

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Поэтика и метапоэтика В.В. Вейдле

(сборники «Эмбриология поэзии» и «На память о себе»)

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки

45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная филология
(Русский язык и литература)»

очной формы обучения
Гарифжанова Алина Сергеевна

Научный руководитель:
д. ф. н., проф. Хворостьянова Е. В.

Рецензент:
PhD, лектор Таллинского
университета Утгоф Г.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение	2
Глава 1. Метрико-строфический репертуар Вейдле	10
Синхронический обзор	10
Диахронический обзор.....	33
Глава 2. Метапоэтика Вейдле: концепция словесного искусства от «Биологии искусства» до «Эмбриологии поэзии».....	42
Глава 3. Метапоэтика и поэтика Вейдле: оксиморон и оноματοпея.....	61
Оксиморон и «язык вымысла»	61
Оноματοпея и «язык слова»	70
Заключение	75
Список цитируемой и использованной литературы	77
Приложение	83

Введение

Владимир Васильевич Вейдле (1 (13) марта 1895, Санкт-Петербург — 5 августа 1979, Париж) известен прежде всего как искусствовед и литературный критик. Его творческое наследие занимает особое место в литературе русского зарубежья. Жизненный путь мыслителя словно бы воплотил известное высказывание «они унесли с собой Россию», которое французский славист Ренэ Герра использовал для заглавия своей книги¹.

В 1912 году Вейдле, приемный сын в богатой семье обрусевших немцев, оканчивает Реформатское училище и поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета. Большое влияние на будущего писателя оказывает университетская среда, а также общий климат эпохи, воспоминаниям о которой посвящена книга «Зимнее солнце»². Молодой студент участвует в культурной жизни Серебряного века, регулярно посещает знаменитое поэтическое кабаре «Бродячая собака»³ на Итальянской улице, знакомится с самыми видными поэтами своего времени — с О. Э. Мандельштамом, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, Д. С. Мережковским, В. Ф. Ходасевичем. С последним Вейдле близко сходится уже в эмиграции и становится его первым серьезным критиком⁴. О своих последних годах в России, а также о петербургских поэтах Вейдле на склоне лет создаст цикл статей, оформившихся в книгу⁵. Осмысливая этот период, Вейдле указывает, что именно смерть А. А. Блока наметила перелом в русской литературе: критик считал, что вместе с Блоком современники «хоронили Россию <...> невидимую Россию, ту, что становится осязаемой в слове»⁶. Известие о болезни Блока так ошеломляет Вейдле, что он оставляет свою работу в Пермском отделении Петроградского университета, где

¹ См.: *Герра Р.* Они унесли с собой Россию. Русские эмигранты – писатели и художники во Франции (1920-1970). СПб, 2004.

² См.: *Вейдле В. В.* Зимнее солнце. Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976.

³ См.: *Кара-Мурза А. А.* Интеллектуальные портреты: Очерки о русских политических мыслителях XIX-XX вв. М., 2006. С. 199.

⁴ См.: *Вейдле В. В.* Владислав Ходасевич // *Современные записки.* Париж, 1928. Кн. 34. С. 452-468.

⁵ См.: *Вейдле В. В.* О поэтах и поэзии. Париж, 1973.

⁶ *Вейдле В. В.* Похороны Блока // Там же. С. 10.

готовится к кандидатским экзаменам и преподает. Он возвращается в Петроград и успевает на похороны. Последние годы в России (1921-1924 гг.) Вейдле преподает историю западного средневекового искусства в Университете.

Изучение европейского искусства — именно эту причину Вейдле приводит в прошении о заграничной командировке, в которой становится невозвращенцем. Писатель оседает в одном из центров русской эмиграции, Париже, где впоследствии проживет больше полувека. Первые годы парижской жизни были бедными. Владимиру Вейдле, «имевшему склонность скорее к научному труду и университетскому преподаванию, пришлось сделаться журналистом и „просветителем“: он выступал с лекциями в различных аудиториях, вел курс истории религиозного искусства в Богословском институте и много печатался как художественный и литературный критик»⁷. В крупных эмигрантских журналах, «Современные записки»⁸, «Числа»⁹, «Встречи»¹⁰, постоянно фигурировала фамилия Вейдле. Писатель много рецензировал, это занятие его материально обеспечивало. Критические статьи создали Вейдле серьёзную репутацию — вместе с Георгием Адамовичем, по замечанию французского слависта М. Окутюрье, он делил «славу самого авторитетного критика парижской эмиграции»¹¹. Что же касается эссе и статей, то тут не может не поразить широта культурного

⁷ Доронченков И. А. Вступительная статья к «Воспоминаниям» В. Вейдле // Диаспора: новые материалы. Вып. 2. СПб, 2001. С. 35.

⁸ См.: Вейдле В. В. 1) Русское барокко // Современные записки. 1927. Кн. 22. С. 458-461; 2) Стихи и проза Пастернака // Там же. 1928. Кн. 36. С. 459-470; 3) О французской литературе // Там же. 1928. Кн. 39. 491-502; 4) Об искусстве биографа // Там же. 1931. Кн. 45. С. 491-495; 5) Монпарнасские мечтания // Там же. 1931. Кн. 47. С. 457-467; 6) Борьба с историей // Там же. 1933. Кн. 52. С. 437-445; 7) Чистая поэзия // Там же. 1933. Кн. 53. С. 310-324; 8) Alfred Hackel: Die Trinitat in der Kunst // Там же. 1933. Кн. 53. С. 456-457; 9) Oskar Wulf: Die neurussische Kunst // Там же. 1936. Кн. 56. С. 439; 10) Действующие лица // Там же. 1935. Кн. 57. С. 429-438; 11) Механизация бессознательного // Там же. 1935. Кн. 58. С. 461-469; 12) Границы Европы // Там же. 1936. Кн. 60. С. 304-319; 13) Мысли о Достоевском // Там же. 1936. Кн. 62. С. 401-409; 14) Пушкин // Там же. 1937. Кн. 63. С. 202-232; 15) Мысли о «русской душе» // Там же. 1937. Кн. 64. С. 416-424; 16) Три России // Там же. 1938. Кн. 65. С. 304-323; 17) Россия и Запад // Там же. 1938. Кн. 67. С. 260-281; 18) Еще о «русской душе» // Там же. 1939. Кн. 68. С. 434-443; 19) Петербургские пророчества // Там же. 1939. Кн. 69. С. 345-355.

⁹ См.: Вейдле В. В. 1) О Ренуаре // Числа. 1933. Кн. 7-8. С. 213-218; 2) Завтра и вчера // Там же. 1933. Кн. 9. С. 168-172; 3) Заметки о Шагале // Там же. 1933. Кн. 9. С. 176-179; 4) «Над вымыслом слезами обольюсь» // Там же. 1933. Кн. 10. С. 226-231.

¹⁰ См.: Вейдле В. В. 1) Подновленный Диккенс // Встречи. 1934. Кн. 1. С. 37-38; 2) Полковник Лоуренс и Гомер // Там же. 1934. Кн. 2. С. 87-88; 3) Сумерки стиха // Там же. 1934. Кн. 3. С. 105-109; 4) Тезисы о судьбе искусства // Там же. 1934. Кн. 5. С. 206-209.

¹¹ Окутюрье М. Владимир Вейдле и французская литература // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920-1940. М, 2007. С. 295.

диапазона Вейдле: он писал о музыке литовского композитора М. К. Чюрлёниса¹², о русской философии начала века¹³, о древнерусской архитектуре¹⁴. Список опубликованных в 1930-1940 гг. статей показывает, что Вейдле был человеком энциклопедических знаний.

После Второй Мировой войны расширяются границы деятельности Вейдле: он преподает в Европейском колледже в Брюгге, в университетах Мюнхена, Принстона, Нью-Йорка, активно сотрудничает в американских журналах («Новый журнал», «Новое русское слово», «Мосты», «Опыты»).

Занятия Владимира Вейдле, впрочем, не ограничиваются критикой и эссеистикой. Ученый создал серьезные работы по истории и теории искусства — «Умирание искусства» (1937)¹⁵ и «Эмбриология поэзии» (1980)¹⁶. Первая книга принесла Вейдле известность. По структуре она представляет собой сборник статей. Открывающая сборник «Над вымыслом слезами обольюсь» написана за пять лет до создания книги. Такая стратегия составления сборника обусловлена методикой ученого: «...все книги мои из статей. И еще неизменные такими будут. Мыслить я привык статьями, как другие — книгами»¹⁷. Центральная мысль сборника — глубокий упадок современного искусства, связанный с ослаблением в нем вымысла: если искусству «угрожают враждебные ему силы, то лишь потому, что в нем самом образовалась пустота и раскололась его живая целостность»¹⁸. Рассудочное осмысление механизмирует, обесмысливает искусство. Возможность возрождения, по мысли писателя, оно обретет только лишь на путях религии.

¹² См.: Вейдле В. В. Nikolaj Worobiow: M. K. Ciurlionis, Der litauische Maler und Musiker // Современные записки. 1939. Кн. 68. С. 485.

¹³ См.: Вейдле В. В. Н. Бердяев: О рабстве и свободе человека // 1940. Кн. 70. С. 291.

¹⁴ См.: Вейдле В. В. D. R. Buxton: Russian Medieval Architecture — M. Alpatov - N. Brubov: Geschichte der Altrussischen Kunst // Современные записки. 1934. Кн. 55. С. 435-438.

¹⁵ См.: Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937.

¹⁶ См.: Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Париж, 1980.

¹⁷ Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 421.

¹⁸ Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб., 2001. С. 100.

Второй труд, «Эмбриология поэзии», изданный уже после смерти писателя, стал итогом его размышлений о сущности поэзии. Сборник был собран из статей, которые выходили в первой половине 1970-х годов в уже упомянутом «Новом журнале». Замысел писателя изначально был более грандиозен: он задумывал «Эмбриологию поэзии» как первую часть обширного труда по теории искусства. Вторую часть своей итоговой книги Вейдле завершить не успел. И. А. Доронченков указывает, что «работа над постепенно приобретающей очертания теорией началась еще во второй половине 1950-х годов: большинство тезисов, развернутых в ключевой для концепции Вейдле статье „Биология искусства“ датировано апрелем-маем 1955»¹⁹.

Философское и искусствоведческое наследие Вейдле изучалось специалистами из разных гуманитарных сфер. Наиболее часто ставилась проблема взглядов Вейдле на отношения России и Запада²⁰, которые И. А. Доронченков вслед за И. А. Иваском предложил назвать «новым русским западничеством». В основе комплекса этих взглядов лежит «представление о культурной целостности европейского мира, в который Россия входит изначально и, в конечном счете, непротиворечиво»²¹. Подобная система убеждений явилась как «плод столетнего спора западников и славянофилов, своего рода синтез двух позиций, родившийся отчасти в полемике с евразийством 1920-х годов»²². Неоднократно оказывалась в

¹⁹ Доронченков И. А. Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. С. 419.

