
Филология в лицах

*Гаспаров о «Поэтическом
словаре» Квятковского*

ВСТРЕЧА КОЛЛЕГ И СТИХОВЕДЧЕСКАЯ НЕВСТРЕЧА

Настоящая публикация умножает два корпуса документов: один, связанный с архивом Александра Павловича Квятковского¹, — и другой, относящийся к публикации переписки Михаила Леоновича Гаспарова². Оба автора, оставаясь безупречными по-человечески, находились в разных теоретических парадигмах. Гаспаров пишет в записке, открывающей нынешнюю публикацию: «Мы с Вами говорим об одном и том же предмете <...> Но говорим мы о нем на разных научных языках. Вашим языком я владею — так, как владеют иностранным языком: доказательство этому: то, что я разговариваю с Вами на Вашем языке, и Вы меня понимаете. Вы же моим языком овладеть не пытаетесь...». Это — характернейшее — замечание от слышавшего сверхкорректным Гаспарова (и таким явлен-

¹ См.: *Квятковский А. П.* Ритмология. СПб.: Инапресс, Дмитрий Буланин, 2008; «В природе ритмических процессов лежит число...» Переписка А. П. Квятковского и А. Н. Колмогорова // Вопросы литературы. 2008. № 4; «Это было горячо и талантливо». Письма С. П. Боброва к А. П. Квятковскому // Новый мир. 2009. № 8.

² См.: Письма М. Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981—2004 гг. // НЛО. № 77. 2006; *Гаспаров М. Л.* Письма к Ю. К. Щеглову // НЛО. № 77. 2006; Ваш М. Г. Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М.: Новое издательство, 2008 и др.

ного нам в основном письме) говорит о своего рода семиотическом коллапсе, возникшем (не могшем не возникнуть!) между стиховедами не столько даже разных поколений, сколько принципиально различных исследовательских стратегий.

В предисловии к публикации писем Сергея Боброва Квятковскому нам приходилось цитировать гаспаровские воспоминания; мы вынуждены повторить эту цитату: «Когда мне было двадцать пять лет, в Институте мировой литературы начала собираться стиховедческая группа. Ее можно было назвать клубом неудачников. Все старшие участники помнили, как наука стиховедения была отменена почти на тридцать лет, а их собственные работы в лучшем случае устарели на корню. Председательствовал Л. И. Тимофеев, приходили Бонди, Квятковский, Никонов, Стеллецкий, один раз появился Голенищев-Кутузов <...> Бобров появился на первом же заседании. Он был похож на большую шину, из которой наполовину вышел воздух: такой же зычный, но уже замедленный»³.

Перед нами не просто разрыв поколений, одновременно и естественный, как всякая смена, и искусственный, вызванный историческим сломом середины века — впрочем, отнюдь не только объективным, связанным с волной событий, ломающих судьбы, жизни, творческие возможности, но и определяющимся самой сутью изменения эпох, уходом авангардного пафоса из культурного пространства. Если подобная смена парадигм, скорее всего, привела к разрыву литературного поля на официальное и андеграундное, каждое из которых не столько враждовало с другим, сколько отрицало его (последние представители авангарда 1930-х не находились в ситуации такого смыслового разрыва с официозом, даже будучи преследуемы), и это стало важным (хоть до поры до времени и подспудным) движущим механизмом дальнейшей литературной эволюции, — то в гуманитарной науке слом оказался устроенным более сложно. Официальная наука о литературе не жало-

³ *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 385–386.

вала ни авангардных стариков, ни позитивистскую молодежь; но точек схождения оказалось немного.

Для Квятковского — как и для Боброва, в меньшей степени Шенгели — теория стиха являлась специфическим проектом, чуть ли не храмом, по-модернистски тотальным сооружением. Предложенное И. Роднянской⁴ противопоставление «платоника-структуралиста» и «феноменолога-позитивиста» совершенно оправданно: если Квятковский (более всех своих ровесников) относился к первому типу, то Гаспаров — ко второму, и, говоря известными киплингскими словами, *never the twain shall meet*.

Расхождение заключено даже не собственно в теоретической базе (стиховедческий спор новейшего времени между последователями Гаспарова и — также покойного — М. Шапира носит еще более острый характер). Разрыв понимания заключался прежде всего в установке: Квятковского — на конструирование единой утопии, целостного проекта, при возможности опуская мелочи и отдельные несоответствия ради величия целого; Гаспарова — на максимально проверяемую и терминологически непротиворечивую (в этом споре с важнейшими постулатами новейшей философии его потом не раз упрекнул) модель порождения текста. В сущности, будучи одним из идеологов конструктивизма, давно уже, казалось бы, сошедшего со сцены, Квятковский нам предлагает проект, имеющий и научное, и художественное измерение. Гаспаров, впрочем, в поздние годы своего творчества также перестал совсем уж скрывать художественные интенции, влияющие на его научную работу (памятником чего остаются и «Конспективные переводы», и, конечно же, «Записи и выписки»), — но во время своего триумфального становления в качестве стиховеда он максимально возможно удерживался от прыжков к эстетической воле.

Перед нами памятник почтительного и умного не-диалога — замечания Гаспарова остались лежать в архиве и

⁴ Роднянская И. Школа Александра Квятковского // Арион. 1990. № 3. С. 113.

публикуются лишь сейчас. Впрочем, ситуация «невстречи» — характерный признак отечественной культуры⁵.

В комментариях мы предлагаем лишь внешние замечания по отдельным пунктам письма М. Гаспарова. И. Роднянская, комментируя некоторые идеи Квятковского, одновременно указывает на свой редакторский опыт, связанный с «Поэтическим словарем». Таким образом, возникает своеобразный диалог комментаторов.

Самоочевидные имена — Ломоносов, Кузмин, Гумилев, Сельвинский и т. д. (думается, что в филологическом издании нет необходимости комментировать и такие имена, как Перетц или Тимофеев), — разумеется, не поясняются.

Данила ДАВЫДОВ

⁵ Такую же «невстречу», разрыв понимания мы наблюдаем и в опубликованной ранее переписке с Колмогоровым.

М. ГАСПАРОВ — А. КВЯТКОВСКОМУ

1

Дорогой Александр Павлович¹,

сегодня, 28 дек., около 15.30 я заходил к Вам, звонил в Ваш звонок, но никто мне не открыл, а беспокоить Ваших соседей я не решился. Хочу надеяться, что Ваше отсутствие означает, что Вы живы, здоровы и ходите по делам; не желаю и мысли допускать о том, что Вы опять в больнице. Поэтому позвольте Вас — не лично, так письмен-

Публикация Я. А. Квятковского из личного архива А. Квятковского.

но — поздравить Вас с Новым годом и пожелать, чтобы он был благополучен и для Вас, и для Вашего завершаемого труда². Я не раз перебирал в памяти подробности нашего последнего разговора и все более утверждался вот в какой мысли. Мы с Вами говорим об одном и том же предмете — свидетельство этому — то, что «тактовиком» мы называем одни и те же примеры, как собранные Вами, так и новооткрываемые. Но говорим мы о нем на разных научных языках. Вашим языком я владею — так, как владеют иностранным языком: доказательство этому то, что я разговариваю с Вами на Вашем языке, и Вы меня понимаете. Вы же моим языком овладеть не пытаетесь: доказательство этому то, что когда я принес Вам статью на моем языке, она оказалась Вам непонятна. Разумеется, я ни секунды не могу быть в претензии — я рад и такой односторонней связи между нами, какая есть, и очень хотел бы, чтобы Вы не были на меня в обиде и чтобы контакт наш не прерывался. Я нашел еще несколько тактовиков раннего времени — у Бальмонта, Гумилева (?), у дореволюционного Руквишникова, даже у Мандельштама. Сообщу при встрече. А пока — еще раз с Новым годом и желаю Вам доброго здоровья и рабочего настроения.

Ваш М. Гаспаров

2

Дорогой Александр Павлович.

Конечно, я давно уже просмотрел Ваш словарь по несколько раз и подряд и вразбивку, и накопил немало замечаний по отдельным удачам и неудачам, но я не догадывался отмечать их на полях, и поэтому письмо Ваше застало меня до некоторой степени врасплох³. Попробую сейчас положить словарь рядом с собой и, листая, делать замечания по всем статьям подряд. Конечно, только о мелочах: о самих принципах тактометрической теории разговор должен быть большой и не клочковатый. Я собрался было писать большую статью на эту тему (для нее я и просил у Вас

ненадолго «Госплан» и «Бизнес»)), но сейчас отвлекся в новый материал — стихи поэтов начала XX в., которые построены аналогично тем образцам, которые Вы трактуете как тактовики, — и застрял в нем. Единственное, что я заметил: это что некоторые образцы, например, «были деньги — не зашил ка-арман» Вы интерпретируете в Словаре иначе, чем в статье 1960 года⁴; на мой взгляд, лучше, но на взгляд критиков такая переменчивость в интерпретации может показаться недостатком самой теории.

