранним романтикам, чем к поздним классикам, а именно, что из расстояния, разделяющего их показатели (16,6 и 100) он покрыл около 64%. Эту величину можно назвать коэффициентом прогрессивности данного писателя — т. е. показателем его склонности к нарождающимся, а не отживающим формам. Еще проще могут быть количественно учтены такие изменения, как обогащение или обеднение метрического репертуара (например, от Пушкина к Лермонтову), репертуара стилистических фигур, круга использованных образов и мотивов (например, от ранних к поздним обработкам сюжета «Песни о Роланде») и пр. А при выявлении источников произведения должен быть прежде всего выделен процент метрических, стилистических, иконических форм, имеющих соответствие в каждом из предполагаемых литературных источников, и лишь после этого можно возводить оставшиеся элементы к внелитературным, жизненным источникам. Что литературный источник первичен, а жизненный — вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой. Утверждать противное (поясняет Ярхо своим излюбленным биологическим сравнением) — это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки и говядины: конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить (не вырождаясь в эпигонство) без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток. (Напомним, впрочем, что в основном своем исследовании по литератур-

ной генетике, в «Юном Роланде», Ярхо доказывает, вопреки традиции, как раз не литературный, а внелитературный исток исследуемого сказания.)

Упомянув о «коэффициенте прогрессивности», мы коснулись последней из проблем традиционного литературоведения — проблемы *оценки*. Для Ярхо эта проблема вообще не входит в область научного познания и остается в области критики. Если Белинский считал Пушкина хорошим писателем, а Писарев — плохим писателем, то эти суждения очень много дают для понимания Белинского и Писарева и очень мало — для понимания Пушкина. Можно и деревья расклассифицировать на красивые и некрасивые, но что это даст для ботаники? Однако, полушутя-полусерьезно, он допускал, что когда-нибудь можно будет квантифицировать и понятие таланта. Понятие таланта можно разложить на понятие богатства используемых форм (метрических, стилистических, иконических) и понятие их оригинальности. Первое доступно подсчету уже сейчас, а второе будет количественно выразимо тогда, когда мы составим для каждой эпохи частотный каталог форм и сможем обозначить оригинальность каждой формы (рифма «любовь-кровь», метафора «любовь-пламень», идея «любовь сильнее смерти» и т. д.) величиной, обратной ее частоте; вот и все.

Целью литературоведения для Ярхо была не оценка, не ответ на вопрос «хорошо или плохо?», а ответ на вопрос «что и как?» — исчерпывающая сводка статистически обработанных сведений о репертуаре поэтических форм всех времен и народов. Он планировал работы самого широкого масштаба — например серию справочников по метрике, стилистике и иконике русской поэзии (метрический справочник по Пушкину был издан, по Лермонтову — подготовлен к печати) или историю филиации и миграции любовной топики в европейской поэзии от раннего латинского средневековья до высокого Возрождения. На возражения, что эти темы не по силам одному человеку, он отвечал, что время исследователей-одиночек во всех науках уже отошло в прошлое, а для небольшой исследовательской группы такая тема — дело года-двух, не более. Но условия научной работы в 1930-х годах сложились так, что эти планы остались нереализованными.

Б. И. Ярхо называл свой метод «формальным методом». Но в отличие от «опоязовских» формалистов он считал этот метод не революцией в науке, а наоборот, прямым развитием позитивистской методологии XIX в. Эту методологию, целью которой было отыскание объективной истины, он полемически противопоставлял современной методологии, подменявшей объективную истину или субъективной убежденностью, или зловещей полезностью. Соответственно, полемику вести приходилось на два фронта: во-первых, против «органической поэтики» интуитивизма (защищавшейся в ГАХН, например, Г. Шпетом, и М. Столяро-

вым) и, во-вторых, против социологического литературоведения 1920—1930-х годов (в лице П. Когана, В. Фриче и др.). Приведем любопытную характеристику «органической поэтики», не потерявшую актуальности и посейчас: «Нередко мне приходилось слышать из уст людей, твердо стоящих на точке понимания литературоведения как общедоступной болтологии, что анализирование незаконно, что нельзя-де „живой организм“ поэтического произведения... разлагать на части, дробить целостный продукт вдохновения и т. д. и т. д. Они предлагают „исходить из целого“, определить сразу (интуитивно, т. е., попросту сказать, без затраты труда и времени) „сущность“, „ядро“, „доминанту“... Но каждый раз, как такой дедуктивист дает свое определение „сущности“, он только выхватывает один признак из многих и произвольно считает его основным, ибо для доказательства доминирующего характера этого признака у него нет решительно никаких средств: не проанализировав комплекса, он не знает других его признаков и не может судить о том, насколько они важнее или несущественнее, чем выхваченная им черта. Кроме того, абстрагируя один признак, он сам анализирует, только делает это неполно и плохо» (ед. 41, л. 77).

Социологическую же поэтику Ярхо упрекал за ее постоянное стремление прямолинейно объяснять более известное через менее известное — литературу через классовое сознание. Путь исследования должен быть противоположным: от отдельного памятника, через отдельного писателя, через реальную культурную среду знакомых людей (трубадуры, скальды, двор Людовика XIV, пушкинский Петербург — то, что Ярхо называет «литературной экологией») к культурной среде все более широкой и все менее определенной; и при этом не забывая, что культурная среда и классовая среда далеко не одно и то же. Конечно, писатель пишет в расчете на читателя, но их отношения — это не «социальный заказ», а «социальный сбыт»; читающее общество — не заказчик, точно указывающий мастеру все черты требуемого изделия, а свободный потребитель, которого сплошь и рядом привлекает к витрине именно неожиданность и необычность товара. Литературные работы на заказ бывают, но обычно это — «газетно-трафаретная трескотня»; а чтобы «заказать» «Евгения Онегина», заказчик должен сам обладать талантом Пушкина.