²⁰ См.: Сиземская И. Н. 1) В. В. Вейдле о культурной общности России и Европы // Философские науки. 2015. №7. С. 8-13; 2) Россия и Европа: В. В. Вейдле о европейских традициях в русской культуре // Философия и культура. 2015. №5. С. 704-714; Жукова О. А. Границы России: культурный универсализм В. В. Вейдле // Философские науки. 2015. №7. С. 14-27; Омелаенко В. В. Две идентичности и две России В. В. Вейдле // Философские науки. 2015. №7. С. 38-44; Усманов С. М. Европа и Россия в историософии Владимира Вейдле // Соловьевские исследования. 2013. №4(40). С. 140-153; Усманов С. М. Европа и «культурный пессимизм» Владимира Вейдле // Вестник Ивановского государственного ун-та. Серия: гум. науки. 2014. №4 (14). С. 20-29; Розова Е. О. Философия культуры русского зарубежья (В. В. Вейдле, В. И. Ильин, Г. П. Федотов) : дис. канд. философ. наук. / Розова Е. О. М., 2013. С. 157; Россия и Запад / Предисловие к публикации Е. В. Барабанова // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 58 — 71.

²¹ Доронченков И. А. «Поздний ропот» Владимира Вейдле // Русская литература. 1996. №1. С. 50.

²² Там же. С. 50.

центре внимания исследователей философская проблематика трудов Вейдле²³.

И все же нельзя сказать, что культурологическое наследие Вейдле в достаточной степени исследовано. В СССР изучение его трудов, вероятно, не велось по идеологическим причинам. Сейчас же отсутствие крупных исследований отчасти объясняется рассредоточенностью всех работ мыслителя. На склоне лет Вейдле систематизирует свои труды, формирует из них целые книги, которые пытается издать. Но писателю так и не удалось осуществить свой замысел, потому что в 1970-х годах русские издательства в Европе испытывали серьезные экономические трудности. Полного собрания его работ не подготовлено до сих пор. В начале 2000-х в Москве была переиздана «Эмбриология поэзии»²⁴, куда были включены статьи из книги «О поэтах и поэзии», а также некоторые журнальные публикации. И все же многие другие статьи не переиздавались.

Тем не менее Владимир Вейдле известен специалистам, его работы заняли достойное место в истории филологии, философии, культурологии, истории искусств. Автор считается одним из самых ярких представителей первой волны русской эмиграции, блестящим критиком и теоретиком искусства. Но то, что Вейдле был еще и поэтом, — не столь широко известный факт даже в научных кругах. Более того, в ранние годы вопрос самоопределения мучил мыслителя. В своих позднейших воспоминаниях он пишет о тех сомнениях, что посещали его накануне эмиграции: «кто же я, собственно, такой? Ученый я или поэт? Родня, пусть и очень отдаленная, Блоку или, скажем, Мандельштаму? <...> Или попросту будущий

²³ См.: Некрасов А. П. Философско-эстетические воззрения В. В. Вейдле : дис. канд. философ. наук. / А. П. Некрасов. М., 2000. С. 125; Обухова К. С. Проблемы культуры в философии В.В. Вейдле // Вестник Калужского ун-та. 2015. №1 (26). С. 59-62; Улитин В.М. Воскресение культуры Владимира Вейдле // Духовно-нравственное воспитание. 2015. №4. С. 62-69; Хохлова Е. И. 1) Владимир Вейдле: философия «Умирания искусства» // Булгаковские чтения. 2011. Т. 5. №5. С. 255-260; 2) Проблема человека в искусстве в русской философии начала XX века (на примере воззрений Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, В. В. Вейдле) // Вестник Орловского ун-та. Серия: новые гум. исследования. 2009. №2 (6). С. 226-231; Розова Е. О. Философия искусства В. В. Вейдле // Вестник Московского ун-та. Серия 7: Философия. 2015. №1. С. 36-50; Кара-Мурза А. А. Флоренция В. В. Вейдле (опыт философского краеведения) // Философские науки. 2015. №7. С. 45-52; Шутёмова Н. В. Понятие целостности художественного произведения в философии поэзии В. В. Вейдле // Иностранные языки в контексте культуры. 2010. С. 121-124.

²⁴ См.: Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.

профессор?»²⁵ Рефлексия могла быть вызвана неопределенностью молодости, но была настолько глубока, что Вейдле забросил стихотворство²⁶. Но то, что он к нему вернулся спустя почти сорок лет, говорит о том, что вопрос «ученый я или поэт?» оставался для него нерешенным и в позднейшие годы. Судьба сложилась причудливым образом: последними выпущенными при участии автора книгами стали два сборника — поэтический «На память о себе»²⁷ и научный «Эмбриология поэзии».

Литературное наследие писателя невелико по объему: книга стихов «На память о себе», два рассказа²⁸ и повесть «Белое платье»²⁹. Творчеству Вейдле посвящено несколько статей пермской исследовательницы зарубежья Т. Н. Фоминых³⁰, одна из которых касается поэзии Вейдле. В ней рассматривается своеобразие венецианского цикла поэта. Кроме того, стих Вейдле включался в масштабное исследование русской эмигрантской поэзии 1970-80-х годов³¹. Однако в работе Дж. Смита представлено статистическое описание метрического репертуара русского зарубежья этих лет, отдельного описания поэзии Вейдле она не даёт.

Научных исследований по литературному творчеству Вейдле практически нет, чем и определяется актуальность настоящей работы. **Объектом** исследования стали научные работы и поэзия Вейдле. **Предметом** — влияние метапоэтики на поэтику автора.

Размышления о сущности поэзии и природе поэтического слова, представленные как в «Эмбриологии поэзии», так и во многих других работах, нашли отражение в поэтической практике Вейдле. В частности,

²⁵ Вейдле В. В. Воспоминания // Диаспора: новые материалы. Вып. 3. СПб., 2002. С. 64.

²⁶ В 1925 г. заканчивается первый период творчества Вейдле. К стихотворству автор вернется только в 1965 г.

²⁷ См.: Вейдле В. В. «На память о себе». Стихотворения 1918—1925 и 1965—1979. Париж, 1979.

²⁸ См.: Вейдле В. В. 1) Четыре дня // Новый журнал. 1976. №124. С. 6-29; 2) Вдвоем друг без друга // Новый журнал. 1979. Кн. 135. С. 5-29; Там же. 1979. Кн. 136. С. 5-40; Там же. 1979. Кн. 137. С. 21-39.

²⁹ См.: Вейдле В. В. Белое платье // Новый журнал. 1977. Кн. 129. С. 5-83.

³⁰ См.: Фоминых Т. Н. 1) «Мариводаж» В. Вейдле // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства. М., 2004. С. 431–440; 2) Живопись словом: библейские образы в романе В. Вейдле «Белое платье» // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С. 265–268; 3) Историко-литературные контексты романа В. В. Вейдле «Белое платье» // Она же. «Вторая муза»: Очерки русской литературы 1920-1930-х гг. Пермь, 2012. С. 256-269; 4) Венеция в стихах В. В. Вейдле // Вестник Пермского университета. Вып. 2 (32), 2013. С. 126-131.

³¹ См.: Смит Дж. Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1970-1980 гг. // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002.

автор заостряет внимание на тех вопросах, которые важны для него как для поэта. Научные работы Вейдле, таким образом, могут дать ключ к пониманию его собственной поэзии. **Цель** настоящего исследования — представить описание поэтики Вейдле в контексте его научных работ (сборник «Эмбриология поэзии»). Для достижения поставленной цели предполагается выполнить следующие **задачи**:

- Описать специфику стиха Вейдле через его метрику и строфику в синхроническом и диахроническом аспектах, привести сопоставительные данные со стихом его современников
- Рассмотреть развитие главных идей о поэтическом творчестве от «Биологии искусства» до «Эмбриологии поэзии», выделить основные пункты фоносемантической теории Вейдле, найти авторские метапосылки, которые могут способствовать пониманию поэзии автора
- Провести параллели между научной теорией и поэзией Вейдле

Материалом для исследования поэтики стали тексты, опубликованные в единственном поэтическом сборнике поэта. В книгу вошли избранные стихотворения из тех, которые Вейдле писал на протяжении всей своей жизни. Возможно, что остальные произведения Вейдле могут быть найдены в личном архиве Ренэ Герра, в котором, по его словам, находятся записи Вейдле³², или в фонде Вейдле, который его вдова, Л. В. Вейдле (Барановская), передала в Америку после смерти мужа (ныне в Бахметьевском архиве Колумбийского университета³³). **Материалом** для описания метапоэтики стал сборник «Эмбриология поэзия» и ряд других статей, посвященных проблеме поэтической речи.

Методология исследования основана на нескольких подходах к анализу художественного текста: сравнительно-историческом, структурно-семантическом, статистическом. Анализ метрического и строфического

³² См.: Герра Р. Указ. соч. С. 13.

³³ См.: Доронченков И. А. Вступительная статья. С. 25.

уровней стиха Вейдле проводился с соответствии с инструкцией к составлению метрико-строфических справочников, опубликованной в сборнике «Петербургская стихотворная культура»³⁴. На основе полученных данных были созданы и оформлены таблицы; все подсчёты были проведены в подготовленной стиховедческим семинаром ИФИ СПбГУ программе Poetry Statistics 2.5.

Выпускная квалификационная работа изложена на 87 страницах и состоит из введения, трех глав, заключения, списка цитируемой и использованной литературы (86 наименований) и приложения. В соответствии с поставленными выше задачами предлагается следующая структура работы:

Во введении в общем виде описана биография Вейдле, приведен краткий обзор научной литературы о теоретических трудах и литературных произведениях мыслителя. Поставлены цели и задачи.

В первой главе представлено описание системы стиха Вейдле, его метрико-строфического репертуара в синхроническом и диахроническом аспектах. Полученные результаты соотнесены со стихом современников.

Во второй главе описаны основные идеи теории словесного искусства и поэтической речи Вейдле, отмечены принципы, которые ученый называет существенными для содержательного и языкового плана художественного произведения.

В третьей главе проводятся параллели между научной теорией и поэтической практикой Вейдле.

Заключение подводит итоги работы и намечает дальнейшие перспективы исследования поэтического наследия Вейдле.

³⁴ См.: Тверьянович К. Ю., Хворостьянова Е. В. Инструкция к составлению метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов XVIII–XX вв. // Петербургская стихотворная культура-I: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сборник статей. СПб, 2008. С. 11-62.

Глава 1. Метрико-строфический репертуар Вейдле

Описание метрико-строфического репертуара Вейдле составлено на материале единственного сборника поэта: *Вейдле В. В.* «На память о себе». Стихотворения 1918-1925 и 1965-1979. Париж, 1979. Кроме того, к материалу исследования присоединены 3 стихотворения из переписки с И. В. Чинновым: Письма запрещённых людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950-1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова. Сост. О. Ф. Кузнецова. М., 2003.

Стихотворное наследие Вейдле невелико (49 произведений, 980 стихотворных строк). Корпус произведений поэта составляют только оригинальные стихотворения.

Вопрос о периодизации творчества поэта не ставился в научной или критической литературе. Но сама композиция поэтического сборника Вейдле, отраженная в его названии, подталкивает к выделению двух этапов — до и после эмиграции.

Синхронический обзор

Средний объём стихотворного текста Вейдле (20 строк) сопоставим с объемами старших и младших его современников — В. А. Комаровского (17,2)³⁵, К. Д. Бальмонта (20,5)³⁶, В. Я. Брюсова (24,9)³⁷, А. А. Блока (23,5)³⁸, Б. К. Лифшица (18)³⁹, О. Э. Мандельштама (16,5)⁴⁰, А. А. Ахматовой (13,2)⁴¹,

³⁵ См.: *Шерр Б. П.* Метрика и строфика В. А. Комаровского // Петербургская стихотворная культура - II. Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб., 2013. С. 257.