Итак, по порядку. АББРЕВИАТУРА — стилистическое ли, поэтическое ли это явление? По-моему — просто языковое.

АВТОЛОГИЯ — на протяжении всей большой заметки не дается точного определения, чем же автология отличается от прозаизма; эта разница оставляется на усмотрение интуиции, что науке не к лицу. Термин «поэзия» на стр. 9 внизу не вполне согласен с толкованием № 2 на стр. 221.

АВТОРСКАЯ ГЛУХОТА — отличные примеры на ошибки в «реалиях» и сомнительные — на ошибки в стиле. «Оперлася на балкон» — простая метонимия (целое вместо части), «к жерлу прижав жерло» — тоже (часть вместо целого). Так есть опасность причислить к А. Г. и простые сдвиги значений вроде «красные чернила»⁵.

АГИТКА — определение через «агитационное воздействие» — тавтологично⁶.

АГОГИ — лучше «агоге», ведь в остальных случаях Вы держитесь «экающего», а не «и-кающего» произношения греческих слов: «логаэды», а не «логаиды» и т. п.

АКРОМОНОГРАММА — термин очень редкий, АНАДИПЛОСИС — очень частый, поэтому в заглавие статьи лучше было поставить не первый, а второй. (Анадиплосис, а не анадиплосис!) Да и по смыслу «акромонаграмма» значит «одна буква в начале», а у Вас речь идет и об «одном слове в начале» и пр.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ — происхождение от «александрийской школы поэтов» совершенно фантастично, так что о такой гипотезе и упоминать стыдно. «В поэзии Зап. Европы» — точнее, только во Франции, в остальные литературы он был экспортирован из Франции и царил недолго.

АЛКЕЕВА СТРОФА — нужно ясно сказать, что порядок стихов в строфе — каноничен; а то можно понять, что в примере он выбран по произволу Брюсова.

В схеме **АЛКМАНОВА СТИХА** — опечатка.

АЛЛЕГОРИЧНО ли имя Собакевича? А, например, Земляники? Не думаю.

АЛЛЮЗИЯ — смешная опечатка: «Ария Паулюса» и сомнительный пример: «Полтава» и «Березина» — простые метонимии.

АЛОГИЗМ — может быть, выразиться так: «фигура мысли, аналогичная оксиморону среди фигур слова»?

АЛЬБОМНАЯ ЛИРИКА — можно ли так именовать рондо и баллады XV в., когда и альбомов-то не было? Надо просто выяснить время возникновения термина и круг его применения у употреблявших его.

АЛЬТЕРНАНС — правило так и не сформулировано («не рифмующие одинаковые окончания не могут стоять рядом»).

АЛЬТЕРНИРУЮЩИЙ РИТМ — термин имеет два значения, «чередование сильных и слабых слогов» и «чередование сильных и слабых стоп»; в заметке они смешаны.

АМПЛИФИКАЦИЯ — «ораторский и стилистический прием» — как понимать это «и»?

АМФИБРАХИЙ — в античной метрике такой стопы не было, про это говорится и у Денисова и везде, амфибрахич[еские] стихи считались анакрусированным дактилем⁷, и такое словоупотребление путало термины и у нас в XVIII в. (Богданович).

АМФИМАКР — чаще называется не «критская стопа», а «кретик».

АНАГРАММА — разве это поэтика и стилистика?

АНАКОЛУФ — неудачные примеры, все они сводятся к простому эллипсису или (пример из Крылова) зевгме; в цитате из Пастернака, вдобавок, опечатка («Все я ли один на свете»). Классический анаколуп — это длинная фраза, начатая по одной схеме, а конченная по другой; пример, найденный мной у Блока: «Да, так любить, как любит наша кровь, уже давно никто не любит» (по смыслу, конечно, предполагалось «...никто не умеет»). Может быть, Вам пригодится пример из письма Достоевского к Федорову,

1873: «я написал ее (повесть “Дядюшкин сон”) ... ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному)».

Не «Фиал Анакреонта», а, конечно, «АНАКРЕОНА» (с. 30).

Под АНАПЕСТ в Греции не приплясывали, а маршировали: анапестами писались вступительные и заключительные части хоровых партий в трагедии, под которые хор (или какой-нибудь актер) вступал или уходил со сцены.

АНАФОРА (и другие сходные явления) может быть не только звуковой и пр., но и сюжетной: напр., два эпизода, начинающихся с аналогичных мотивов или даже сцен. Если Вы включаете в словарь «сюжет», «завязку» и пр., то надо упомянуть и об этом.

АНТИСПАСТ — в первом абзаце речь идет об А.-стопе, и все правильно; во втором — об А.-размере, признаваемом «некоторыми теоретиками» (какими, не знаю), и все непонятно. Пример из Иванова (с опечаткой в 1 стихе) — пример, конечно, скорее на хориямб, чем на А.

В примере АНТИСТРОФЫ — неверно процитированы окончания последних двух строк, и от этого потеряно метрическое тождество.

АНТИТЕЗУ выдумали греки, и начинать ее историю с Возрождения нехорошо.

АНТИТЕЗИС — насколько я знаю, такого термина в античной метрике не было, а если и был, то почти неупотребительный; поэтому в Словаре ему не место. Достаточно АРСИСа.

АНТИФРАСИС — это частный случай иронии: ирония, выраженная не несколькими словами, а только одним. АСТЕИЗМ — это другой частный случай иронии: ирония, направленная против самого себя (ирония против других наз[ывается] «хлевазм»). У Вас эти соотношения не показаны.

АНТИЧНАЯ МЕТРИКА. «Подия» — такого слова не было, его надо вычеркнуть. Знак $\overline{\cup}$ в античной метрике имеет иное значение, чем у Вас: он значит: «долгий слог может быть заменен двумя краткими» (а это возможно далеко не во всех размерах и не во всех местах; например, схема АДОНИЯ правильная будет $\text{—}\overline{\cup}\text{—}$, а не $\overline{\cup}\overline{\cup}\overline{\cup}\overline{\cup}$ А, как у Вас). КОЛОН — далеко не всегда «строка», в гекса-

метре это полустихие, а в большом асклепиадовом стихе — треть строки.

АНТОЛОГИЯ Мелеагра до нас не дошла, а дошла «Палатинская антология», в которой не 40, а больше 100 поэтов: это не стихи «в духе», а подлинные древнегреческие эпиграммы (и только эпиграммы, а не лучшие стихи вообще). Ошибка очень грубая и, к сожалению, приметная даже для неспециалиста.

АНТОНИМ — не «сочетание словесных пар», а просто слово «пламень» (вне контекста) по отношению к слову «лед» и т. п. «Лед и пламень» в Вашем примере — это уже антитеза.

АПОСТРОФА имеет еще два вида: обращение к себе самому («Мужайся, Франц...» — «Разбойники» Шиллера) и обращение к существу фантастическому («Муза, скажи мне о том...»).

АПОФАЗИЯ непременно предполагает вопрос к самому себе и ответ на него; поэтому пример из Фета негоден, а пример из Пушкина слаб.

АРСИС — сильная, сильная, сильная часть стопы, и исходит это понимание не от Гегеля и Вундта, а от античных метристов. Понимание А. как слабой части стопы — результат насильственной этимологизации термина, принятый лишь немногими стиховедами нового времени и вносящий только путаницу в нашу науку.

АРХИЛОХОВ СТИХ: Вы путаете две разные строфы, «Архилохову вторую»:

—̄̄̄—̄̄̄—||̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄

—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄ и «Архилохову третью»:

—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄

—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄—̄̄̄

Пример из Горация — правильная «вторая строфа», и Вашим же схемам он не соответствует.

АСКЛЕПИАДОВ СТИХ — нужны схемы и примеры и на малый, и на большой стих.

АССОНАНС. Пример «И перед синими рядами...» — не ассонанс: «дружин» рифмуется с предыдущими строками («полудержавный властелин»), а «недвижим» — с последующими («шли за ним»). «На горы» и «Игоревы» тоже не кажется мне А. (разве ударения и там и там падают на о?).

БАСНЯ: юмор, комедийность, сатиричность — черты отнюдь не басни как таковой, а лишь одного из ее направлений (лафонтено-крыловского).

БЕДНАЯ РИФМА недостаточно отграничена определением от ассонанса (романского типа). Значение «рифм[уемых] слов одной и той же грамм[атической] формы...» лучше выделить в особый номер и дать пример (и упомянуть выражение «глагольная рифма»⁸).

БЕЛЫЙ СТИХ: «blank» значит «белый, пустой, чистый»; глагола со значением «сгладить» и т. д. такого в английском языке нет. Очень досадная ошибка.

