

лизма, в другом – с общей концепцией, в третьем – его место в эволюции автора.

Таким образом, на разных уровнях организации текста может актуализироваться та или иная его концептуальная составляющая. Эта многоплановость текста, как нельзя лучше отвечающая требованиям символизма к литературному произведению, совсем не обязательно является безусловным художественным достоинством. Однако интересы читателя и исследователя иногда противоположны, и для исследователя возможность подвергнуть текст деконструкции – благо. В случае, когда автора – как А. Блока – трудно обвинить в ремесленном подходе к материалу, право исследователя на однозначную интерпретацию становится более спорным. Именно поэтому мы считаем использованный метод сопоставления и противопоставления разных уровней организации текста не только возможным, но иногда и единственно корректным, поскольку он позволяет делать однозначные и ответственные выводы о некоторых сторонах самого неоднозначного произведения, окончательная целостная интерпретация которого всегда будет нести на себе печать исследовательской субъективности.

© Е.Г. Кабакова
Екатеринбург

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ МЕРЕЖКОВСКОГО

Посвящается Луи Армстронгу

За последнее десятилетие внимание мерезжковсковедов вновь переацентрировалось с общественно-политической и религиозно-философской проблематики творчества писателя на вопросы поэтики его произведений¹. Однако **проблема текста Мережковского**, привлекающая нас, по-прежнему остается малоизученной и не теряет своей новизны.

Нам представляется интересным тот факт, что художественный мир писателя в целом обладает **крайней звуконепрозрачностью**: со страниц его публицистических произведений иногда доносятся крики, которые, впрочем, остаются без ответа: «Нельзя говорить против смертной казни – можно только кричать от ужаса» (3, 698) или: «„Быть христианином значит не быть римским католиком», думает Лютер; ... это не мысль, а крик человека, которого ночью, в темном лесу, грабят и режут разбойники» (2, 8) Эстетизация крика – явление известное, например, в рок-музыке или искусстве экспрессионизма – удивляет как в «Маленьких мыслях» (1915), так и в «Лютере» (1938) у всегда сдержанного Мережковского, обладающего безукоризненным вкусом. Но установка звуконепрозрачности преодолевается им в 1930-е годы. А это значит, что, не порывая с традицией книжности, Мережковский преодолевает свой филологический, университетский академизм. Прежде всего, в мире его впервые раздается «звук голоса» (1, 95). Более

того, голоса словно пронизывают и пересекают пространство произведений Мережковского в разных направлениях: «голос Павла» (1, 5), «натруженный голос» (1, 86), что-то напевавший «детский голос» (1, 95), «глас Божий» («Павел. Августин», 1936: 1, 96), «Глас с неба» («Франциск Ассизский»: 1, 226), «голос Его» (2, 6), «голос Духа» («Лютер»: 2, 7). Голоса эти различимы («иной голос» – «Лютер»: 2, 7) и настойчивы в своем желании быть услышанными («голос повторял» – 11, 160, «тихий голос услышал» – 1, 172). Сама запись ведется «с голоса» (1, 192), и, может быть поэтому, в письмах слышатся «живые голоса» («Паскаль», 1941: 2, 36). Голоса слышат Лютер (2, 38) и св. Жанна («Жанна д'Арк», 1938: 1). Голос может заполнить весь мир, всего человека – «Голос, и больше ничего» («Лютер»: 2, 7)².

Известно, что Мережковский не был большим, как бы мы сейчас сказали, меломаном. Но можно утверждать, что 1930-е годы для него стали временем обретения слуха «без зова» (1, 88). Через ткань текстов критика, как сквозь эфир, пробивается «музыка одного дня» (1, 122), «музыка символов» (1, 145), «внутренняя музыка», «немая музыка» (1, 221), «неслышимая музыка» (1, 237). Иногда эта музыка приобретает более конкретные очертания, будь то Девятая симфония Бетховена (1, 221) или песни, слагаемые св. Франциском («Песнь любви к Прекрасной Даме» – 1, 184 и «Песнь тварей» – 1, 209), звуки органа (1, 204) или гуслей (1, 155). Само появление Франциска среди героев Мережковского представляется нам не случайным. Св. Франциск говорит, как поет (1, 186). Он все время «что-то про себя напевает» (1, 178). «В минуты „восхищения“» (1, 183) святой воспевает весь мир, который видит вокруг себя, вместе с «невидимым жаворонком» (1, 183), и поет «другое Солнце, незакатное» (1, 240). Более того, Франциск – единственный герой Мережковского, кто не только поет сам, но и других подвигает петь: «Пой, брат мой, Кузнечик, – хвали Творца» (1, 221) или: «Спойте мне, братья мои, песнь о Сестре нашей, Смерти!» («Франциск Ассизский»: 1, 239).