³⁶ См.: *Ляпина Л. Я.* Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 179.

³⁷ См.: *Руднев П. А.* Метрический репертуар В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 313.

³⁸ См.: *Руднев П. А.* Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Выл. П. Тарту, 1972. С. 219.

³⁹ См.: *Тверьянович К. Ю.* Метрика и строфика Б. К. Лифшица // Петербургская стихотворная культура - I. Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 362.

⁴⁰ См.: *Гаспаров М. Л.* Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные труды Т. 3. О стихе. М., 1997. С. 493.

⁴¹ См.: *Гаспаров М. Л.* Стих Анны Ахматовой // Там же. С. 477.

К. К. Вагинова (16,9)⁴², Г. В. Адамовича (16,3)⁴³. Объем произведений поэта варьируется от 4 строк (шуточные стихотворения «Насельнику Парнаса Увещанье» и «К самому себе») до 77 («Assumptio Corporis»). Производительность Вейдле невысока (0,8 текстов в год), но если принять во внимание сорокалетний перерыв в стихотворстве, то производительность поэта оказывается выше (2,3 текста в год). Можно предположить, что от стихотворства отвлекали серьезные научные занятия и просветительская работа, которая обеспечивала поэта. Георгий Адамович, такой же крупный

Таблица 1. Метры и размеры: произведения.

Размеры	Произведения	%	Стихи	%
Я4	10	20,41	134	13,67
Я5	1	2,04	14	1,43
Я6	7	14,29	83	8,47
ЯРз	3	6,12	28	2,86
Всего Я	21	42,86	259	26,43
Ан3	2	4,08	20	2,04
Ан4	2	4,08	90	9,18
Ан5	1	2,04	12	1,22
АнРз	1	2,04	8	0,82
Всего Ан	6	12,24	130	13,27
Всего Кл	27	55,10	389	39,69
Гк	3	6,12	57	5,82
Дк3	2	4,08	33	3,37
ДкВ	4	8,16	79	8,06
Всего Дк	6	12,24	112	11,43
Т6	4	8,16	80	8,16
ТВ	5	10,20	195	19,9
Всего Т	9	18,37	275	28,06
Св.с.	3	6,12	74	7,55
Всего НКл	21	42,86	518	52,86
Всего МК	48	97,96	907	92,55
ПК	1	2,04	73	7,45
ВСЕГО	49	100	980	100

⁴² См.: Монахова Г. Р. Метрика и строфика К. К. Вагинова // Петербургская стихотворная культура - I. Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 433.

⁴³ См.: Захарова В. М. Метрика и строфика Г. В. Адамовича // Петербургская стихотворная культура - II. Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб., 2013. С. 282.

критик парижской эмиграции, как и Вейдле, тоже писал относительно редко (2,8 текста в год⁴⁴).

Основной корпус текстов составляют произведения монометрической композиции — 48 произведений (97,9 %) и 907 стихов (92,5 %). Только один текст, «Костёр Геракла», полиметричен (см. *Табл. 1*).

Метрический репертуар Вейдле включает 14 самостоятельных размеров (8 классических и 6 неклассических), из чего следует, что на один размер в среднем приходится 3,5 произведения. Такой показатель свидетельствует о том, что поэтическая система, на первый взгляд ограниченная небольшим кругом избранных размеров, все же метрически разнообразна (см. *Табл. 1*). Современники Вейдле, впрочем, пользовались большим кругом размеров. Так, у Бальмонта — 53 самостоятельных размера, среди которых 93,8% — классические размеры⁴⁵, у Рукавишникова — 52 (18 неклассических)⁴⁶, у Максимова — 24 (11 неклассических)⁴⁷, у Адамовича — 27 (9 неклассических)⁴⁸, у Вагинова — 21 (11 неклассических)⁴⁹, у Лифшица — 18 (2 неклассических)⁵⁰. Метрический репертуар Комаровского, как и у Вейдле, невелик — всего 11 размеров (3 неклассических)⁵¹. Но принципиальная разница заключается в том, что 5 из них Комаровский использует один раз, и отдает явное предпочтение ямба⁵². Вейдле, наоборот, большую часть размеров использует не по одному разу.

Из размеров предпочтение поэт отдает Я4 (20,4 %), Я6 (14,2 %) и ТВ (10,2 %). Вместе они составляют 44,8 % от всего написанного. По данным М. Л. Гаспарова, в русском стихе 1890-1935 гг. на долю Я4 приходилось

⁴⁴ См.: *Захарова В. М.* Метрика и строфика Г. В. Адамовича. С. 282.

⁴⁵ См.: *Ляпина Л. Я.* Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта. С. 180.

⁴⁶ См.: *Лалетина О. С.* Метрика и строфика И. С. Рукавишникова // Петербургская стихотворная культура-I: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сборник статей. СПб., 2008. С. 179.

⁴⁷ См.: *Монахова Г. Р.* Метрика и строфика Д. Е. Максимова. Петербургская стихотворная культура-I: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сборник статей. СПб., 2008. С. 179. С. 469.

⁴⁸ *Захарова В. М.* Метрика и строфика Г. В. Адамовича. С. 283.

⁴⁹ См.: *Монахова Г. Р.* Метрика и строфика К. К. Вагинова. С. 433.

⁵⁰ См.: *Тверьянович К. Ю.* Метрика и строфика Б. К. Лифшица. С. 362.

⁵¹ См.: *Шерр Б. П.* Метрика и строфика В. А. Комаровского. С. 257.

⁵² См.: Там же. С. 257.

43,5 % всех ямбов, а на Я6 — 8,6 %⁵³. Закономерно, что Я4 появляется в творчестве Вейдле чаще всего. Использование же Я6 и ТВ, напротив, не отвечает тенденциям эпохи. Я6 в эпоху модернизма был не особо востребованным, когда как выбор вольного тактовика как одного из ведущих размеров является очень ярким отличием от метрических пристрастий современников. Более того, первое произведение, написанное вольным тактовиком («Псалом»), датируется 1921 годом, когда такое понятие, как тактовик, еще не было поэтами осознанно⁵⁴. Таким образом, уже на уровне ведущих размеров появляются проявления неоднородности системы стиха Вейдле.

Система классических метров ограничивается ямбом и анапестом. Несмотря на то, что классические размеры составляют половину (55,1 %) от всех произведений, ими написано только 39,6 % стихов. Расхождение между показателями по произведениям и стихам говорит о том, что такие произведения в большинстве своем небольшого объема.

Среди классических размеров первое место в статистике по произведениям занимает ямб (42,8 %). Наибольшее количество ямбов наблюдаем в первый период творчества, в стихотворениях 1918-1925 гг. Второй раздел поэтического сборника Вейдле, «На память обо мне давнопрошедшем», состоит только из них. Доля ямба в творчестве Вейдле не столь отличается от средних данных по стиху 1890-1935 гг. (44,5 %)⁵⁵. Предпочтение поэт отдает Я4 и Я6, а Я5 использует лишь однажды, в «Сонете» 1919 г., и такой выбор продиктован скорее формой классического сонета, чем все возрастающей в то время популярностью Я5, который начинает становиться таким же универсальным размером, как и Я4⁵⁶.

Среди трехсложных метров используется лишь анапест (12,2 %). Он появляется в метрическом репертуаре во второй период творчества Вейдле,

⁵³ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 316.

⁵⁴ См.: Там же. С. 278.

⁵⁵ См.: *Гаспаров М. Л.* Метрический репертуар русской лирики XVIII-XX вв. // Современный русский стих. М., 1974. С. 51.

⁵⁶ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 216.

впервые в 1965 г. Исследование Дж. Смита показывает, что среднее количество трехсложных размеров в эмигрантской поэзии составляло 15,5 %⁵⁷. Русские поэты-эмигранты предпочитали анапест дактилю и амфибрахию (46,2 %) от всех трехсложных размеров), хотя более популярной его разновидностью у них был АнЗ⁵⁸. Вейдле, напротив, не отдает предпочтение какой-то одной форме анапеста.

Несмотря на то, что анапестом написано всего 6 произведений, его положение как единственного трехсложника делает его заметным в метрическом репертуаре автора. К тому же «лучшим, что удалось метрически срифмовать в старости (да и в юности)»⁵⁹, поэт считает анапестическое произведение, – «Берег Искии» (Ан5), открывающее поэтический сборник.

В целом пропорции классических размеров в метрическом репертуаре Вейдле близки тенденциям эпохи позднего реализма, когда среди трехсложников на первое место вышел анапест, а Я6 последний раз главенствовал над Я5⁶⁰.

Важная особенность метрического репертуара Вейдле заключается в высокой доле неклассических размеров (42,8 %). Творческий путь поэта начался в эпоху стиховых экспериментов. Многие стиховеды говорили об открытии «чисто-тонического стихосложения, позволявшего гораздо ближе передавать „естественные“ прозаические ритмы и интонации»⁶¹ как о несомненном нововведении эпохи модернизма. Однако количество тоники в поэзии Вейдле значительно даже на фоне стиха Серебряного века (20 %) ⁶². Процент неклассических размеров, как указывает М. Л. Гаспаров, менялся внутри поэтических групп – он был так же высок у футуристов с имажинистами (43,5 %) ⁶³. Впрочем, поэтике Вейдле ближе символизм и

⁵⁷ См.: *Смит Дж.* Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941-1970 гг. // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 224.

⁵⁸ Там же. С. 228.

⁵⁹ *Вейдле В. В.* Письмо И. В. Чиннову // Письма запрещённых людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950-1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова. Сост. О. Ф. Кузнецова. М., 2003. С. 179.

⁶⁰ См.: *Гаспаров М. Л.* Метрический репертуар русской лирики XVIII-XX вв. С. 73.

⁶¹ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 214.

⁶² См.: Там же. С. 307.

⁶³ См.: *Гаспаров М. Л.* Метрический репертуар русской лирики XVIII-XX вв. С. 52.

акмеизм, в которых подобные размеры употреблялись лишь в 5,5-7 % случаев⁶⁴. Главенство тонических размеров, таким образом, сильно отличает Вейдле от современников (правда, следует оговориться, что Гаспаров приводит эти данные только по материалу поэтической антологии Ежова и Шамурина⁶⁵, поэтому разграничение процента употребления неклассических размеров по поэтическим школам носит условный характер). Высокий процент тоники выделяет Вейдле и среди других поэтов первой волны эмиграции, у которых, согласно подсчетам Дж. Смита, удельный вес силлабо-тонических размеров был существенно выше: 58,8 % отводилось только ямбу, а общее количество классических размеров было подавляющим, 83,2 %⁶⁶. Эта пропорция сохранилась и в послевоенные десятилетия (среднее значение 82,9 %) ⁶⁷.

Только две формы дольника использованы Вейдле — ДкЗ и ДкВ. Последний фиксируется лишь в позднейшем творчестве поэта, когда это был уже хорошо разработанный размер (ТВ, напротив, появился в метрическом репертуаре Вейдле в 1921 году, когда вольные неклассические размеры только начинали появляться в русской поэзии). Возникновение в метрике Вейдле ДкЗ, который был очень популярен в первой четверти XX⁶⁸, тоже нельзя считать необычным. Первое произведение, написанное ДкЗ, появляется в репертуаре Вейдле как раз в это время («Подражание Гейне», 1925).