БЕСЕДА — вряд ли это термин поэтики и стилистики.

БОГАТАЯ РИФМА — надо указать синоним «глубокая рифма».

БУКОЛИКА, ИДИЛЛИЯ и ЭКЛОГА — синонимы (**ПАСТОРАЛЬ** тоже, но это термин более поздний); признак жанра — пастухи как действ[ующие] лица, их жизнь как фон действия; в Вашем определении всего этого нет⁹.

Нужно точно сформулировать разницу между **БУРЛЕСКОМ** (низменный предмет высоким слогом) и **ТРАВЕСТИЕЙ** (высокий предмет низким слогом): у Вас они спутаны.

БУФФ — литературный жанр? По-моему, только оперный¹⁰.

БЫЛИНЫ — «оригинальнейшее явление...» и т. д. — утверждение рискованное: они полностью аналогичны английским нар[одным] балладам, испанским романсам и т. д., и скольким еще эпосам других, менее всем известных народов! Несерьезной мне кажется и ссылка на Чернышевского и «однообразии деревенской жизни» — Вы ведь сами показываете, и очень убедительно, что стих Б. богат и разнообразен.

ВАРИАНТЫ. Спасибо за очаровательный пример, которого я не знал (с Дорониным¹¹); но сказать «по-рапповски» — неточно, Доронин ведь был не рапповец (точнее, еще вапповец), а крестьянский поэт.

Что за «осенний венок» С. Матюшкина¹², где и когда он напечатан? Кстати, я не люблю Сельвинского, но упомянуть о венке Матюшкина и не упоминать о венках Сельвинского мне кажется несправедливым.

Стр. 77 «написано полиметрией» — неудачное выражение.

ВЕРСИФИКАЦИЯ, проще написать: «то же, что и Стихосложение». Или, если не то же, то указать разницу точнее.

ВИЛЛАНЕЛЬ — необходимо дать схему рифм. Кстати, могу указать малоизвестный оригинальный образец — «Во мгле, под шумный гул метелей» у Брюсова, «Зеркало теней», стр. 149.

ВОЛЬНЫЙ СТИХ — не только «вольный ямб», Маяковский писал вольным хореем, а у Шенгели есть параграф «Вольные трехсложные размеры». И не только басня — ибо у «Горя от ума» и «Маскарада» было длинное потомство, о котором Вы не упоминаете, разностопных элегий писалось едва ли не больше, чем басен (еще у Апухтина, еще у Есенина!), а в «пиндарической оде» XVIII в. (Петров, Державин) разностопность была обязательной. В связи с этим жанровым разнообразием, может быть, требует оговорок и замечание о «преемнике раешника» — не ода же Петрова шла от раешника! — и о западных образцах русского В. с.

ВТЫЧКИ — нужно ли¹³?

ГАЛЛИЦИЗМЫ — не только словесные, но и фразеологические заимствования, и синтаксические («Брось ей воды в лицо», «Подъезжая к станции, у меня слетела шляпа» и пр.): нужны примеры.

ГЕКЗАМЕТР. Упомянуть Цицерона среди авторов Г. — то же, что упоминать, скажем, Тургенева среди великих русских поэтов. В 1-й стопе Г. спондей употребляется, и очень часто. Цезура в Г., как и во всяком античном стихе, должна рассекать стопу, поэтому обе Ваши схемы — неправильные: нужно:

— $\bar{u}u$ |— $\bar{u}u$ |—|| $\bar{u}u$ |— $\bar{u}u$ |— uu |— \bar{u}

...
и — uu |—|| $\bar{u}u$ |— $\bar{u}u$ |—|| $\bar{u}u$ |— uu |— \bar{u}

Цезура, по Вашему же определению, — постоянный словораздел в стихе, поэтому в примере русского Г. из Жуковского попросту никакой цезуры нет, а «мужским, женскими и дактилическим» выступает заурядный третий словораздел. Наконец, говоря «в других случаях (вместо растяжения) допускается пауза», необходимо для корректности сказать, в каких случаях.

За публикацию Вашего экспериментального Г. большое спасибо! По-моему, в некоторых областях стиха экспериментальные стихотворения сейчас нужнее, чем теоретические исследования¹⁴.

ГЕОРГИКИ — не жанр, а заглавие одного лишь произведения Вергилия; не «песни», а поэма; разновидность не буколической, а дидактической поэзии.

ГИАТУС — 1-й, 2-й и 4-й примеры неудачны, ибо в них между гласными стоят согласные «йоты»: «под гармонийу йейа йа строил стих».

ГИПЕРДАКТ[ИЛИЧЕСКАЯ] РИФМА: в третьей строке после «4-сложная» надо добавить: «а также 5-ти, 6-тисложная и т. д.».

ГИПОМЕТРИЯ — ох, нужен ли этот термин? Я бы и гиперметрию похерил¹⁵.

ГЛОССА — есть и третье значение (античное): редкое, малоупотребительное слово (диалектизм, архаизм, профессионализм и пр.).

ГНОМА — «изречение, заканчивающее монолог» — впервые узнаю о таком «античном» значении.

ГОНГОРИЗМ — по-моему, такие термины из истории (а не теории) литературы в словарь входить не должны.

ГОРАЦИЕВА СТРОФА — надо пометить: «термин устарелый».

ДАКТИЛО-ХОРЕИЧ[ЕСКИЙ] СТИХ — об «однообразных трехсложиях» можно говорить для Гнедича, но не для Жуковского, гексаметры которого (конечно, не в «Одиссее», а в «Ундине», «Нале», «Войне мышей» и прочем) богаче, разнообразнее и тоньше и Третьяковского, и кого угодно.

ДАКТИЛЬ — «изобретение приписано Дионису» — откуда это сведение? «Название — политикос» — недоразумение: «политический стих» у греков (средневековых) был, но никакого отношения к дактилю он не имел.

В заметке о ДЕЦИМЕ упоминать схему обычной одической строфы, да еще связывать ее только с именем Державина, по крайней мере, неосторожно.

ДИАЛЕКТИЗМЫ — уверены ли Вы, что «теперича» характерно только для ярославского, а «излука» только для рязанского говора? Мне кажется, это общерусские слова.

ДИПИРРИХИЙ — опечатка в цитате из Багрицкого.

ДИПОДИЯ — «Широкое ритмическое звучание» — выражение, слишком расплывчатое для столь ответственной темы.

ДИССОНАНС. Уверены ли Вы в ударениях «Слова»: «комони, оседлани»?

ДИФИРАМБЫ Пиндара нам неизвестны (сохранились лишь его оды), Ариона — тоже (не сохранилось совсем ничего).

ДОЛГИЙ СЛОГ — при Вашем внимании к проблеме «долгота — краткость» здесь необходимо нужно было упомянуть, что кроме двудольных в стихах бывали и трех, и четырех, и чуть ли не пятидольные слоги.

ДОЛЬНИК. «Ввиду отсутствия однозначности...» Я бы сказал: «С точки зрения терминологии, принятой в настоящем словаре, термин Д. неприемлем» и т. д. А однозначности, к сожалению, нет у огромного большинства стиховедческих терминов, в том числе и употребляемых нами¹⁶.

ДОЛЯ. «Мора» не значит «простое время», «мора» значит «задержка».

ЗАГАДКА — определение неудачное, тавтологическое (сразу говорится об «отгадываемом предмете»).

ЗАУМЬ. Уверены ли Вы, что сумароковская З. — сектантского происхождения? Я встречал ее (в написании «ширень да вырень») у Державина как изображение пьяного крика, а потом (в написании «ширин вырин ристорфор») в «Военных афоризмах» Козьмы Пруткова.

ЗЕВГМА — обычно так называется одинаковое присоединение к управляющему слову двух различно управляемых: «У кумушки глаза и зубы разгорелись», «Вел ли Югурта войну или мир», «Германия отделена от сарматов взаимным страхом и высокими горами». Таким образом, это — одна из «фигур убавления»: ср. «вел ли Югурта войну или сохранял мир». Вы же описываете лишь частные, самые простые и малоощутимые виды З., и к тому же — в двух местах — здесь и в ст. «СИЛЛЕПС» (силлепс — не что иное, как синоним зевгмы). Это — одна из самых досадных ошибок в Вашем словаре, особенно если учесть стопроцентное невежество нынешних читателей по части риторики.

ИЛЛИТЕРАТЫ — откуда термин? Звучит он неудачно: по-английски и по-французски такое слово значит просто: «неграмотный».

ИНВЕРСИЯ РИТМИЧ[ЕСКАЯ] К примеру из Кирсанова: мне кажется, что при «последовательно проведенной инверсии» уже не приходится говорить и о трехдольнике-основе, а нужно говорить о более сложном (6-дольнике с сильным ударением на 4-м и слабым — на 3-м слоге?) ритме.