Эмблемой художественного творчества самого Мережковского может служить Франциск, играющий на скрипке или «бесструнной виоле» (1, 234), но только скрипка святого – дощечка, а смычок – палочка. Дело не в том, что эти предметы (дощечка и палочка) издавна являются атрибутами и пишущего человека. Есть в них немота невыразимого в словах человеком, не знающего нот, не владеющего каким-либо музыкальным инструментом. Вслед за Иоахимом, Франциском и другими героями – предшественниками и предтечей Третьего Завета или Царства Святого Духа (по мнению Мережковского), критик создает свою «Симфонию Трех» (1, 144). Музыка, симфонии, песни и созвучия не просто составляют содержательный аспект произведений Мережковского. В критические работы 1930-х годов он вносит элементы **музыкальной композиции**.

Речь идет, во-первых, о ритмической организации фразы Мережковского. Для нее характерно именно ритмическое акцентирование слова, как это допускается, например, в spirituals – негритянских джазовых религиозных песнопениях или гимнах (ср. у Мережковского: «Что мне делать? что мне делать? что мне делать, Господи?» – 1, 172 – и, скажем, рефрен в песне Луи Армстронга «Go down Moses»: «Let my people go»).

Во-вторых, мы говорим об организации текстов Мережковского в целом. Так, в двух произведениях критика «Франциск Ассизский» (1938) и «Лютер» (1941) почти дословно воспроизведен один и тот же эпизод проповеди старца Иоахима, аббата XII века. Мы выделили полужирным шрифтом те фрагменты, которые полностью совпадают в обоих текстах. Писатель иногда изменяет их порядок, однако очевидно, что второй текст («Лютер») как бы сложен из готовых строительных блоков, заимствованных Мережковским из первого текста о Франциске. Собственно, это и накладывает на произведения Мережковского знакомый его читателю отпечаток книжности – тексты имеют один и тот же литературный источник. Мы подчеркнули слова, чье написание разнится между собой в обоих текстах с точки зрения их орфографии. И, наконец, курсивом нами отмечены в тексте «Лютера» места-вставки: «*А триста лет назад, аббат, XIII, тогда* – более поздние вкрапления в текст Мережковского, а также выражения, отсутствующие в этом тексте, но вошедшие в хронологически более раннее произведение: *все, тот же, может быть*.³ В результате этой работы первое предложение каждого текста критика приобрело нижеследующий вид:

«Франциск Ассизский» (1938): ***Кажется, все в тот же канун смерти своей и рождения нового века, может быть, в родном городке своем, Челико, близ Козенцы, у подножия Студеных Альп Калабрии, в очень старой часовне или церковке полуроманского, полувизантийского зодчества, каких много было в Норманском королевстве, на юге Италии, проповедовал однажды семидесятилетний старец, Иоахим, о Третьем Завете и скором пришествии Духа (1, 150).***

«Лютер» (1941): ***“А триста лет назад, семидесятилетний старец, аббат Иоахим, кажется, в канун смерти своей и рождения нового, XIII века, проповедывал однажды о Третьем Завете и скором пришествии Духа в родном городке своем, Челико, близ Козенцы, у подножия Студеных Альп Калабрии, в очень старой часовне или церковке полу-романского, полу-византийского зодчества, каких много было тогда в Норманском королевстве, на юге Италии (2, 27).***

Как теперь можно убедиться, два предложения, взятые из текстов Мережковского, написанных в небольшом временном разрыве, пред-

ставляют собой **пример** своего рода **имитации**. Понятие «имитация» заимствовано нами из музыкальной терминологии. В музыке «имитацией» (лат. «imitatio» — подражание) называется **прием изложения**, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем прозвучавшей в другом голосе». ⁴ Это значит, что «Лютер» Мережковского можно рассматривать как тот самый голос, который повторяет мелодию (в нашем случае: текст), перед тем прозвучавшую в голосе «Франциска Ассизского». Однако музыкальная имитация имеет четко выраженную структуру. Она состоит, что следует из учебника полифонии, из: 1) голоса, начинающего имитацию, или начального голоса, называемого также пропостой (итал. «proposta» — предложение); 2) голоса, повторяющего мелодию начального голоса, или имитирующего голоса, респосты (итал. «risposta» — ответ, возражение). Применительно к текстам Мережковского, начальным голосом (пропостой) можно считать предложение из «Франциска Ассизского», а собственно имитирующим голосом (респостой) станет «ответ», размещенный писателем в «Лютере».