Поэт использует только две разновидности тактовика — равноударную (Т6) и вольную. Современники поэта предпочитали менее тяжеловесные ТЗ и Т4⁶⁹. Все тексты, написанные Т6 («Два стихотворения», «После всего», «Похороны Блока», «Прощай и здравствуй»), имеют интересную ритмическую особенность. Во всех приведенных примерах после третьего икта стоит женский словораздел, проходящий через всю стиховую вертикаль.

⁶⁴ См.: Там же. С. 52.

⁶⁵ См.: *Ежов И. С., Шамурин Е. И.* Русская поэзия XX века. М., 1925.

⁶⁶ См.: *Смит Дж.* Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1920-1940 гг. // *Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике.* М., 2002. С. 206.

⁶⁷ См.: *Смит Дж.* Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941-1970 гг. С. 224.

⁶⁸ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 229.

⁶⁹ См.: *Гаспаров М. Л.* Метрический репертуар русской лирики XVIII-XX вв. С. 71.

Старик, я тут, я с тобою, мои губы тоже в крови,
Я принес тебе эту песню и слезу дешевой любви.

«Песня» («Три неприятные стихотворения»)⁷⁰

Не могу, мне больно, мне трудно, я грешен, я гол, я пуст!
О, крик из скупого сердца и молитва из сжатых уст.

«Похороны Блока» («Н». С. 53)

Как Иона во чреве китовом, как Даниил во рву...
Дай сказать мне на смертном ложе: Господи, я живу.

«После всего» («Н». С. 69)

Я сказал. Без любви, без гнева. А ты все молчишь? Ну что ж,
Это все. Ты хотела правды, и она страшней, чем ложь.

«Прощай и здравствуй» («Н». С. 65)

Как видно из приведенных примеров, женская акцентная константа выдерживается последовательно и выдвигает на первый план ритм словоразделов. Существование «цезурных эффектов» в тоническом стихе уже отмечалось исследователями, которые объясняли их возникновение тем, что они используются только в тех строках дольника или тактовика, которые получены способом «преобразования некоторого метрического прототипа, который относится к размерам с цезурными эффектами»⁷¹. Однако в настоящем случае «цезурный эффект» следует рассматривать скорее как интересный эксперимент в области тонического стихосложения.

Экспериментаторство Вейдле сказывается также в преобладании тонических вольных размеров. Такие размеры оказываются максимально свободными: в них колеблется не только междуиктовый интервал, но и количество иктов в строке. Вольный дольник и вольный тактовик — не самые распространенные⁷² разновидности этих метров, но поэт использует их довольно активно (вместе они составляют 16,9 % от произведений и 24,6 %

⁷⁰ Вейдле В. В. «На память о себе». С. 60. — В дальнейшем ссылки на это издание будут приведены в тексте в скобках с обозначением страницы. Название сборника будет указано в сокращенном виде, «Н».

⁷¹ Корчагин К. М. К уточнению типологии цезуры: «цезурные эффекты» в русской силлабо-тонике и тонике // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития : материалы международной научной конференции 25-27 ноября 2010. СПб, 2010. С. 35.

⁷² См.: Монахова Г. Р. Метрика и строфика К. К. Вагинова. С. 434.

от всех стихов). Наиболее крупное (77 стихов) стихотворение Вейдле, «Assumptio Corporis», написано вольным тактовиком:

Та, да не та, уже давно, двадцать лет:
Вся черная, и на солнце кажется липкой.
Бензинный едкий дух. Грузовики грохочат.
Помнишь — май, жасмин? Подумай только:
Via Appia Antica.
Широких, круглых,
Как бы волной омытых, гладких, теплых
Бульжников не видно. Уравняли,
Втоптали, заклепали, заваксилы...
Но работали вяло: асфальт, и всё-таки пыль.
Лучше идти полями. Зелень еще свежа. Горы
Голубеют вдаль; всё те же. Пятое мая.
Цветет жасмин. («Н». С. 25-28)

Размер приведенного стихотворения был квалифицирован как переходная метрическая форма от вольного тактовика к вольному акцентному стиху (ПМФ ТВ 3-6 > АкцВ 3-6). Что любопытно, именно в вольных тонических размерах в преобладающем большинстве случаев возникают отступления от основного размера. Из четырех текстов, написанных ДкВ, три являются переходными метрическими формами от более урегулированного размера к менее урегулированному, то же справедливо для четырех (из пяти) текстов ТВ.

В большинстве случаев именно тонические размеры становятся основой для возникновения переходных метрических форм: это уже упомянутые вольные тонические размеры (7 случаев из 12), два произведения, написанные Тб, и «Похвала фотографии» (Гк, который поэт передает при помощи ДкВ 5-6). В таких текстах переходные метрические формы возникают за счет увеличения междуиктового интервала. Средняя доля отступлений от основного размера в таких текстах — 13,07 %.

Иной тип переходных метрических форм возникает лишь в классических размерах. Так, в стихотворении «Всевышнему» (Я6) стих ЯЗ выступает в функции ритмического курсива.

Таблица 2. Переходные метрические формы
(% отступлений от основного размера, МК): произведения

Отступления, %	Количество
8	1
10	1
11	2
15	1
17	1
19	1
23	2
24	1
25	2
Всего	12

В 8 случаев из 12 отступления от основного размера возникают в белом стихе (см. Табл. 8), таким образом ослабляя его структуру. Для сравнения: Д. Е. Максимов тоже использовал переходные метрические формы в белых вольных размерах и делал он это для «расшатывания урегулированных структур»⁷³. Впрочем, нет оснований утверждать, что Вейдле преследовал те же цели, что и Максимов.

Отступления от основного размера возникают и в единственном полиметрическом произведении Вейдле — «Костер Геракла» (3 звена). Второе звено этого стихотворения было квалифицировано как дольник, хотя 62,5% строк в нём ритмически соответствуют Я8. Приведем фрагмент, в котором ритм Я8 наиболее отчетлив:

Филоктет

Я поднял руку. Вот! Гляди: бегут. Но ты все так же хочешь...

⁷³ Монахова Г. Р. Метрика и строфика Д. Е. Максимова. С. 472.

Таблица 3. Метры и размеры: стихи

Размеры	Стихи	%
Я3	1	0,1
Я4	146	14,9
Я5	14	1,43
Я6	98	10
Всего Я	259	26,43
Ан3	18	1,84
Ан4	90	9,18
Ан5	18	1,84
Ан6	2	0,20
Всего Ан	128	13,06
Всего Кл	387	39,49
Дк3	47	4,8
Дк4	8	0,82
Дк5	29	2,96
Дк6	73	7,45
Дк7 и более иктов	34	3,47
Всего Дк	191	19,49
Т2	5	0,51
Т3	25	2,55
Т4	39	3,98
Т5	53	5,41
Т6	151	15,41
Т7 и более иктов	8	0,82
Всего Т	281	28,67
Акц2	3	0,31
Акц3	9	0,92
Акц4	15	1,53
Акц5	9	0,92
Акц6 и более иктов	11	1,12
Всего Акц	47	4,8
Св.с.	74	7,55
Всего НКл	593	60,51
ВСЕГО	980	100

Геракл
Огня, чтоб сжечь огонь. Сдеру — сильнее жжет. Хочу... Её!

Филоктет
Кого «её»? Омфалу иль Иолу? Иль Дейаниру... Нет!

Геракл
Её, её, проклятую её! Омфала — тень. Иола... («Н». С. 32)

К этому стихотворению поэт оставил примечание: «восьмистопный ямб в русской метрике не существует. Кажется, он не распался у меня» («Н». С.73). Относительно существования Я8 с автором нельзя согласиться: сверхдлинный Я8 встречаем уже у М. В. Ломоносова (2 стиха)⁷⁴, а в XX веке некоторые стихотворцы используют его в качестве самостоятельного размера (И. С. Рукавишников⁷⁵, К. Д. Бальмонт («Безветрие»), В. Я. Брюсов («В потоке») и др.).

В статистике стихов (см. *Табл. 3*) метрический репертуар Вейдле пополняется 11 размерами, главным образом за счет возникновения метрических форм, не выделявшихся в статистике текстов. В частности, это формы дольника (Дк4, Дк5, Дк6, Дк7 и более) и тактовика (Т2, Т3, Т4, Т5, Т7 и более), которые возникли в результате перераспределения стихов из вольных размеров. Также выделились формы акцентного стиха (Акц2, Акц3, Акц4, Акц5, Акц6 и более) из переходных метрических форм. Всего в метрическом репертуаре представлено 25 размеров, 8 классических и 17 неклассических. Помимо значительного увеличения числа неклассических размеров, меняется и распределение стихов внутри тонической системы. Самым распространенным размером становится Т6 (15,3 %), опережая даже самый популярный силлабо-тонический размер, Я4 (14,9 %).

Соотношение основных размеров в метрическом репертуаре поэта (см. *Табл. 4*) по произведениям необычно: неклассические размеры (47,1 %) в

⁷⁴ См.: Лалетина О. С., Хворостьянова Е. В. Метрика и строфика М. В. Ломоносова // Петербургская стихотворная культура-I: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сборник статей. С. 74

⁷⁵ См.: Лалетина О. С. Метрика и строфика И. С. Рукавишников. С. 180.

нем употребляются чаще, чем ямб (39,6 %). Соотношение хорея, ямба, трехсложников и неклассических размеров в метрическом репертуаре 1900–1925 гг. составляло 20:50:15:15⁷⁶, а в позднейшем эмигрантском стихе 1961-1970 гг. пропорция изменилась только в сторону увеличения доли неклассических размеров: 18:45:16:21⁷⁷. Соотношение основных групп размеров в поэзии Вейдле резко отличается от тех, которых придерживались современники поэта. Отличие выражается не только в полном отсутствии хорея, но также в исключительно высокой доле неклассических размеров.

Таблица 4. Основные группы размеров: тексты⁷⁸

	Я	3-сл.	Прочие	Число текстов
Поэзия Вейдле	42,86	12,24	44,90	49
Русская поэзия 1890-1924	49,5	14,5	16,5	1863
Эмигрантская поэзия 1920-1940	54,0	17,9	14,6	1885
Эмигрантская поэзия 1961-1970	44,8	16,2	21,2	1624
Эмигрантская поэзия 1971-1980	49,3	16,1	21,5	1050

Таблица 5. Короткие, средние и длинные размеры: произведения (звенья)

Размеры	Средние		Длинные		НРв		Всего	
	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Я	10	19,61	8	15,69	3	5,88	21	41,18
Ан	2	3,92	3	5,88	1	1,96	6	11,76
Всего Кл	12	23,53	11	21,57	4	7,84	27	52,94
Гк			5	9,80			5	9,8
Дк	2	3,92			5	9,80	7	13,73
Т			4	7,84	5	9,80	9	17,65
Св.с.					3	5,88	3	5,88
Всего НКл	2	3,92	9	17,65	13	25,49	24	47,06
Всего	14	27,45	20	39,22	17	33,33	51	100

⁷⁶ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 216.

⁷⁷ См.: Смит Дж. Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941-1970 гг. // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 227.