ИНТОНАЦИЯ. Стих[отворение] Маяковского называется «100%», а не «101%».

ИРОНИЯ — это стилистическая фигура (точнее — фигура семантическая, «троп»), представляющая собой употребление слова в противоположном смысле: «Веррес, сей непорочный правитель...», «Отколе, умная, бредешь ты, голова?» Ваше определение стилистической характеристики И. не дает, а дает лишь бытовую (ср. замечание об эмфазе). В «Калистрате», как легко видеть, стилистическая И. отсутствует: это стихотворение построено не на И., а на оксимороне.

КАНТЫ — вторая и третья фразы дают явно разные значения этого слова, и их надо выделить номерами 1 и 2.

КАРМАНЬОЛА — уместно ли это слово в данном словаре? Тогда уж в пору давать и Варшавянку и Интернационал¹⁷.

КАТАХРЕЗА — это стертая, потерявшая остроту употребление стилистической фигуры («мозг» вместо «ум» — метонимия, «ножка стула» — метафора) и т. п. Вы же приводите как раз очень яркие оксимороны как пример К.

КВИНТИЛЛА — лучше писать, как произносится: **КИНТИЛЬЯ**, и привести схему рифмовки: аваав.

КЛАУЗУЛА — не заключительная часть речи оратора (это называлось «перорация» и пр.), а заключительный член фразы, периода, обычно ритмизованный: ошибка серьезная.

Сонет с **КОДОЙ** Брюсова — переводной, из Мцаренца: об этом следовало упомянуть.

КОЛОМЫЙКА — ее размер заслуживал бы более подробного разбора, тем более, что это классический образец дорогого Вашему сердцу инверсированного ритма.

КОЛЬЦО — раз уж Вы называете «стык» акромонотграммой, то кольцо следовало тоже назвать по-гречески: «просаподосис»¹⁸.

КЛИМАКС — вы даете лишь одно, и более простое, из значений этого понятия; главное же (но, к сожалению, более редкое и менее известное) — другое: это вереница стыков, акромонаграмм-анадиплос («Зевс родил Миноса, Минос такого-то, такой-то Девкалиона, Девкалион же меня»; классический пример — у Мольера в *Дон-Жуане*, акт 5, явл. 2).

КОММА — неверно, что полный стих называется «колон», он может состоять из нескольких колонов (большой асклеиадов стих).

КСЕНИИ Марциала — не застольные эпиграммы, а надписи на предметах-подарках.

ЛЕГЕНДА — жанр духовного происхождения; формулировать определение не берусь, но, во всяком случае, Ваше определение требует пересмотра и дополнения.

ЛЕОНИНСКИЙ СТИХ. Вот Вам пример средневекового вагантского л. гекзаметра в переводе моего знакомого античника:

Пастырь наш, аду утеха, а божией церкви помеха,
Видно, мерзавец, для смеха ты подал мне шубу без меха.

ЛИТОТА во 2-м значении — проклятое недоразумение, водворенное в русскую научную литературу Тимофеевым. «Обратная гипербола» называется «мейосис», а литота имеет только 1-е значение.

ЛОГАЭДИЧЕСКИЙ СТИХ заслуживает большего внимания теми имитациями, которые он имеет (и еще больше может иметь) в русском стихе и которые (кстати сказать) далеко не всегда легко укладываются в тактовые схемы¹⁹.

МАГИСТРАЛ — не только сонет в венке сонетов, но и рондо в венке рондо (есть у Северянина), мотто в глоссе и т. п.

МАДРИГАЛ — идиллическое стихотворение? Помому, этого не было; но мадригал был заведомо когда-то музыкальным, песенным жанром, а это у Вас не упомянуто; и он писался разностопными строчками (в нем. поэзии вольный ямб так и называется: «мадригальферс»), а это тоже у Вас не упомянуто, хотя и важно.

МАРШ — все-таки не жанр поэзии, а жанр музыки.

МЕТАГРАММА: первое значение — недоразумение, это — логориф (как и сказано под соответствующим словом).

МЕТАФОРА. Не совсем ясна противоположность между «развернутой» и «реализованной» М.: и пример из «Облака в штанах» и даже «Чаша жизни» вполне могут считаться реализацией М.

МЕТОНИМИЯ. Мне кажется более удобной традиционная классификация метонимич[еского] переноса значения: 1) лицо — вещь (читал Апулея, наслаждался Венерой, покорился турецкому бунчуку), 2)местилище — содержимое (театр рукоплещет, Белый дом постановил), 3) причина — следствие (праздный отдых, сеять раны), 4) абстрактное — конкретное (правосудие порешило). У Вас не упомянуто классическое определение разницы между метафорой и М. — «перенос по сходству — перенос по смежности»; если это сделано из принципа, то он мне не ясен, если по недосмотру, то жаль.

МЕТР(ИК)ОТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — термин, изобретенный не Перетцом; по-моему, так определял русский стих еще Класовский²⁰.

Откуда взято стихотворение Пиотровского в ст. «МИНИАТЮРА»? Любопытствую не как критик, а как любознательный читатель.

Ударение — не «МОЛОСС», а «моло́сс».

МОНОДИЯ — никоим образом не монолог, а только ария.

МОНОСТИХ Архилоха — недоразумение: это не одностишное стихотворение, а одностишная цитата из несохранившегося стихотворения.

МОТТО — есть еще значение, и самое частое: «то же, что девиз».

Еще одна просьба: в каком сборнике можно найти знаменитую песню «Как на матушке на Неве-реке молодой матрос корабли снастил» (цит[ируется] у Вас в ст. «НАРОДНЫЙ СТИХ»)? Мне не везло: нигде не мог найти, а она мне очень нужна.

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ и **ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ** — одно и то же или нет? У Вас — неясно.

В статье «ВНУТРЕННЯЯ РИФМА» хотелось бы видеть примеры из Кузмина («Где слог найду...», «Зачем лу-

на так странно розовеет...», «Снова чист передо мною первый лист...» и др.), интересные тем, что в них В. Р. не совпадает с обязательным концом полустипа, как в обычных примерах.

Не могу согласиться с Вашей трактовкой ОДИННАДЦАТИСЛОЖНИКА: цезура в нем у русских силлабистов почти всегда женская^{20а}, следовательно, инверсия почти постоянная, следовательно, приходится говорить не столько об инверсии, сколько (позволяю себе неофициально употребить новый термин) о смещении константы.

В ОКТАВЕ правило альтернанса соблюдается как раз менее строго, чем в других твердых строках.

ОМОНИМИЧЕСКИЕ и КАЛАМБУРНЫЕ РИФМЫ разделены недостаточно ясно.

ОНЕГИНСКАЯ СТОФА — позвольте похвастаться: а я нашел у Языкова поэму, написанную онегинской строфой в 5-стопном ямбе, вот!

Вы уверены в этимологии слова «ПАМФЛЕТ»? насколько я знаю, это — от греческого «памфлектос» и приблизительно значит «всесожигающий».

ПАНТУН — стихотворение со строгой, очень сложной и интересной системой рифм и повторяющихся строк (стилизвалось и в русской поэзии — у Гумилева, Брюсова). О нем следовало сказать гораздо подробнее и привести примеры.

«Билет — щелк. Щека — чмок» у Вас приводится и как пример ПАУЗНИКА, и как пример тактовика. Недосмотр или теоретическая сложность?

Схема античного ПЕНТАМЕТРА неправильна.

ПЕРЕНОС — стоило бы, говоря о строчном переносе, дать традиционные термины «реже», «контр-реже» и пр.

ПЕРИОД — не просто «длинное предложение» с переломом интонации: П. — это предложение, в котором грамматическая конструкция «открывается» в начале, а замыкается только в конце, в середину же вставлено еще несколько, меньших, конструкций-предложений. Все приводимые Вами примеры для этого слишком просты, в них есть нагнетание однородных, а не вклинивание инородных, скобочных конструкций; за образцами настоящих периодов нужно обращаться в прозу — к Ломоносову, Карамзину, Гоголю.

ПЕРИФРАЗ во 2-м значении — по-моему, недоразумение: это парафраз, а не перифраз.

ПЕСНЯМИ «главы поэм Гомера» никто не называл: их называли книгами, т.е. кусками такой длины, какие могут уместиться в отдельном папирусном свитке.

ПИСЬМО и **ПОСЛАНИЕ** — сказано, что они «близки» друг другу, но не сказано, почему они не «тождественны» друг с другом; а ведь обычно считается, что это синонимы.

Что значит «элементы **ПОЛИМЕТРИИ**» в «Двенадцати» Блока? Уж если где есть настоящая полиметрия, то именно здесь.

РАПСОД не исполнял своих песен, а только чужие, традиционные, с каноническим текстом; «чужие или свои песни» исполнял АЭД.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — одна из самых очаровательных подборок примеров в Вашей книге, за нее Вам особенное спасибо!