В итоге, обращает на себя внимание, во-первых, тот факт, что пропоста и респоста полностью совпадают только однажды. В девятой строфе это тоже происходит, но, если бы мы имели дело с партитурой, мы бы обозначили этот случай знаком дивизи (divisi)⁵.

Следовательно, мы имеем дело со «свободной» или «неточной» имитацией.

Во-вторых, в имитирующем голосе, по мнению музыковедов, «может иметь место частичное изменение, затрагивающее только один звук (изредка — два-три)»⁶. Будто бы по этому самому принципу вносит свои изменения в текст Мережковский: они касаются одного — трех слов. Однако это не мешает обоим «голосам» звучать практически в унисон.⁷ Имитирующий голос варьирует голос начальный, а не просто повторяет его. Но прежде всего варьируется длительность звучания, за счет чего и происходит их сдвиг, смещение. Респоста «отстает» от пропосты, например, в первом и пятом примерах: бы/ ло — сде/ ла/ лось, он/ вы/ шел — о/ ни/ вы/ шли, но чаще всего «опережает» ее: по/ ту/ сто/ ро/ ну — ту/ да, стар/ чес/ ки/ ти/ хим — стар/ чес/ ким, и именно на эти одну — три звучащие доли (иногда и больше: пред/ ки/ е/ го — и/ о/ а/ хи/ мо/ вы/ пред/ ки), а значит, когда-то же их нужно произнести. К тому же на длительность звучания каждой «партии» влияет не только количество, но и качество звуков: сонорные согласные и гласные увеличивают ее, а их замена другими звуками — уменьшают: говорил > говорит; таинственной силою < таинственной силой; подняв < поднял.

И в-третьих, перед нами случай, когда начальный голос, в отличие от имитирующего, паузирует, что у Мережковского отмечено многоточием и отражено (кружками) в нашей таблице.

Но сколько бы ни находили отклонений начального голоса в голосе имитирующем, в данных текстах Мережковского мы не сможем выявить закон таких вариаций или изменений⁸. Это позволяет нам сделать вывод, что подобные изменения в текстах Мережковского носят случайный характер, а мы имеем дело с особой формой имитации, называемой канонической или просто **канон**, когда «имитирующий голос систематически воспроизводит все (или почти все), что излагается в начальном голосе»⁹. Придавая своим произведениям форму бесконечного канона, критик стремится воссоздать предыдущий свой текст, сводя все изменения в нем к незначительному *minimum*'у. **Мережковский имитирует** (теперь уже в привычном смысле этого слова) **новый текст**: все тексты, предыдущие, создаваемые им в данный момент и в будущем, не просто являются неким гипертекстом, а представляют собой своего рода кальку, с помощью которой можно срисовать, воспроизвести **тот же самый** текст. Значит, под «каноническим текстом» Мережковского мы понимаем текст, в который невозможно внести какие-либо изменения: в основе его лежит некая схема (канон). Иными словами, это текст, который, с одной стороны, обладает, **прозрачной и сильной структурой**, а с другой – (подобно всем канонам), является **обоснованием самого себя**.

Понятие канонического текста представляется нам особенно актуальным для осмысления структуры произведений Мережковского. Своеобразным эталоном текста Мережковскому служит Евангелие: по-гречески *капон* значит еще и «образец». Поэтому неслучайно совокупность всех произведений писателя в современном литературоведении иногда называют «третьим заветом» Мережковского или «евангелием от Дмитрия» (повелась эта традиция от Г. Плеханова).

Примечания

1. См.: *Миц З.Г.* О трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» // Д.С. Мережковский. «Христос и Антихрист». М., 1989. Т. 1. С.5–26; *Колобаева Л.А.* Мережковский-романист // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т.50. № 5. М., 1991. С.445–453; *Барковская Н.В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996; *Белоусова Е.Г.* «Генерализующая поэтика» Д. Мережковского (Трилогия «Христос и Антихрист»). / Автореф. дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998; *Чепкасов А.В.* Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890-1910-х годов / Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1999.

2. Соч. Д.С. Мережковского цит. по: 1. *Его же*. Собр. соч. Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997. 2. *Его же*. Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль. Брюссель, 1990. 3. *Его же*. Вечные спутники: Роман, стихотворения, литературные портреты. Дневник. М., 1996. Далее в скобках указаны присвоенный нами номер издания и страница. Полу-жирный шрифт и курсив в цитатах наш – Е.К.

3. Замысел этих двух произведений вынашивался Мережковским на протяжении многих лет. Работа над книгами велась параллельно. Начало работы писателя над «Лютером» датируется июлем 1937 года (см. вступит. ст. Т. Пахмусс к брюссельскому изданию книги – 2, IV). «Лютер» был завершён 26 апреля 1938 года, а напечатан только в 1941-м. Глава из «Франциска Ассизского» была опубликована ещё в 1935 году в «Современных записках» (№ 58. С.310–318), но отдельным изданием книга вышла в свет весной 1838-ого. Поэтому мы лишь условно считаем «Франциска Ассизского» хронологически более ранним произведением писателя, ориентируясь, прежде всего, на год его издания.

4. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1977. С.97.

5. Этот термин указывает на то, что «партии однотипных инструментов в оркестре (напр., скрипок) или какая-либо партия в хоре (напр., сопрано) должны быть разделены на две или более самостоятельные партии. Для отмены *divisi* применяется слово *unisono* (т. е. однозвучно, вместе)...». (Булучевский К., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. Л., 1977. С.57).

См.: Скрёбков С.С. Учебник полифонии: В III ч. М.–Л., 1951. Ч. I, II. С. 61–62.

6. «Если имитирующий голос вступает на той же высоте, что и начальный, то интервал имитации равен унисону, а сама имитация называется имитацией в унисон» (Григорьев С., Мюллер Т. Указ. соч. С.99). Другие примеры имитации у Мережковского мы находим во «Франциске Ассизском». В буквенном выражении эту разновидность имитации можно обозначить следующим образом:

Начальный голос: АБВГД

Имитирующий голос: А!Б!В!Г!Д! –

где восклицательный знак отмечает повышение высоты звука (см.: Скрёбков С.С. Указ. соч. С.59):

Начальный голос:

«... вот это, это, это, брат мой, Лев, радость будет совершенная!» (1, 158).

«Нет, не надо, не надо, не надо думать об этом...» (1, 176).

«„Грешен, грешен, грешен», – повторяет Франциск ненасытимо, а люди отвечают ему, как беспощадное эхо: „Свят, свят, свят»» (1, 227).

Имитирующий голос:

“... Свобода! Свобода! Свобода!” (1, 192);

“... дьявол позвал его трижды: „Франциск! Франциск! Франциск!” (1, 219);

“Голого! Голого! голого!” (1, 240).

Это значит, что «имитирующий голос воспроизводит мелодию таким образом, что всем ходам мелодии вниз соответствуют ходы вверх (и наоборот) на тот же интервал с точным сохранением ритма» (Скрёб-

ков С.С. Указ. соч. С.59). Такое соотношение голосов соответствует определенной разновидности имитации – имитации в обращении.

7. В музыковедении существует множество видов имитаций: имитации в прямом или возвратном движении, имитации в увеличении или уменьшении, ритмические и тональные имитации и проч. Но в каждой разновидности имитации определена некая тенденция в изменениях, которые привносит имитирующий голос по сравнению с голосом начальным. Например, имитация в увеличении предполагает, что «имитирующий голос воспроизводит мелодию, увеличивая длительность каждого звука в одно и то же число раз (в два или в четыре раза – иные увеличения нежелательны)» (См.: 8. *Скрбков С.С. Указ. соч. С.60*).

9. *Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1977 С.100.* Дадим еще одно определение канона, каким оно сложилось в теории музыки: «Канон (гр. *kanon* правило, предписание) – в музыке: муз. форма, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но начинают ее одновременно в строгой последовательности друг за другом: каждый последующий голос вступает раньше, чем окончилась мелодия предыдущего голоса» (*Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лехина, С.М. Локшиной, С.Н. Петрова, Л.С. Шаумяна. М., 1989. С.216*).

© Ю.В. Казарин
Екатеринбург

ТИПЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ АНАГРАММЫ

Поэтическая анаграмма – явление комплексное, имеющее такие различные основания для своего существования, как

1) собственно языковые (графико-фонетические потенции морфо- и лексеообразования слова), характеризующиеся способностью русских цельнооформленных, идиоматизированных, флективных, но членимых на слоги и морфемы лексем к морфолексоидному воспроизводству; ср.: *голова* * *голов-а* (*го-ло-ва*): *гол* (две формы – существительного и краткого прилагательного) – *лов* (существительное отглагольное) – *вол* (существительное) – *вал* (существительное) – *вог* (название журнала «*Vogue*») – *глава* (существительное) – *глав* (форма род. падежа множ. числа существительного *главы*) – *голов* (та же форма существительного *головы*) – *гав* (звукотражательный лексоид) – *лог* (существительное) – *ал* (краткая форма прилагательного *алый*) – *алго* (математический термин) – *логов* (форма род. падежа множ. числа существительного *логова*) – *лав* (запись кириллицей англ. глагола *to love*) – *олова* (форма род. пад. ед. числа существительного *олово*) – всего 15 лексоидов-анаграмм;

2) речевые (орфоэпические, артикуляционные, произносительные варианты слов);