⁷⁸ В качестве сравнительного материала к таблице были привлечены данные М.Л. Гаспарова и Дж. Смита. См.: Смит Дж. Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941-1970 гг. // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 223-224; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 316.

Таблица 6. Короткие, средние и длинные размеры: стихи

Размеры	Короткие		Средние		Длинные		Всего	
	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Я	1	0,10	146	14,90	112	11,43	259	26,43
Ан			18	1,84	110	11,22	128	13,06
Всего Кл	1	0,10	164	16,73	222	22,65	387	39,49
Дк			46	4,69	144	14,69	190	19,39
Т	5	0,51	25	2,55	250	25,51	280	28,57
Акц	3	0,31	10	1,02	36	3,67	49	5,0
Св.с.			8	0,81	66	6,73	74	7,55
Всего НКл	8	0,82	89	9,08	496	50,61	593	60,51
Всего	9	0,92	253	25,81	718	73,26	980	100

Таблица 7. Равностопные (равноиктные), разностопные (разноиктные) и вольные размеры: произведения (звенья) и стихи

Размеры		Произв. (зв.)	%	Стихи	%
Я	Рв	18	35,29	231	23,57
	Рз	3	5,88	28	2,86
Всего Я		21	41,18	259	26,43
Ан	Рв	5	9,8	122	12,45
	Рз	1	1,96	8	0,82
Всего Ан		6	11,76	130	13,27
Кл	Рв	23	46,0	353	36,02
	Рз	4	7,84	36	3,67
Всего Кл		27	52,94	389	39,69
Дк	В	5	9,8	119	12,14
	Рв	2	43,92	33	3,37
Всего Дк		7	11,76	152	15,51
Т	В	6	11,76	195	19,90
	Рв	4	7,84	80	8,16
Всего Т		9	17,65	275	28,06
НКл	В	10	19,61	314	32,04
	Рв	6	11,76	113	11,53
Всего НКл		16	31,37	427	43,57
Всего	Рв	29	56,86	466	47,55
	В	10	19,61	314	32,04
	Рз	4	7,84	36	3,67
Прочее		8	15,69	164	16,74
ВСЕГО		51	100	980	100

Длинные размеры в поэзии Вейдле встречаются намного чаще (43,6 %), чем средние и неравноударные (См. *Табл. 5*), что и вписывается в отмеченную М. Л. Гаспаровым для второй половины XX тенденцию к удлинению строк⁷⁹. Основной объем длинных размеров задают Я6 и Т6. За длинными размерами идут неравноударные, которые тоже преимущественно представлены длинными строками (см. *Табл. 6*).

Соотношение длины размеров по произведениям в классических и неклассических размерах различно. Главное различие состоит в том, что силлабо-тонические размеры преимущественно равноударны, тогда как тонические, наоборот, неравноударны (25,4 %). Кроме того, поэт почти не пользуется тоническими размерами средней длины, предпочитая им более тяжеловесные формы.

Средние стопные размеры у Вейдле употребляются в безцезурном варианте, тогда как длинные цезуру имеют всегда. Эта классическая традиция соблюдается настолько неукоснительно, что в ЯРз64 в стихах Я6 сохраняется цезура, а в стихах Я4 нет. Но в длинных трехсложных размерах, вопреки традиции, Вейдле почти не использует цезуру. Исключением становится лишь АНРз («Никого на корме...»), где появляется передвижная цезура (в строках АН5 она стоит на второй стопе, а в АН6 на третьей).

Никого на корме, и огней уже нет за кормой...
Уплываю во мглу, уплываю во мглу и в разлуку,
А все свет у меня на лице, все я светел тобой,
Оттого что в руке я держал твою кроткую слабую руку.

«Никого на корме» («Н». С. 22)

Статистика по стихам (см. *Табл. 6*) показывает, что неравносложные размеры, которые преобладают в неклассических размерах, представлены длинными строками. Но если в силлабо-тонике количество средних и длинных размеров еще сопоставимо, то в тонике длинные размеры серьезно

⁷⁹ См.: *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 309.*

преобладают над средними. Среди них находим и сверхдлинные строки (например, Т9, Акцб). Другое отличие между данными по произведениям и по стихам – возникновение коротких строк. В поэтической системе Вейдле совсем нет произведений, написанных короткими размерами. Короткие стихи появляются только в произведениях, квалифицированных как переходные метрические формы. Например, сверхкороткий стих ЯЗ в стихотворении «Всевышнему».

В поэзии Вейдле классические размеры преимущественно равноударны, когда как неклассические, наоборот, преимущественно неравноиктны (см. Табл. 7). Интересно и соотношение, в котором находятся

Таблица 8. Размер и рифма: произведения (звенья)

Метры и размеры	Рифм.		Безрифм.		Полурифм.		Всего	
	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Я4	10	19,61					10	19,61
Я5	1	1,96					1	1,96
Я6	7	13,73					7	13,73
ЯРз	3	5,88					3	5,88
Я	21	41,18					21	41,18
Ан3	2	3,92					2	3,92
Ан4	2	3,92					2	3,92
Ан5	1	1,96					1	1,96
АнРз	1	1,96					1	1,96
Ан	6	11,76					6	11,76
Кл	27	52,94					27	52,94
Гк			5	9,80			5	9,80
Дкз	1	1,96			1	1,96	2	3,92
ДкВ	1	1,96	4	7,84			5	9,8
Дк	2	3,92	4	7,84	1	1,96	7	13,73
Т6	4	7,84					4	7,84
ТВ	1	1,96	4	7,84			5	9,8
Т	5	9,8	4	7,84			9	17,65
Св.с.			3	5,88			3	5,88
НКл	7	13,73	16	31,37	1	1,96	24	47,06
ВСЕГО	34	66,67	16	31,37	1	1,96	51	100

Таблица 9. Размер и рифма: стихи

Метры и размеры	Рифмованные		Безрифменные		Всего	
	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Я3	1	0,10			1	0,10
Я4	146	14,90			146	14,90
Я5	14	1,43			14	1,43
Я6	98	10,00			98	10,00
Всего Я	259	26,43			259	26,43
Ан3	18	1,84			18	1,84
Ан4	90	9,18			90	9,18
Ан5	18	1,84			18	1,84
Ан6	2	0,20			2	0,20
Всего Ан	128	13,06			128	13,06
Всего Кл	387	39,49			387	39,49
Дк3	37	3,78	10	1,02	47	4,80
Дк4	8	0,82			8	0,82
Дк5	1	0,10	28	2,86	29	2,96
Дк6			73	7,45	73	7,45
Дк7 и более			34	3,47	34	3,47
Всего Дк	46	4,69	145	14,80	191	19,49
Т2			5	0,51	5	0,51
Т3			25	2,55	25	2,55
Т4			39	3,98	39	3,98
Т5	3	0,31	50	5,10	53	5,41
Т6	110	11,22	41	4,18	151	15,41
Т7 и более			8	0,82	8	0,82
Всего Т	113	11,53	168	17,14	281	28,67
Акц2	3	0,31			3	0,31
Акц3	2	0,20	7	0,71	9	0,92
Акц4			15	1,53	15	1,53
Акц5	7	0,71	2	0,20	9	0,92
Акц6 и более	6	0,61	5	0,51	11	1,12
Всего Акц	18	1,84	29	2,96	47	4,80
Св.с.			74	7,55	74	7,55
Всего НКл	177	18,06	416	42,45	593	60,51
ВСЕГО	564	57,55	416	42,45	980	100

Таблица 10. Размер, клаузула и рифма: стихи

Метры и размеры	Мужская				Женская				Дактилическая				ВСЕГО	
	Рифмов.		Безрифм.		Рифмов.		Безрифм.		Рифмов.		Безрифм.		Рифмов.	Безрифм.
	Кол-во	%	К	%	К	%	К	%	К	%	К	%	К	%
ЯЗ	1	0,10											1	0,10
Я4	73	7,45			73	7,45							146	14,90
Я5	7	0,71			7	0,71							14	1,43
Я6	54	5,51			44	4,49							98	10,00
Всего Я	135	13,78			124	12,65							259	26,43
АнЗ	7	0,71			7	0,71			4	0,41			18	1,84
Ан4	90	9,18											90	9,18
Ан5	9	0,92			9	0,92							18	1,84
Ан6					2	0,20							2	0,20
Всего Ан	106	10,82			18	1,84			4	0,41			128	13,06
Всего Кл	241	24,59			142	14,49			4	0,41			387	39,49
ДкЗ	37	3,78					10	1,02					47	4,80
Дк4	8	0,82											8	0,82
Дк5	1	0,10	6	0,61			22	2,24					29	2,96
Дк6			8	0,82			65	6,63					73	7,45
Дк7 и более			18	1,84			14	1,43			2	0,20	34	3,47
Всего Дк	46	4,69	32	3,27			111	11,33			2	0,20	191	19,49
Т2			2	0,20			3	0,31					5	0,51
Т3			9	0,92			14	1,43			2	0,20	25	2,55
Т4			11	1,12			27	2,76			1	0,10	39	3,98
Т5	3	0,31	16	1,63			34	3,47					53	5,41
Т6	110	11,22	30	3,06			11	1,12					151	15,41
Т7 и более			5	0,51			3	0,31					8	0,82
Всего Т	113	11,53	73	7,45			92	9,39			3	0,31	281	28,67
Акц2	2	0,20			1	0,10							3	0,31
Акц3	2	0,20					7	0,71					9	0,92
Акц4							15	1,53					15	1,53
Акц5	7	0,71					2	0,20					9	0,92
Акц6 и более	6	0,61	2	0,20			3	0,31					11	1,12
Всего Акц	17	1,73	2	0,20	1	0,10	27	2,76					47	4,80
Св.с.			71	7,24			3	0,31					74	7,55
Всего НКл	176	17,96	178	18,16	1	0,10	233	23,78			5	0,51	593	60,51
ВСЕГО	417	42,55	178	18,16	144	14,69	233	23,78	4	0,41	5	0,51	980	100

разностопные и вольные размеры. Разностопные размеры появляются только в классических размерах, а вольные размеры — примета исключительно неклассических размеров. Статистически равноударные тонические размеры преобладают над вольными только за счет достаточно объемных ранних произведений, написанных Тб. Среди стихотворений 1965-1979 гг. только один текст равноиктен (Дк3).

Немногочисленные разностопные размеры довольно традиционны. Период симметрии состоит либо из двух стихов двух стопностей (два текста Я64, «Багряным вечером», «Чего мне ждать еще»), либо из четырех стихов двух стопностей (Я6664 «Когда опомнится...», Ан5556 «Никого на корме...»).

Наибольший разброс ударности наблюдается в вольных тонических размерах; в Дк от 2 до 8 иктов, в Т от 2 до 9 иктов, в Акц от 3 до 6 иктов.

Частое обращение к белому стиху (см. *Табл. 8*) – заметная особенность творчества Вейдле. Важно, что белый стих употребляется исключительно в тонике. Все классические размеры без исключений рифмованы, но лишь треть произведений, написанных неклассическими размерами, обладает рифмой. Таким образом, и на уровне рифмы в творчестве Вейдле нарушается закон компенсации: метрическая ослабленность структуры у поэта не компенсируется усилением рифменной организации.

Рифмованные произведения преобладают, по большей части рифмованы силлабо-тонические размеры. Нерифмованные и полурифмованные формы появляются исключительно в тонике.