Стр. 244. Решительно не согласен, что в 11-сложниках «естественно звучат» только женские рифмы: для моего слуха вполне «естественны» и мужские и особенно дактилические. Попробуйте сами посочинять в этом размере, и Вы согласитесь со мной. Если же Вы не согласны, то, видимо, здесь нужен какой-то аргумент, а не простая апелляция к слуху.

РИТМИЧЕСКАЯ ПРОЗА. «Стопные закономерности»? Ведь Вы отрицаете понятие стопы!

РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ. «Школа Пифагора» риторикой не занималась — это какое-то недоразумение. Почему «Р. Ф.» сведены к трем, я не понимаю: по-моему, все фигуры, перечисляемые на букву Ф, как были, так и остались риторическими.

РОМАНС — испанский 8-сложник — не хорей, это чисто-силлабический стих.

РОНДЕЛЬ — кроме примера, нужно дать схему рифм, чтобы не казалось, что она произвольная. То же — о **РОНДО**.

РОНСАРОВА СТРОФА — по-моему, это не просто ААВССВ, а ААВССВ с укороченными 2 и 4 строками — первый, но не второй из Ваших примеров. У русских поэтов хореическая Р. С. есть у С. Соловьева, а ямбическая — у М. Кузмина.

САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА — нужна схема, иначе непонятны и примеры с их вертикальными линиями. Век Сапфо — не IV, а VI.

СЕКСТИНА. Про малую С. достаточно написать: «шестистишие с произвольной рифмовкой». Про большую же следует указать, что в своем классическом петраркистском виде это стихотворение нерифмованное (рифмы у Мея и прочих — это уже от избытка эlegantности), что последовательность чередования строк определяется такими-то правилами (хорошо дано у Шенгели) и что в конце С. должно идти трехстишие, в котором собраны все шесть слов-лейтмотивов. Поэтому и пример я взял бы не из Мея, а из Кузмина — нерифмованный и с трехстишием. В теперешнем виде заметка о С. очень неудовлетворительна.

СЕПТИМА — термин совершенно неупотребительный; достаточно написать: «семистишие с произвольной рифмовкой», а то читатель подумает, что есть какая-то «классическая схема», осуществленная в «Бородине».

Кстати, не откажите написать, из какой вещи Шенгели взят последний пример «септимы»²¹?

СИЛЛЕПС — см. замечание о ЗЕВГМЕ.

СИМФОРА — Ваш термин, или чей-нибудь более ранний? Определение очень трудное и не очень ясное; примеры, насколько я мог понять, сводятся к двойной метафоре («окно» вм. «отражение окна» + «плавало» вм. «лежало на колеблющейся жидкости» = «в бокале плавало окно»). Но почему эта двухэтжная металогия названа «художественной автологией»²²?

СИНАФИЯ — отнюдь не «перенос»: это — связь между полустихиями античного стиха, выражающаяся в том, что на их стыке не допускается элизия и обоюдный слог (допускаемые на стыке стихов). Ошибка грубая, но критики ее не заметят.

СИНЕКДОХА — не только ед. ч. вм[есто] множ. ч., но и наоборот: «Мы, Николай Второй...»

СИНКОПА — хорошие образцы есть в стихах С. Марина²³: «Не успеешь перекреститься...», «Еле ноги перставлял». У термина С. есть и второе значение: судя по контекстам, где я встречал его у критиков и прочих

безответственных лиц, это что-то вроде Вашего «инверсированного ритма»²⁴: чаще всего говорится о «синкопическом ритме» «Думы про Опанаса»; а Тынянов называл «синкопическими пеонами» строчки «Заламывая котелки», «Испытанные остряки»; вероятно, «не-синкопическим» пеоном для него была «адмиралтейская игла».

СИЦИЛИАНА — так как в ней рифмовка твердая, то второй пример никакого отношения к С. попросту не имеет.

СКИРЛИ — думаю, что это слово еще не доросло до словаря терминов²⁵. Кстати, заметили ли Вы неправильный оборот в начале цитаты: «Скирли — это слово звукоподражаемое...»

СЛАВЯНИЗМЫ — нужно четче отмежевать их от архаизмов.

Не СЛОКА, а ШЛОКА — сейчас господствует такое написание.

СОНОТ — правило о рифмовке можно выразить коротко: «если рифмовка в катренах закрытая (АВВА), то в терцетах — открытая (ССДСДС или ССДЕДЕ) и наоборот». К пушкинскому сонету необходима оговорка, что он нарушает и это правило, и правило о том, что катрены и терцеты пишутся на разные рифмы, и правило (если это правило), что «рифмы должны быть звучными, звонкими».

СОСТАВНЫЕ РИФМЫ — почему брюсовские рифмы труднопроизносимее, чем «жизнь с кого — Держжинского», не знаю.

СПЕНСЕРОВА СТРОФА — не «переделанная октава», а удлиненная строфа французской баллады; и альтернанса в ней (как и вообще в англ. поэзии) нет. Пример можно привести и не переводной: ею написана поэма «Всадник» Кузмина (в «Осенних озерах»).

СПОНДЕЙ — «стихи исполнялись при совершении возлияния» и т. д. — это домысел античных этимологизаторов, никакой исторической достоверности не имеющий.

СТАНСЫ. Опасный термин и рискованное определение; напомним иронический комментарий Б. Томашевского в кн. «Стих и язык», стр. 216–217, сноска²⁶.

СТИХОВЕДЕНИЕ. Я бы больше подчеркнул связь С. с развитием стиха. Собственно, что мы видим в XX веке? Символисты изобретают паузник и ломают равностопие; теоретики с ужасом обнаруживают, что эти странные новинки вполне подходят под их старый добрый термин «тонический стих» и вынуждены изобрести для традиц[ионного] стиха (точнее, возродить) термин «силлабо-тонич[еский] стих»; неравностопие, представляющее собой ярчайший случай перемены ритма при сохранении метра, заставляет сосредоточиваться на изучении ритма, т.е. не «возможных», а «действительно постоянных или почти постоянных» ударений в стихе; открывают, что в ямбе и хорее одни стопы несут ударение чаще, чем другие; Белый и Бобров называют это диподиями, Шенгели — сильными и слабыми долями, Пяст — пеонами, Бонди — четырехсложниками, Тарановский — акцентной диссимилиацией, Штокмар — тоже как-то похоже, Вы — элементными группами и кратами; вот и вся полная картина русского стиховедения, хоровод теорий и терминов вокруг одного явления, а все из-за чего? из-за того, что начиная с начала XX в. поэты научились писать новыми размерами, на первый взгляд никакого отношения к рассматриваемой проблеме ритма ямба и хорее не имеющими. Простите мне это лирическое отступление²⁷.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ — термин, в котором Тургенев не повинен, а повинны его редакторы, назвавшие произведения Т[ургенева] модным бодлеровским термином; Т[ургенев] же, как известно, называл их просто «Сенилиа», «старческое». Ради бога, снимите упоминание о «близости к дисметрическому стиху» — проза есть проза, и все тут²⁸.

СТРОФА: «сочетание неск[ольких] стихов, объединенных общей мыслью» — очень неудачное определение, ибо мысль здесь ни при чем; лучше сказать: «сочетание неск[ольких] стихов с определенным метром, клаузулами и (обычно) рифмами, повторяемое на протяжении стихотворения без изменений» или еще как-нибудь в этом роде.

ТАВТОГРАММА — малоупотребительный (если вообще употребительный) термин; где Вы его нашли²⁹?

ТЕРЦИНЫ. «Пятистопный ямб» — только в русской поэзии, в итальянской же (о которой говорит Ваш кон-

текст) Т. пишутся силлабическим 11-сложником. «Своеобразный сдержанный характер» 3-стишной строфы для меня неясен и во всяком случае недоказуем. А вот что интересно и до сих пор, кажется, не замечено — это что по терцинному принципу Брюсов строил пятистишия АВСАВ СДЕСД ЕФНЕФ... («В полях забытые усадьбы...»). А замечали Вы, что у Хлебникова в «Змеях поезда» дисметрический стих объединен в правильные терцины?

ТРИМАКР — не «ср.», а «то же, что и молосс».

ТРИНАДЦАТИСЛОЖНИК. Вы осуждаете женскую цезуру в нем; а прислушайтесь получше к веренице стихов с только-женской цезурой, и Вы услышите в них вполне уловимый и отчетливый ритм; я не решаюсь определить его в Ваших тактометрических терминах, но Вы, вероятно, сделаете это без труда. О мужских рифмах в Т., тоже осуждаемых Вами и тоже, по-моему, напрасно (или, во всяком случае, бездоказательно), я уже говорил.