Позитивистские предпосылки методологии Б. И. Ярхо полностью объясняют его слабые стороны, достаточно ясно видные из всего вышесказанного: ее описательность, механицизм, биологизм. Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (в его рукописях мы находим даже любопытное приближение к понятию порождающей модели), но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогия-

ми — его излюбленный прием. Проблему динамической связи признаков он не отрицает, но на практике обычно подменяет ее проблемой статистической пропорции признаков (чтобы говорить о пропорциональной связи, оправдывается он, нужно точно разделять причину и следствие, *prius* и *secundum*, а это возможно лишь при диахроническом анализе и почти никогда — при синхроническом). Рубежи литературных категорий он отмечает механически: если в тексте какой-нибудь признак дает более 50% ритмического повторения, то перед нами стихи, если менее 50%, то проза (хотя очевидно, что в одних стиховых культурах для этого достаточно и 10%, а в других недостаточно и 90% ритмического повторения). И когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое семантическое содержание, Ярхо скептически просит сформулировать: какое именно?

Однако все это не умаляет положительных сторон методологии Б. И. Ярхо — ее требования совершенной точности и непреложной доказательности каждого утверждения. Б. И. Ярхо хорошо понимал, что без исчерпывающего анализа рискует быть произвольным всякий синтез, структурный — в такой же мере, как и любой другой. Для того чтобы избежать этой произвольности, он и развертывал свою программу статистической дисциплины. Все его грандиозные литературно-описательные предприятия — не самоцель, а лишь подготовка материала для будущих обобщений. Некоторые из этих обобщений предвиделись с первых же этапов работы — закон компенсации, закон волнообразных изменений; большинство других приходилось оставлять на долю будущих исследователей.

Методологическая революция в науке дала в руки ученых гораздо более тонкие и диалектичные методы, чем те, которые были в распоряжении Ярхо. Но для применения метода нужно располагать соответственно разработанным материалом. Литературоведение отстало от других наук: должным образом формализованным материалом оно не располагало (исключение представляла лишь скромная область стиховедения). А без этого структурный метод в литературоведении грозит вырождаться в такое же жонглирование произвольно выхваченными фактами, как и его предшественники. Современный структурализм прав, когда подчеркивает, что прием есть не факт, но отношение факта к фону, на который он проецируется, что отсутствие приема может быть действительнее, чем его наличие. Но это значит, что для констатации приема мы должны знать фон так же хорошо, как факт: чтобы оценить «минус-приемы», скажем, Пушкина, нужно иметь исчерпывающую картину «плюс-приемов» предшествующей эпохи. Такой картины у нас нет, а она необходима: индексы по поэтике отдельных авторов так же незаменимы для литературоведения, как авторские словари — для языкознания. Работа в этом направлении потребует еще немало сил от исследователей, и в работе этой еще не раз им будет полезен опыт Б. И. Ярхо.

Р. С. *Две черты поражали современников в Б. И. Ярхо: феноменальная эрудиция и фантастическая энергия и работоспособность в самых малоприспособленных условиях. Когда брат его Г. И. Ярхо переводил «Гаргантюа и Пантагрюэля» и вставал в тупик перед темными местами и трудными реалиями, то Б. И. из ссылки, без книг, посылал ему разъяснения, и даже с рисунками. В 25 лет, готовясь к приват-доцентуре, он привез из-за границы запас материала для 18 спецкурсов; разработан этот материал был так, что упомянутые его исследования «Мансанг» и «Юный Роланд» представляли собой лишь по одному разделу из двух таких курсов. После ссылки, обращаясь в Наркомпрос с просьбой предоставить ему работу, он перечислял свои специальности: средневековая литература латинская, французская, провансальская, немецкая, англо-саксонская, староскандинавская; стилистика, метрика, поэтика, русский и славянский фольклор, сербохорватская литература, история и теория драмы; «кроме того, я перевожу приблизительно с 20 (новых и старых) славянских, германских и романских языков». (Работы пришлось ждать год.) Свои научные идеалы он не абсолютизировал: как отжила средневековая наука, сводившая все в мире к добру и злу, так отживает наука нового времени, сводящая все к истинности и ложности, различить которые человеку тоже не дано. «Меня спросят, почему же я построил свою „Методологию“ на принципе, которому не суждено никакого будущего?.. На это я отвечу так: во-первых, я строил из своего „я“, насквозь пропитанного гипертрофированным чувством истинности и справедливости; во-вторых, я полагаю, что нашим „наукам об истине“ еще суждено пожить; а если нет, то пусть моя теория будет лебединой песней старого „филалетского“ литературоведения“».*

Михаил Леонович Гаспаров

Избранные труды

Том II

О СТИХАХ

Издатель А. Кошелев

**Редактор А. М. Зотова
Корректор Г. Л. Павлова**

**Подписано в печать 20.03.97. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 40,63. Заказ № 1421 Тираж 2500.**

**Издательство «Языки русской культуры».
129010, Москва, Б. Спасская, 6, стр. 1.
ЛР № 071304 от 03.07.96.**

**Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.**

★

**Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 for M153.**