Статистика по стихам (см. *Табл. 9*) показывает, что рифмованы 564 стиха (57,5 %), большая часть из них в классических размерах (39,4 %). Все нерифмованные стихи возникают только в тонических размерах (416 стихов, 42,4 %), в которых рифмованные стихи возникают существенно реже: 177 строк (18 %), причем интересно, что такую статистику создает Тб, в котором зарифмованы 110 строк (11,2 %).

Таблица 10 отражает преобладание мужских клаузул (596 стихов, 60,8 %) над женскими (375, 38,2 %). Так же мужские клаузулы

преимущественно рифмованы (416, 42,4 %), когда как женские, наоборот, преимущественно безрифмены (231, 23,5 %). Такое соотношение клаузул может объясняться тем фактом, что в белом стихе Вейдле предпочитает женскую каталектику. Дактилическая каталектика у поэта редка (9 стихов, 0,9 %). Лишь пару раз спорадически она возникает в белых стихах, последовательно же она выдерживается только в «Riva degli Schiavoni» – кажется, что поэт избегает её так же, как и И. А. Бунин⁸⁰, который старался сделать свою поэтическую систему максимально консервативной.

Таблица 11. Строфические, астрофические и промежуточные формы: произведения (звенья)

Формы	Количество
Строфические	23
Астрофические	24
Промежуточные	4
ВСЕГО	51

Строфический репертуар Вейдле включает все основные формы стиха (см. Табл. 11). Строфические и астрофические произведения в нём встречаются одинаково часто. Пропорции основных строфических групп выделяют Вейдле среди поэтов его периода, у которых доля строфического стиха была существенно выше. Так, этот показатель составлял 86,14 % у Г. В. Адамовича, 84 % у Б. К. Лифшица, 81 % у В. Ф. Ходасевича⁸¹. У Вейдле же нет преобладающего типа строфического строения.

Астрофические произведения по объёму превосходят строфические (600 и 344 стихов соответственно). Средняя длина астрофических произведений — 28,6 строк; у строфических этот показатель равен только 15. Промежуточные формы у Вейдле встречаются редко (36 стихов). Вариативность представленных размеров в текстах разного строфического строения приблизительно одинакова: 9 размеров использовано в текстах

⁸⁰ Смит Дж. Русский стих Набокова // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. С. 115.

⁸¹ Чебучева Е. П. Метрико-строфический репертуар В. Ф. Ходасевича // Тверьянович К. Ю., Чебучева Е. П. Поэтика сборника Б. К. Лившица «Флейта Марсия». Метрико-строфический репертуар В. Ф. Ходасевича. СПб, 2004. С. 38

строфического (Я4, Я6, ЯРз, Ан3, Ан5, АнРз, Гк, Дкз, ДкВ) и 7 в астрофического типа (Я6, Ан4, Гк, ДкВ, Т6, ТВ, Св.с.).

Таблица 12. Строфические, астрофические и промежуточные формы (метры и размеры, МК): произведения

Метры и размеры	Строфич.		Астрофич.		Промежут.		Всего	
	К-во	%	К-во	%	К-во	%	К-во	%
Я4	7	14,58			3	6,25	10	20,83
Я5					1	2,08	1	2,08
Я6	4	8,33	3	6,25			7	14,58
ЯРз	3	6,25					3	6,25
Всего Я	14	29,17	3	6,25	4	8,33	21	43,75
Ан3	2	4,17					2	4,17
Ан4			2	4,17			2	4,17
Ан5	1	2,08					1	2,08
АнРз	1	2,08					1	2,08
Всего Ан	4	8,33	2	4,17			6	12,50
Всего Кл	18	37,50	5	10,42	4	8,33	27	56,25
Гк	1	2,08	2	4,17			3	6,25
Дкз	2	4,17					2	4,17
ДкВ	2	4,17	2	4,17			4	8,33
Всего Дк	4	8,33	2	4,17			6	12,50
Т6			4	8,33			4	8,33
ТВ			5	10,42			5	10,42
Всего Т			9	18,75			9	18,75
Св.с.			3	6,25			3	6,25
Всего НКл	5	10,42	16	33,33			21	43,75
ВСЕГО	23	47,92	21	43,75	4	8,33	48	100

На выбор типа строфического строения влияет выбранный поэтом метр (см. Табл. 12). Так, свободные тонические размеры астрофичны (Т6, ТВ). В целом распределение форм стиха по размерам отображает тяготение неклассических размеров к астрофизму, а классических — к употреблению в составе строфических структур. В этой связи можно говорить о том, что противопоставленность принятых средств в системе классических в системе

и неклассических размеров, отмечавшаяся выше для метрики Вейдле, справедлива и для строфики.

Таблица 13. Строфические формы: произведения (звенья), строфы, стихи

Строфические формы		Произв. (звенья)		Строфы		Стихи	
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Тожд.с.	Разд.	17	73,91	54	69,23	230	66,86
	Неразд.	2	8,7	9	11,54	36	10,46
	Всего	19	82,61	63	80,77	268	77,33
Нетожд.с.	Разд.	4	17,39	15	19,23	78	22,67
	Всего	4	17,39	15	19,23	78	22,67
ВСЕГО	Разд.	21	91,3	69	88,46	308	89,53
	Неразд.	2	8,7	9	11,54	36	10,46
	Всего	23	100	78	100	344	100

В строфическом типе строения наиболее часто встречаются тождественные разделенные строфы, 66,8 % (см. Табл. 13). Текстов, написанных нетождественными строфами, всего четыре, причем все они графически разделены (примеры).

Подавляющее большинство строфических произведений написаны классическими размерами, особенно много текстов приходится на ямб (14 произведений из 23). Вейдле не прибегает к разнообразным изысканным строфическим структурам, которые были популярны у его современников. Напротив, он обращается к совсем узкому диапазону строфических форм. Его строфический репертуар ограничен несколькими моделями и в целом консервативен. Самый популярный тип строфы — четверостишие. Вейдле пользуется только моделями с перекрестной рифмовкой, AbAb и aBaB, которые сочетает с ямбом и анапестом разной стопности.

Графически не разделены у поэта всего два строфических текста. В стихотворении «Чего мне ждать еще...» графическая разбивка оформляет не строфические, а тематические границы:

Чего мне ждать еще, когда приходит сон
В ночи привычной и желанной?

Чего хотеть еще? Без снов все тот же сон,
 Все тот же сумрак бездыханный.
 Лишь в самом сердце сна я слышу голос твой,
 И лишь сквозь сон ему внимаю —
 Молящий, нежащий, бессильный и живой —
 А что сказать тебе не знаю.

Редает ночь вокруг, но я тяжел и слеп;
 Бежит нещедрое похмелье...
 О дом холодный мой, и день, и труд, и хлеб,
 И это черствое веселье!

«Чего мне ждать еще...» («Н». С. 47)

Второй случай появления тождественных неразделенных структур относится к тонике. В стихотворении «Двое вдвоем» нет рифмы, строфообразующим фактором здесь становится чередование женской и мужской каталектики.

Таблица 14. Астрофические формы: произведения (звенья) и стихи

Форма	Тексты	Стихи
Астроф. п. р.	10	252
Астроф. б. с.	14	348
ВСЕГО	24	600

В астрофическом типе строения наиболее распространен белый стих (58,3 %), за ним следует стих парной рифмовки (41,6 %).

Для каждого типа астрофического строения характерен свой выбор размеров. Длинные, цезурированные Я6 («Териоки», «В седые дни мои...») и Т6 используются с парной рифмовкой. Белый стих употребляется исключительно с с ДкВ и ТВ («Перед смертью...», «Открытие с Аппиевой дороги», «Assumptio Corporis» и др.), что нарушает принцип метрической компенсации – вольные тонические размеры оказываются строфически неупорядоченными и нерифмованными.

Промежуточных форм в творчестве Вейдле немного. К ним были отнесены два сонета и два стихотворения из переписки (одиначные строфы). Одиначные строфы достаточно традиционны, в них используется только самая популярная у поэта строфическая модель, AbAb Я4. Поэт, по всей видимости, не воспринимает такие формы как серьезные, потому что использует их только в контексте шутки:

Немотствуй, дух, умолкни, лира,
Покройся пеплом, тщетный пыл!
В селеньях Данта и Омира
Скриптопродавцем я прослыл.

«Насельнику Парнаса увещание»⁸²

Небольшой процент одиначных строф вписывается в тенденцию к уменьшению числа таких форм, которая устанавливается по данным М. Л. Гаспарова. Так, в XVIII веке они занимали 17,8 % от общего числа произведений, позже это количество начинает снижаться, и к третьей трети XIX число таких форм достигает 6,2 %⁸³. К твердым формам также относятся два сонета — AbbA bAAb Cdd CdC Я5 («Сонет», 1915), aBbA aBbA CdC dCd Я4 («С.Н. “Где б души не витали”», 1979). Используемые в них схемы рифмовки не появляются в строфических произведениях (например, опоясывающая рифмовка).

Поэтическая система Вейдле в синхроническом срезе демонстрирует существование двух авторских стратегий. За двумя ведущими размерами — Я4 (20,4%) и ТВ (10,2%) — как за двумя условными полюсами стоят очень отличные в метрическом отношении формы. Произведения, написанные классическими размерами, достаточно упорядочены: в них, как правило, отсутствуют отступления от основного размера, они равноударны, строфически упорядочены и рифмованы. Другое дело тонические размеры, метрическая и строфическая структура которых зачастую ослаблена.

⁸² Вейдле В. В. Письмо И. В. Чиннову // Письма запрещённых людей. С. 368.

⁸³ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 323.

Диахронический обзор

Разумнее всего рассматривать творческую эволюцию поэта, основываясь на той хронологии, что была введена самим автором и отражена в строении его поэтического сборника. Большая часть стихотворений автором датирована, время написания прочих стихотворений легко восстановить, поскольку тексты в сборнике размещены в хронологическом порядке. Так, «Стихи о стихах», обрамленные с одной стороны текстом 1965 г., а с другой 1966 г., были отнесены к позднейшей дате.