ТРИОЛЕТ. Этимология неверна, по-итальянски «trio» не значит «трое», а значит «трио». Неужели ни один из Ваших редакторов и рецензентов не знал по-итальянски³⁰?!

ТРОП — необходима классификация и определение отношения между Т. и фигурами³¹.

УМОЛЧАНИЕ — пропущен первоначальный, главный смысл этого термина: оборот типа «не буду говорить о том, какой Веррес был злодей, как он делал то-то, как он делал то-то» и т. д., т.е. когда под видом умолчания говорится все, что надо, и создается впечатление, что можно было бы сказать и гораздо больше. А теперь, к сожалению, многие так называемые литературоведы называют этот прием не «умолчанием», а «нарушением умолчания» — забавное, но досадное переосмысление.

ФАБУЛА, СЮЖЕТ — очень недостаточные отписки. Боюсь, что критики будут Вам пенять за «односторонность» Вашего интереса к стиху в ущерб стилю, сюжетосложению и пр. Стоило бы бросить им, как кость, оговорку в предисловии.

Схема ФЕРЕКРАТОВА СТИХА неправильна, и это относится ко всем Вашим схемам античных стихов: последний слог во всех античных стихах — обоудный, т.е.

может быть и кратким и долгим, у Вас же это нигде не отражено.

ФИГУРА: здесь самая острая научная проблема — это классификация фигур, а Вы не даете даже их полного перечня. Очень обидно!

ХОЛИЯМБ — последняя стопа в нем заменяется не столько хореем, сколько (гораздо чаще) спондеем с иктом на первом слоге.

ХОЛОСТОЙ СТИХ в конце строфы (как в «Волках»³²) имеет особое немецкое название «вайзе», гораздо больше распространен в немецкой поэзии и отсюда воспринят Державиным, употреблявшим его довольно часто, — жаль, что у Вас нет примеров.

ЦЕЗУРА. Здесь не сказано главного: в античной метрике Ц. — словораздел, не имеющий постоянного места, но непременно приходящийся на середину стопы (в этом смысле и говорят: «гекзаметр может иметь цезуру на 2-й, 3-й или 4-й стопе»); в новоязычной метрике Ц. — словораздел, имеющий постоянное место в стихе и как раз не на середине, а на стыке стоп (античная «диереза»). Поэтому античная Ц. делила стих на два полустишия с разным ритмом (восходящим и нисходящим), новоязычная — с тождественным ритмом, первая служила разнообразию, вторая — однообразию стиха. Поэтому же «свободная цезура» или «передвижная» в стихе нового времени — термин бессмысленный: если она не постоянна, то ее просто нет, и стих называется бесцезурным.

ШАРАДА — честное слово, в «Поэтическом словаре» ей не место!

ЭВФЕМИЗМ должен был бы быть заглавием, **ЭВФИМИЗМ** — вариантом: ведь обычно Вы держитесь «экающего» произношения греческих звуков.

ЭКЛОГА — в античной поэзии вовсе не обязательно диалог: у Вергилия диалогические и не-диалогические Э. чередуются; поэтому видеть в этом их отличие от идиллии неверно. См. замечание о «**БУКОЛИЧ[ЕСКОЙ] ПОЭЗИИ**».

ЭЛЕГИЧЕСКИМ называется **ДИСТИХ** не за глубину содержания, а по причине совершенно неизвестной: этимология слова «элегический, элегия» неясна. Во всяком слу-

чае, слово «элегический» характеризует не содержание, а форму дистиха (гекс[аметр] + пент[аметр]), а все «смешанные чувства радости и печали... с оттенком поэтической интимности» стали примысливаться к этому понятию не в античной поэзии, а только после Возрождения.

Можно привести и русские примеры экспериментальных ЭЛИЗИЙ — из Шевырева, из перевода «Иерусалима» Тассо.

ЭМФАЗА как стилистич[еский] термин — это сужение, уточнение словарного значения слова: «чтобы сделать это, нужно быть Человеком» (т.е. героем), «тут нужен герой, а он только человек» (т.е. трус). Вы же даете не термин, а «общее представление» о взволнованности и пр.

Не «эпиграммист», а «эпиграмматист»!

ЭПИКРУЗА — слова, приводимого в скобках, в греческом языке нет, а если бы оно было, оно бы значило что-нибудь вроде «забывание», «заколачивание» (как «анакруза» значит «вытаскивание», «оттягивание»). Будем молить бога, чтобы Ваши рецензенты не знали греческого языка!

ЭПИСТОЛА — проще было написать — то же, что и «послание» и «письмо».

ЭПИТАЛАМ у Анакреонта, насколько я знаю, нет. Есть у Катулла.

ЭПИФОРА — очень хорошие примеры. Можно добавить, что на эпифоре построена целая стихотв[орная] форма — ГАЗЕЛЛА.

ЭПОДОМ назывались двустишия с укороченным вторым стихом еще в античности (Гораций!!!); и чередование «строфа—антистрофа—эпод» тоже античное (Пиндар!!!); у Вас же это выглядит как новоевропейское новшество. Опечатка в названии вещи Дидро: нужно «Элефтероманы».

ЯМБЫ как сатирич[еские] стихи — не просто «ямбические размеры», а как раз ямбические ЭПОДЫ, двустишия с укороченным вторым стихом; отсюда и форма «ямбов» Барбье — чередование 12-сложных и 8-сложных стихов, отразившееся в таких стихах Лермонтова, как «Отделкой золотой блистает мой кинжал...» и т. п.; только у Блока это название теряет формальный признак и сохраняет только содержательный.

Вот!

Дорогой Александр Павлович, простите мою придирчивость и цените хотя бы мою добросовестность. Как Вы видите, большинство замечаний — двоякого рода: или указания на случайные небрежности, обмолвки и недомолвки, или уточнения некоторых понятий античной и западной поэтики и стилистики, о которых Вам приходилось брать сведения из вторых рук. Очень прошу ко всем поправкам второго рода относиться с полным доверием: там, где я сам не был уверен в чем-нибудь, я непременно писал «кажется» или «по-моему». Я сам поразился, сколько у меня набралось замечаний — на целый печатный лист и на целый рабочий день; думаю, что ни из прошлых, ни из будущих Ваших рецензентов никто не будет столь крохоборчески усерден. До смерти жаль, что Вы не сочли нужным показать Ваш словарь мне еще в рукописи — тогда, может быть, можно было бы исправить хоть некоторые из замеченных мною сомнительных мест не принципиального, а фактического характера. Ну, а теперь — будем ждать рецензий. У меня, кажется, сейчас улучшились отношения с «Вопросами языкознания»; не будете ли Вы иметь возражения, если я при случае предложу им написать рецензию на «Словарь», главным образом, конечно, с разбором тактометрической теории, и с дополнениями о мелких промахах — из собранных здесь материалов? Но, боюсь, что никакой верной надежды у меня нет, и спрашиваю Вашего согласия на всякий случай.

Если Вы простили мою придирчивость и мелочность, и я имею право надеяться на Вашу благодарность хотя бы за мой машинописный труд, то позвольте напомнить Вам, что когда-то Вы обещали подарить мне Ваши четыре тактометрические стихотворения, переписанные Вами по новой системе обозначений; если Вы сможете это для меня сделать, это будет мне бесценным подарком.

Желаю Вам скорейшего выздоровления и дальнейшего доброго здоровья, желаю благополучного завершения трудов по «Ритмологии», в которой Ваша теория может

предстать в менее разорванном и более цельном, связном и убедительном виде, желаю счастливо встретить приближающийся Новый год.

*Искренне Ваш
М. Гаспаров*

18.12.66³³.

¹ Записка была, видимо, оставлена у А. Квятковского дома, независимо от обширного машинописного письма — отзыва на «Поэтический словарь» 1966 года издания, посланного по почте. Письмо приводится ниже.

² Речь идет о «Ритмологии русского стиха».

³ Это письмо, точнее его черновик, пока не найдено. Очевидно, Квятковский спрашивал мнения Гаспарова о вышедшей книге.

⁴ Русское стихосложение // Русская литература. 1960. № 1.

⁵ Здесь можно выделить и уровень так называемой «сдвигологии», по А. Крученых, — непреднамеренных стяжений фонетического или синтаксического характера. См. также рассуждения Владимира Маркова в работе «Слоговые близнецы в русских стихах» (*Марков В. Свобода в поэзии*. СПб.: Изд. Чернышева, 1994). Несмотря на кажущуюся разницу в явлениях, рассматриваемых Квятковским, и «сдвигологией», здесь работает один и тот же механизм, принципиальный для русского и мирового авангарда (эстетика ошибки или опечатки, важная для футуристов, дадаистов, сюрреалистов, обэриутов).

⁶ Здесь тавтологии, скорее всего, нет, поскольку «агитка» есть трансформированная форма понятия «агитационное искусство», отделившаяся стилистически и континуально от родительского понятия.