В подзаголовке своего сборника автор намечает два основных периода своего творчества: стихотворения 1918-1925 гг. и стихотворения 1965-1979 гг., написанные в эмиграции. Вейдле начинал свою литературную деятельность в период расцвета русской литературы, и уже в молодости «считался неплохим поэтом; был завсегдаем знаменитого поэтического кабаре „Бродячая собака“». Но потом он резко бросил стихосложение. <...>

Таблица 16. Диахрония метрических форм (по годам и периодам): произведения

годы / метры и размеры	I						II								ВСЕГО
	1918	1919	1920	1921	1923	1925	1965	1966	1969	1970	1972	1973	1978	1979	
Я4	1							2	1	2		3		1	10
Я5		1													1
Я6		2	1	1	1		1						1		7
ЯРз		1	1			1									3
Всего Я	1	4	2	1	1	1	1	2	1	2		3	1	1	21
Ан3								1						1	2
Ан4								1		1					2
Ан5							1								1
АнРз										1					1
Всего Ан							1	2		2				1	6
Всего Кл	1	4	2	1	1	1	2	4	1	4		3	1	2	27
Гк													2		3
Дк3						1									2
ДкВ													3		4
Всего Дк						1							3		6
Т6				2	1	1									4
ТВ				2	1		1				1				5
Всего Т				4	2	1	1				1				9
Св.с.				3											3
Всего НКл				7	2	2	1		3		1		5		21
Всего МК	1	4	2	8	3	3	3	4	4	4	1	3	6	2	48
ПК													1		1
ВСЕГО	1	4	2	8	3	3	3	4	4	4	1	3	7	2	49

Таблица 17. Диахрония метрических форм (по годам и периодам): стихи

годы / метры и размеры	I						II								
	1918	1919	1920	1921	1923	1925	1965	1966	1969	1970	1972	1973	1978	1979	ВСЕГО
Я4	16							36	26	22		20		14	134
Я5		14													14
Я6		26	12	8	8		16					13			83
ЯРз		8	12			8									28
Всего Я	16	48	24	8	8	8	16	36	26	22		20	13	14	259
Ан3								8						12	20
Ан4								70		20					90
Ан5							12								12
АнРз										8					8
Всего Ан							12	78		28				12	130
Всего Кл	16	48	24	8	8	8	28	114	26	50		20	13	26	389
Гк									11				46		57
Дк3						20			13						33
ДкВ									26				53		79
Всего Дк						20			39				53		112
Т6				44	28	8									80
ТВ				67	14		37				77				195
Всего Т				111	42	8	37				77				275
Св.с.				74											74
Всего НКл				185	42	28	37		50		77		99		518
Всего МК	16	48	24	193	50	36	65	114	76	50	77	20	112	26	907
ПК													73		73
ВСЕГО	16	48	24	193	50	36	65	114	76	50	77	20	185	26	980

Начав в ранние годы писать вирши в нарочито усложнённом акмеистском стиле, он в конце жизни „впал” (как сказал бы другой великий поэт) „в немыслимую простоту”, кристальную и строгую, очень далекую от старческого сентиментальничанья»⁸⁴. Названия разделов книги стихов противопоставляют молодость (ранние произведения были собраны под заглавием «На память обо мне давнопрошедшем») старости («На память обо мне в мои седые дни»). Следуя авторскому разграничению в композиции сборника, можно выделить два периода в творческой биографии Вейдле — до⁸⁵ и после эмиграции.

В эволюции метрики прежде всего обращает на себя внимание распределение количества произведений по годам. Поначалу Вейдле пишет

⁸⁴ Кара-Мурза А. А. Интеллектуальные портреты: Очерки о русских политических мыслителях XIX-XX вв. М., 2006. С. 199.

⁸⁵ Вейдле эмигрировал в 1924 году. К этому периоду были отнесены три стихотворения 1925 г. («Подражание Гейне», «После всего», «Когда опомнится...»), поскольку автором они помещены в соответствующий раздел.

немного: 1 стихотворение в 1918, 4 в 1919, 2 в 1920, 1 в начале 1921 года. Тексты этих лет входят в раздел «На память обо мне давнопрошедшем». Показательно, что в эти годы Вейдле обращается только к одному метру, ямбу, ведущим размером выбирает Я6 («Териоки», «В седые дни мои...», «Пусть этот нищий день»). Интенсивное использование Я6 не свойственно для эпохи модернизма, в которой соотношение Я4:Я5:Я6 составляло около 60:30:10⁸⁶. На фоне экспериментов современников в стихосложении архаичным выглядит и обращение к александрийскому стиху. Александрийский стих Вейдле («Териоки», «В седые дни мои...», «Прошедшее свое...») отличает симметрический двухчленный ритм, который для поэтов эпохи модернизма был «знаком установки на классическую или архаическую старину»⁸⁷:

Ты помнишь облака и ветра вкус соленый,
Береговых холмов задумчивые склоны,
Неторопливый день, неспешную волну,
Дыханья каждого немую глубину

«Териоки» («Н». С. 44)

В 1918-1920 гг. Вейдле преподает в Пермском университете и готовится к кандидатскому экзамену по средневековому искусству. Возможно, интересами поэта в эти годы обусловлено обращение к классическим, давно устоявшимся формам. Общий консерватизм раздела, впрочем, не означает, что Вейдле не чувствует стиховых тенденций своего времени: уже в первом своем стихотворении («Еще пленительно готово...») он использует неточную рифму, стихотворение «Беглецы» написано Я4 со сплошными женскими окончаниями, – эта клаузульная вариация до эпохи модернизма воспринималась как экзотичная⁸⁸. Возросшая в этот период популярность сонета тоже нашла отклик у Вейдле: в это же время в метрическом репертуаре первый и единственный раз возникает Я5.

⁸⁶ См.: *Гаспаров М. Л.* Метрический репертуар русской лирики XVIII-XX вв. С. 54.

⁸⁷ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 236.

⁸⁸ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 217.

Следующий по времени раздел организуют стихотворения второй половины 1921 года. Это время примечательно не только объемом написанного (8 произведений, 193 строк), но и освоением чистой тоники. Метрический репертуар пополняется Т6, ТВ, поэт в первый и последний раз пробует писать верлибры. К текстам, написанным Т6, Вейдле оставил примечание, что в этот период вдохновлялся поэзией П. Клоделя. В монографии «Очерк истории европейского стиха» М. Л. Гаспаров писал, что «в Западной Европе рифмованный акцентный стих распространения не получил, хотя примеры такого стиха, играющего сверхдлинными рифмованными строчками, встречаются в серьезной поэзии у П. Клоделя»⁸⁹. Тем не менее, сам Вейдле признает, что подражание стиху французского поэта привело к созданию весьма отличных от оригинала форм.

Структура текстов, написанных ТВ и Св.с., говорит о том, что Вейдле интересуют средства, позволяющие ослабить метрическую структуру текста, сделать её непредсказуемой. Этот интерес сближает Вейдле с Максимовым, которому важен был «не сам верлибр, а различные пути приближения к нему. <...> Для поэзии Максимова эта форма была ориентиром, но не целью, для нее важнее был сам процесс выработки способов освобождения стиха»⁹⁰. И все же Вейдле, в отличие от Максимова, стремится «освободить» только неклассические размеры. В любом случае, во второй половине 1921 в поэзии Вейдле вместе с тоническими размерами впервые проявляется стремление к эксперименту с формой стиха.

Стихотворения 1923-1925 в сборнике объединены в отдельный раздел. Он состоит из ямбов (Я6, ЯРз6664) и неклассических размеров (Т6, ТВ, Дк3), причем последние в нём значительно преобладают (70 строк против 16). В 1925 году Вейдле вводит в свой репертуар Дк3 («Подражание Гейне»).

В первый период творчества складывается костяк метрического репертуара Вейдле. В поздний период своего творчества поэт освоит всего 5 размеров (Ан3, Ан4, Ан5, АнРз и ДкВ). Высокий процент неклассических

⁸⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 222.

⁹⁰ Монахова Г. Р. Метрика и строфика Д. Е. Максимова. С. 503.

размеров сохранится и в позднейшем творчестве, где он по-прежнему будет сопоставим с количеством ямба.

В метрическом репертуаре Вейдле 1965-1979 гг. представлены не все ведущие размеры эмигрантского стиха 1940-1980 гг.⁹¹: поэтом игнорируются Я5, Х5, Х4, Ам3. Размеры, популярные у современников, не востребованы поэтом: Дк3 написано одно произведение, а Ан3 всего два.

Отдельное внимание на себя обращают эксперименты с имитациями античных размеров 1978 года. Впервые поэт применяет гекзаметр в 1969 году («Губбио», ДкВ 6-7). Поздние попытки подражания античному ритму изощреннее по форме. Так, с заметными отступлениями написана «Похвала фотографии» (Гк ПМФ ДкВ 5-6 > Т5); с настолько же значительными отступлениями поэт воспроизводит структуру элегического дистиха («Двое вдвоем»). Прокомментировав размер двух звеньев «Костра Геракла» (Гк ДкВ 5-6), поэт дал и объяснение своему способу воспроизводить структуру античных размеров: «гекзаметр <...> в моих стихотворениях, написанных им, или им в соединении с пентаметром, очень вольный, каким, на мой взгляд, по-русски он и должен быть» («Н». С. 73).

Дрогнули гордые кедры на величавой вершине:
Сам, в исступленьи безумья, рубил их Геракл разъяренный,
Каждый ствол в два удара. Два. Еще два удара.
И секиру бросал он, ногтями с тела сдирая
Мерзкие, липкие клочья кровавой рубахи кентавра.

«Костер Геракла» («Н». С. 32)

ДкВ используется не только для имитации античных размеров, но и самостоятельно («Нет», «Проснувшись ночью...», «Умирать надо в бедности...»). Этот размер преобладает среди неклассических размеров по произведениям, что на первый взгляд типично для эмигрантской поэзии, в которой в 1970 произошёл «резкий подъем вольного дольника»⁹². Но вместе с

⁹¹ Смит Дж. Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941-1970 гг. С. 228.

⁹² Там же. С. 241.

тем, по данным Смита, за возросшим процентом дольника стоит деятельность только одного поэта, И. А. Бродского. Интересно, что в выборе метрики Вейдле ближе поэту третьей волны эмиграции, чем своим современникам.

Дж. Смит писал, что в эмигрантской поэзии 1971-1980 гг. средние показатели формировала «равнодействующая между консервативными пристрастиями старших эмигрантов и радикальными – третьей эмиграции»⁹³. Поэтическая система Вейдле предполагает использование довольно далеких, во многом оппозиционных в метрическом отношении форм; поэт по-своему реализует две тенденции, свойственные для стиха русской эмиграции. Последовательно консервативная линия выдерживается в области классических размеров, радикальная свойственна неклассическим. Случаи, нарушающие это разграничение, редки, среди них два произведения, написанных Я6 и АиЗ с отступлениями от основного размера («Всевышнему», «Riva degli Schiavoni»). В первом тексте нарушение классической модели АbАb Я6 мотивировано сильнейшим переживанием лирического героя, ощущением дисгармонии, проявленной на всех уровнях стиха. В этой связи возможно говорить о двух равноправных, но полярных авторских стратегиях. Их равнодействующая и формирует уникальное сочетание новаторства и традиционализма в метрическом репертуаре Вейдле.

Диахронические таблицы по строфике (см. *Табл.* 18, 19) отражают отсутствие серьезных изменений строфического репертуара Вейдле с течением времени. В ранние годы поэт использует тождественные строфы и астрофический парный стих (александрийский стих). 1921 год привносит в строфический репертуар астрофический белый стих (верлибры). В первом периоде, таким образом, уже освоены тексты разной строфической природы. Поздний период творчества отличает только введение нетождественных строф. Кроме того, в эмиграции поэт применяет новые модели строф (Хх, А'ВА'В, аВВа, абааб, аабаб, аабббб, абабаб, АbААb, АbАААb).

⁹³ Смит Дж. Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1971-1980 гг. С. 248.