⁷ Заметка Квятковского на полях: «Это и есть амфибрахий».

⁸ В самом деле, здесь «бедная рифма» понимается как данность (что вообще характерно для принципиальной *синхроничности* концепции Квятковского). Историческое понимание проблемы дано, например, у В. Жирмунского (Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 306—321). Впрочем, понятие трактуется обоими оппонентами некорректно (предлагаемые Гаспаровым смежные понятия иногда *могут* быть восприняты как «бедная рифма», а в иные эпохи — отнюдь).

⁹ Данные понятия действительно синонимичны в жанрово-структурном смысле, но в исторической перспективе обретают самостоятельные судьбы.

¹⁰ В самом деле, термин для поэтики и теории стиха маргинальный, однако стоит вспомнить «Мистерию-буфф», о которой Квятковский и пишет, — а для него, как для проективно-авангардного, а не

позитивистского ученого, важно было учесть авторские жанровые модели, идеологически ему близкие.

¹¹ *Иван Иванович Доронин* (1900—1978), поэт. Из крестьян, работал на Тульском оружейном заводе, участник гражданской войны. Работник газеты «Красный воин», участник объединения пролетарских писателей «Рабочая весна».

¹² Неустановленное лицо.

¹³ Экзотический псевдотермин вполне соответствует общей установке поставангардных теоретиков стиха на эстетизацию самого производства терминов либо использование имеющихся, но маргинализованных.

¹⁴ Четырехдольный гекзаметр Квятковского «В пурпуре, блеске и дымах...»

¹⁵ То же авангардное внимание к разного рода смещениям и сбоем, в том числе вторично осмысленным как прием.

¹⁶ Один из четких примеров разницы в понимании терминов сторонниками авангардной проективности и позитивистского познания.

¹⁷ В самом деле, маргинальный термин (и термин ли?) — но и отнесенность невинная дань идеологическому давлению.

¹⁸ Заметка Квятковского на полях: «Впервые слышу».

¹⁹ Заметка Квятковского на полях: «Я этого не говорю».

²⁰ *Владимир Игнатьевич Классовский* (1815—1877), педагог, филолог. Член Учебного комитета Министерства народного просвещения. Помимо прочих, автор книги «Версификация» (СПб., 1866).

^{20a} Заметка Квятковского на полях: «Только мужская».

²¹ Ответ Квятковского на полях: «рукопись».

²² В словаре: «стоит на грани художественной автологии».

²³ *Сергей Никифорович Марин* (1766—1813), поэт-любитель, автор множества сатирических произведений, в споре «архаистов» и «новаторов» занимал резко антикарамзинистскую позицию.

²⁴ В ранних работах Квятковский сам употреблял термин «синкопа» в таком смысле.

²⁵ Своего рода «вольность», дань памяти — термин Михаила Петровича Малишевского (1896—1955), близкого знакомого и отчасти единомышленника Квятковского, преподававшего стихологию в Высшем литературно-художественном институте имени В. Брюсова, занимавшегося в аспирантуре в Государственной академии художественных наук (ГАХН), автора книги «Метротоника. Краткое изложение метротонической междуязыковой стихологии» (Ч. 1: Метрика. М., 1925). См.: *Бирюков С. Е.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: ТГУ им. Державина, 1998, а также примечания И. Роднянской к «Ритмологии» (указ. изд. С. 686). На «Скрили» Малишевского написан вокальный цикл М. Таривердиева.

²⁶ Имеется в виду издание: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М. —Л.: Госхиздат, 1959.

²⁷ В этом пункте Гаспаров позволяет себе показать принципиальную методологическую невозможность договориться с Квятковским — именно потому он, в сущности, посвящает свое письмо не принципиальному спору, но техническим поправкам и уточнениям. В своем «лирическом отступлении» Гаспаров говорит об истории

русского стиховедения как об истории терминологической путаницы; с гаспаровской точки зрения, энтузиасты «проективного» стиховедения (включая сюда и Квятковского) занимались умножением сущностей, выстраивая — каждый независимо друг от друга — утопическую систему стиха, не конвертируемую в общепотребительную теоретическую модель.

²⁸Заметка Квятковского на полях: «Да!» Гаспаров прав, что «стихотворение в прозе» как термин не порождено самим Тургеневым, но сила традиции делает его легитимным. Впрочем, не Тургенев породил этот тип письма и в русской традиции (где он прослеживается с конца XVIII века), и, тем более, во французской (см., например, работы Ю. Орлицкого).

²⁹В современной формализованной поэзии этот термин, однако, вполне употребим (см. работы С. Бирюкова, Т. Бонч-Осмоловской, С. Федина и др.).

³⁰Заметка Квятковского на полях: «Это они (то есть проверяющие в издательстве. — *Д. Д.*) и сделали».

³¹Заметка Квятковского на полях: «Ишь ты! Это огромная работа».

³²Баллада «Волки» А. К. Толстого.

³³Выделенное курсивом написано от руки.

*Подготовка текста Д. ДАВЫДОВА
и И. РОДНЯНСКОЙ.*

ПОКАЯННЫЕ ЗАМЕТКИ ДВАЖДЫ РЕДАКТОРА

Я уже не помню, каким образом при подготовке «Поэтического словаря» в редакции литературы и языка (ЛИЯ) издательства «Советская энциклопедия» жребий редактора пал на меня. И как в недрах той же редакции родилась идея обратиться к Александру Павловичу Квятковскому с предложением извлечь «из стола» рукопись его многолетней работы. Подозреваю, что я оказалась на скрещении двух своих литературных знакомств. А. П. к этому времени я уже знала и ходила к нему набираться ума-разума вместе с другими молодыми людьми, среди которых были поэты А. Вознесенский, Н. Горбаневская, И. Шкляревский, художница Н. Доброхотова-Майкова. Обо мне как о возможном помощнике А. П. вспомнила,

скорее всего, Ирина Александровна Питляр, старейшая сотрудница ЛИЯ, которая привлекла к продвижению Словаря своего ленинградского друга, известного стиховеда В. Холшевникова. (Впоследствии он был возмущен тем, что Квятковский «протащил» в Словарь свою тактометрическую теорию, и негодовал даже по поводу благодарности, выраженной ему автором в предисловии; из уважения к его памяти я эту благодарственную фразу во 2-м издании Словаря решила аннулировать; как видим, Михаил Леонович Гаспаров оказался несравненно толерантнее и шире.) Ирина Александровна, до этого уже подключившая меня к авторской работе для «Краткой литературной энциклопедии», верила в мою пригодность и к такому делу, как редактирование весьма специфического научного текста, — что с ее стороны оказалось, как я сегодня понимаю, большим преувеличением.

Наша совместная с Александром Павловичем работа началась в первые месяцы 1965 года у него дома (трогательную аскетическую обстановку его жилья я описала в своих воспоминаниях о нем). Рукопись была не в лучшем состоянии, многое — на отдельных листках, пожелтевших от времени (А. П. не надеялся на издание, оно явилось для него неожиданным подарком), тем не менее почти все можно было разобрать и уточнить. Кое-что делалось фактически заново (помню, как дружно мы трудились над формулировками в статьях «Символ» или «Суггестивная лирика»). Это было радостное время в моей жизни — общение с таким глубоким, оригинальным и умудренным человеком. А. П. обратил меня в свою стиховедческую веру, каковой я в значительной мере придерживаюсь и теперь. Но, конечно, в целом ряде нуждавшихся в проверке областей (прежде всего, это античная метрика, западноевропейская версификация, малоупотребительные термины риторики) я была полнейшим профаном и всецело доверялась автору, при том что нам обоим издательский план не оставлял времени для дополнительных разысканий — обычная спешка. Это не значит, что в издательстве не было проверяющих, — еще как были! И библиограф, и специалист-античник, отвечающий за греческую терминологию и ее написание в оригинале, и «научно-кон-

трольная редакция». Но все они вместе, как выясняется, не могли сделать того, что в одиночку сделал молодой М. Гаспаров (ему, как и мне, шел 31-й год), когда прочитал свеженапечатанный Словарь.

Увы, Александр Павлович, с которым у меня сложились теплые, доверительные отношения, все же был, видимо, так ошеломлен критическим письмом М. Л., что не стал мне его показывать. (Я вообще почти ничего от него не слышала об их профессиональном диалоге, об этом, столь важном для А. П., творческом знакомстве.) Только несколько месяцев спустя он обмолвился: «Гаспаров нашел у меня 300 ошибок», — я запомнила это легендарное число; теперь читатель может выяснить, насколько оно соответствует реальности.

Главная же драма для меня — уже как редактора нового издания книги («Школьный поэтический словарь», 1998; первое слово заглавия присочинено издательством «Дрофа» ради «профильности») — заключается в том, что замечания Гаспарова (целая брошюра объемом в печатный лист) к тому времени еще не были обнаружены в архиве А. П. Так что, хоть я за десятилетия поднабралась некоторого опыта и сведений, 2-е издание, в силу моей недостаточной компетентности, тоже получилось с немалыми дефектами. Помимо уточнений и дополнений, не совпадающих с указаниями Гаспарова, мне удалось внести в это переиздание всего 15 поправок из числа тех, которые, как я теперь знаю, были в свое время предложены М. Л., то есть не более 10 %. Остается надеяться на 3-е издание Словаря, которое позволило бы учесть большинство его замечаний.

Решусь перечислить эти 15 словарных статей для удобства пользователей обоих изданий Словаря.

Алкманов стих (опечатка в схеме исправлена); **Аллюзия** (сомнительный пример устранен); **Анаколүф** (опечатка в цитате исправлена); **Анакреонтическая поэзия** (написание собственного имени исправлено); **Анапест** (уточнено); **Антистрофа** (опечатки в цитате исправлены); **Апострофа** (дополнено недостающим примером); **Верлибр** (неудачное выражение устранено); **Дактиль** (неточность устранена); **Интонация** (ошибка в названии стихотворения устранена); **Квинтилла** (дополнено схе-

мой рифмовки); **Клаузула** (формулировка исправлена); **Памфлет** (статья устранена как не имеющая отношения к поэтике стиха); **Ронсарова строфа** (неадекватный пример устранен); **Терцина** (уточнено).

На фоне покаянных признаний в редакторском браке я все-таки осмелюсь отметить свои несогласия с отдельными указаниями ученого.

В ряде случаев Гаспаров со временем сам приходил к суждениям, несколько отличным от представленных в письме Квятковскому. Это видно по статьям в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М.: НПК «Интелвак», 2001), подписанным его именем. Так, здесь он переводит (см. в его ст. «Доля») латинское слово *тога* не как «задержка» (что предложено в письме к А. П.), а как «промедление» и даже «промежуток», что гораздо ближе к греческому аналогу «хронос протос». **Катахрезу** он здесь же определяет не только как «стертое», но и как «слишком непривычное» выражение, что по сути совпадает с дефиницией Квятковского. За **Литотой** он теперь признает обозначенное в Словаре второе значение: «обратная гиперболы», а термин «мейсис» вводит факультативно.

Далее — еще несколько моих реплик на замечания М. Л.

Ряд статейных позиций Гаспаров счел неуместными в *поэтическом* словаре. Но как стилистические и игровые приемы они занимают в современной поэзии определенное место (достаточно заглянуть в «Занимательное стихосложение» Н. Шульговского или в более свежую книгу — «Зевгму» С. Бирюкова). Так, **Аббревиатура** — стилиевой знак причастности к советской действительности («Я человек эпохи Москвошвея» — О. Мандельштам); во 2-м издании Словаря я позволила себе подкрепить эту статью двумя дополнительными примерами. Соответственно, **Анаграмма** — нередкий предмет поэтических игр (к сожалению, в статье недостает возможных примеров).

Автология (здесь и ниже я следую за алфавитным перечнем Гаспарова). Я не нашла разночтения в толкованиях термина «Поэзия», на которое указывает автор письма. На с. 221 1-го издания Словаря речь идет о *художественных* произведениях в стихах, а на с. 9 справедливо конста-

тируется, что некоторые рифмованные сочинения нельзя отнести к числу художественных.

Акромонограмма. В термине «Анадиплосис» в обоих изданиях Словаря ударение поставлено правильно.

Авторская глухота. Разумеется, «...к жерлу прижав жерло...» — у Маяковского метонимия, но, Квятковский все же прав, — она неудачна: зрительное впечатление от пушек, прижатых друг к другу *жерлами*, озадачивает. Просто мы со школьной парты привыкли к этим строкам и не удивляемся им.

Ассонанс. В этом месте пушкинской «Полтавы» *властелин* рифмуется через строчку выше с *Репнин*; *недвижим* повисает-таки ассонансом в паре с *друзин*, но потом подкрепляется рифмой *перед ним*. Случай спорный. В принципе, ассонансы совершенно не характерны для рифмовки Пушкина. Но *все* — *Руссо* («Евгений Онегин», 2, XXIX) тоже, мне кажется, можно счесть ассонансом.

Белый стих. Помимо прилагательного *blank* в значении, указанном Гаспаровым, авторитетный толковый словарь английского языка дает глагольную форму *to blank (out)* — *to cross out or delete*, то есть «вычеркнуть», «удалить», «стереть». Конечно, то обстоятельство, что взято не основное значение переводимого слова, нельзя не признать погрешностью, но все-таки не «очень досадной ошибкой».

Былины. Никак не могу признать, что русские былины «полностью аналогичны английским народным балладам, испанским романсам и т. д.». Это очень своеобразный исторический эпос, своеобразно же исполнявшийся; родовое обобщение здесь мало о чем говорит. Другое дело, что увлеченность А. П. русским поэтическим фольклором, можно сказать, «зашкаливала».

Варианты. Поскольку И. Доронин был членом группы пролетарских писателей «Рабочая весна», большой ошибки в определении его статуса нет.

Гекзаметр. Ввиду того, что автор Словаря говорит о русской *имитации* гекзаметра (а в своей ныне изданной «Ритмологии» — даже об «искаженной имитации»), он вправе отметить в этой имитации, соответствующей русской просодии, хорошо ощутимую на слух цезуру после

третьей стопы. Не могу согласиться с тем, что это «заурядный словораздел». В «Ритмологии» приводится пример бесцезурного русского гекзаметра, где словоразделы действительно заурядные:

Я никог/да ниче/го не вы/игрывал. / Но не в о/биде.

Ср.:

Встала из / мрака мла/дая // с перс/тами пур/пурными / Эос...

Георгики в современном литературоведении рассматриваются и как жанр. См. обширную статью Т. Юрченко в «Литературной энциклопедии терминов и понятий».

Гиатус. Звук й (йота), насколько помнится, принято считать не согласным, а полугласным. Поэтому приведенные в статье примеры гиатуса, с моей точки зрения, приемлемы. В качестве аналогичного примера Квятковский вспоминал удивительную ямбическую строку своего друга, поэта Г. Оболдуева: «И обаяние ее».

Ирония. Мне не совсем понятно, отчего в некрасовском «Калистрате» не слышится горькая ирония, пусть для ее выражения и применен оксиморон. Разве не тот же саркастический оборот в знаменитой песне «Не шуми, мати зеленая дубравушка»: «Я за то тебя, детинушка, пожалую / Среди поля хоромами высокими, / Что двумя ли столбами с перекладиной»? Впрочем, при подобных расхождениях правота какой-либо одной стороны недоказуема.

Период. По условиям формата Словаря, его автор не мог обращаться за примерами к прозе, поэтому вынужден был ограничиться «слишком простыми» и тем не менее убедительными стихотворными образцами.

Составная рифма. У Маяковского — изящная и изобретательная каламбурная рифма, под стать прославленным минаевским: *...жизнь с кого — Дзержинского*. (Каюсь, во 2-м издании Словаря я заменила этот пример, из-за его идеологической окраски, другим, из Маяковского же, — и, вероятно, поступила неправильно.) У Брюсова — невыносимое насилие над языком и здравым смыслом. Но для

Гаспарова оба примера равноценны, так как он принципиально отрицал такое понятие, как «эстетическая ценность», считая его ненаучным. (Он, кстати, это написал на верстке одной из моих статей для «Краткой литературной энциклопедии».)

Эпикруза. Термин изобретен Квятковским как необходимый элемент его учения о тактометрическом периоде. Введение новых терминов, образованных с помощью греческих или латинских корней, — обычная практика в естественных и гуманитарных науках. Но сам факт нововведения следовало бы оговорить.

В заключение хочется сказать вот что. В записке Михаила Леоновича и его письме, прочитанных тогда, когда автора уже нет в живых, меня поразила, наряду с научной, человеческая их сторона. Чувствуется, что писал их молодой исследователь, еще не признанный бесспорным научным светилом, нуждающийся в диалоге с человеком столь же независимого ума и научной честности, притом — старшим по возрасту и опыту. Но все эти мотивы не умаляют той удивительной благорасположенности, доброты и даже заботливости, которые здесь проявлены, — не говоря уже о щедрой готовности потратить нешуточное время и силы ради сверхдобросовестного отклика. Не будучи знакома с М. Л. (несколько деловых телефонных контактов не в счет), я представляла его совсем другим. В своих «Записях и выписках» он, вспоминая об отце, говорит: «Доброжелательность без доброты <...> Таким, к сожалению, я чувствую и себя». Обыкновенно так думают о себе люди, которые крепко не любят себя самих. Но они-то и оказывают по-настоящему добры.

Ирина РОДНЯНСКАЯ