Таблица 18. Диахрония строфических форм (по годам и периодам): произведения (звенья)

формы	I						II								Всего
	годы	1918	1919	1920	1921	1923	1925	1965	1966	1969	1970	1972	1973	1978	
Тожд.с.	1	1	2		1	2	2	3		3		1	2	1	19
Нетожд.с.									3				1		4
Всего строфич.	1	1	2		1	2	2	3	3	3		1	3	1	23
Астроф.п.р.		2		4	1	1		1		1					10
Астроф.б.с.				4	1		1		1		1		6		14
Всего астроф.		2		8	2	1	1	1	1	1	1		6		24
Од.												2			2
Тв.ф.		1												1	2
Всего промежут.		1										2		1	4
ВСЕГО	1	4	2	8	3	3	3	4	4	4	4	1	3	9	51

Таблица 19. Диахрония строфических форм (по годам и периодам): стихи

формы	I						II								Всего
	годы	1918	1919	1920	1921	1923	1925	1965	1966	1969	1970	1972	1973	1978	
Тожд.с.	16	8	24		8	28	28	44		30		12	56	12	266
Нетожд.с.									65				13		78
Всего строфич.	16	8	24		8	28	28	44	65	30		12	69	12	344
Астроф.п.р.		26		100	28	8		70		20					252
Астроф.б.с.				93	14		37		11		77		116		348
Всего астроф.		26		193	43	8	37	70	11	20	77		116		600
Од.												8			8
Тв.ф.		14												14	28
Всего промежут.		14										8		14	36
ВСЕГО	16	48	24	193	50	36	65	114	76	50	77	20	185	26	980

В среднем за год поэт стабильно пишет несколько строфических текстов и один астрофический. Интересно, что годы наибольших экспериментов поэта с метрической структурой (1921 и 1978) в области строфики ознаменованы повышенным вниманием к астрофическим структурам. Продуктивность поэта в годы экспериментов особенно велика.

Многие черты метрики и строфики Вейдле делают его поэтическую систему совершенно уникальной. Выбор тех или иных структурных элементов в ней во многом обусловлен выбором размера. Посредством этой оппозиции поэту в своем творчестве удается совместить полярные для русского эмигрантского стиха тенденции — архаизирующую и новаторскую. Первая относится к старшим современникам поэта, чей посыл по сохранению русской культуры в области стиха обернулся усилением «традиционной ямбичности»⁹⁴. Новаторами выступили поэты, высланные из Советского союза в 1970-1980 гг.

Вполне возможно, что две столь различные авторские стратегии обусловлены причинами психологическими. С одной стороны, Вейдле принимал роль хранителя культуры, продолжающего дело тех, кто мыслил и писал в России в начале века⁹⁵. С другой стороны, Вейдле, не раз показавший себя убежденным традиционалистом, всё-таки признавал, что «традиция бы не была традицией, а повторением пройденного, если бы»⁹⁶ оставалась закрытой для обновления. Отсюда вытекает парадоксальное стремление культуру как сохранить, так и развить. Своим вкладом в развитие стихотворной культуры Вейдле считал разработку метрически необычных форм. Свидетельствуют об этом примечания поэта к экспериментаторским стихотворениям 1921 года: «я думал, что другой стихотворец мог бы моим опытом воспользоваться» («Н». С. 74) — и 1978 года: «гекзаметр здесь <...> вольный, каким, на мой взгляд, по-русски он и должен быть», «восьмистопный ямб в русской метрике не существует. Кажется он не распался у меня; но я этот фокус не рекомендую повторять» («Н». С. 73).

Новаторство Вейдле имеет неоднозначную природу. Возможно, именно по причине своих консервативных установок поэт не модифицирует

⁹⁴ Смит Дж. Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1971-1980 гг. С. 244.

⁹⁵ См.: Вейдле В. В. Традиционное и новое в русской литературе XX века // Русская литература в эмиграции. Сб. статей под ред. Н. П. Полторацкого. Питсбург, 1972. С. 13.

⁹⁶ Вейдле В. В. Письмо И. В. Чиннову // Письма запрещённых людей. С. 180.

классическую силлабо-тонику. В её пределах он обращается к довольно узкому диапазону размеров, строфических форм, схем рифмовки. Совсем другое дело для него тонические размеры, эксперименты с которыми Вейдле оправдывает «делом слуха». Таким образом, во многом именно существование полярных стратегий по построению метрико-строфической структуры стихотворений, написанных классическими и неклассическими размерами, выделяет стихосложение Вейдле среди его старших и младших современников.

Глава 2. Метапоэтика Вейдле: концепция словесного искусства от «Биологии искусства» до «Эмбриологии поэзии»

Две формы деятельности Владимира Вейдле как поэта и как критика-философа тесно связаны. Вопрос «ученый я или поэт?», на который в 1923 году был возможен только однозначный ответ, для зрелого Вейдле не представляет собой противоречие. Позднее творчество открывает удивительную целостность личности своего создателя — и ученого, и поэта. Прежде всего, к такому замечанию приводит особая манера письма, которую мыслитель выработал в семидесятые годы. Образность и разговорность этого стиля неоднократно отмечали современники и исследователи. По выражению Доронченкова, этот стиль отличает «сочетание сложной мысли, требующей постоянной концентрации, и неожиданной для научной работы манеры письма — прихотливо построенных фраз и несколько нарочитого, но не вульгарного просторечия»⁹⁷. Действительно, метафоричность научной системы Вейдле, а также указание автора на то, чтобы читатель вслушивался в то, *как* написаны его труды, — черты, несвойственные научному описанию.

Особенность стиля Вейдле обусловлена его глубочайшим убеждением, что «о поэзии, поэтической речи нельзя объяснить, не примешивая к объяснениям эту самую поэтическую речь»⁹⁸. Терминологическая система, при помощи которой Вейдле строит свою научную концепцию, на первый взгляд может показаться неточной в силу своей образности. И вместе с тем она обусловлена как раз желанием избежать неточности: «метафора здесь — да и вообще нередко в дисциплинах, имеющих дело с человеком — как раз и плодотворней, чем прямое словоупотребление» («Э». С. 66).

Е. Г. Эткинд в статье «Искусство и точность» писал о том, что Вейдле выбирает подход, который «адекватен объекту изучения в соответствии с тем, как его, данный объект, понимает исследователь <...> Парадокс: внешняя

⁹⁷ Доронченков И. А. Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. М., 2002. С. 440.

⁹⁸ Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. С. 155. — В дальнейшем ссылки на это издание будут приведены в скобках с обозначением страницы. Издание будет указано в сокращенном виде, «Э».

точность алгебраических формул искажает объект, слова же, кажущиеся произвольными метафорами, на самом деле терминологически точны»⁹⁹. Теория искусства Вейдле — это «иной путь точности, специфической для предмета изучения, а не заемной, не перенесенный в эстетику из точных наук»¹⁰⁰. Вейдле неоднократно говорил о том, что надо быть хотя бы немного поэтом, чтобы говорить о поэзии. Он имел в виду особое свойство сознания, названное Китсом «negative capability» (отрицательной способностью) — это умение пребывать в неопределенности, довольствоваться полуправдой, где она ведет к постижению правды. Неуёмное стремление к поиску причины и следствия, «переступая положенный ему предел, способно лишь умертвить искусство и поэзию»¹⁰¹.

В «Эмбриологии поэзии» и других своих научных работах Вейдле не стремится к преодолению неопределенности, он не ставит задачи писать только о тех фактах, что поддаются проверке; зачастую в оценке тех или иных явлений он идёт от своего субъективного восприятия. Повествовательная манера Вейдле ближе художественной критике, но все же Вейдле достигает серьёзных научных результатов. Вейдле писал, что поэтическую речь отличает то, «что весь человек присутствует в высказываемых ею мыслях» («Э». С. 122). Эта установка на выражение себя реализуется как в научном, так и в поэтическом творчестве мыслителя. Специфика Вейдле как цельной личности в качестве поэта и исследователя позволяет говорить о метапоэтике как о поэтике, с одной стороны, сформулированной, но при этом сформулированной теми же средствами, которые Вейдле использует в построении своих поэтических произведений. Научная и художественная системы поэта складывались параллельно, и в этой связи необходимо учитывать их взаимное влияние.

Термин метапоэтика появился во второй половине XX века как один из терминов в рамках постструктурализма. Ж.-Ф. Лиотар в работе «Состояние

⁹⁹ Эткинд Е. Г. Искусство и точность // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Париж, 1980. С. 9.

¹⁰⁰ Там же. С. 10.

¹⁰¹ Вейдле В. В. Умирание искусства. С. 56.

постмодерна» (1979)¹⁰² применял термины «метанарратив», «метарассказ», «метаистория», «метадискурс», «метаповествование» для обозначения одного из главных понятий постмодернизма — «объяснительных систем». Сознание человека полностью определяется осколками разных идеологий, «объяснительных систем». В постструктурализме и постмодернизме мир предстает как совокупность текстов, кодов, определяющих сознание. В рамках такого подхода авторская самоинтерпретация невозможна в силу заданности мировосприятия и любого высказывания системой кодов.

Впоследствии термин метапоэтика становится популярен в культурологических исследованиях конца XX века. В них содержание этого термина меняется в зависимости от контекста. Термином обозначается автокомментарий поэта («автометаописание», «автометаописание»). Также термин употребляется и по отношению к текстам, в которых художник-творец интерпретирует произведения других авторов.

Концепция метапоэтики в современном литературоведении активно развивается Д. И. Петренко и К. Э. Штайн. В настоящей работе принято их определение метапоэтики — «поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах о художественных текстах <...> объект её исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства»¹⁰³. Метапоэтика Вейдле представлена в его научном сборнике «Эмбриология поэзии» (1980). Осмысление этой книги, которая для Вейдле стала последним высказыванием о поэзии, позволит вывести «код автора», при помощи которого может быть прочитано его поэтическое творчество.

На формирование теории Вейдле большое влияние оказали происходившие в XX веке перемены в гуманитарных науках, освоение ими математических методов, стремление объективизировать научное описание, появление структурализма. Многие положения теории мыслителя родились в

¹⁰² См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998.

¹⁰³ Штайн К. Э., Петренко Д. И. Русская метапоэтика. Учебный словарь. Ставрополь, 2006. С. 9.

полемизирующей критике с этим направлением. Вейдле категорически не принимал подход, в котором изучение формы художественного произведения происходило в отрыве от его содержания¹⁰⁴, и этому убеждению он был верен всю свою жизнь. Уже в самом начале своей деятельности, в 1923 году, молодой критик оставил достаточно резкую рецензию на статьи формалистов, Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума, о Блоке. Перечитав свою раннюю работу в зрелом возрасте и даже признав её по-мальчишески вздорной, Вейдле не отказался от своих слов, поскольку они отражали его мировоззренческую установку. По той же причине Вейдле претил сциентизм 1960-1970 гг., неуместный, как считал поэт, в науках о духе.

Первые тезисы своей теории искусства Вейдле представил в 1957 году в статье «Биология искусства»¹⁰⁵. Основная её идея заключается в том, что «существует явно выраженное структурное сходство между художественными произведениями, с одной стороны, и живыми организмами, с другой» («Э». С. 317). Дальнейший ход рассуждений сводится к поиску принципа, по которому можно отделить живые организмы от мертвых форм. Желание найти это различие, по-видимому, обусловлено размышлениями двадцатилетней давности о новом романе («Умирание искусства»). Речь идет не только о трепетном отношении к искусству или о приемлемом методе анализа текста (организм нельзя разъять, он больше суммы своих составляющих, когда как механизм можно), но еще и о принципе нового литературного письма: «люди, ”владеющие пером”, вместо вымысла прибегают к построениям, вроде тех, какие применяются в шахматной игре, и еще недавно живое волшебство романа превращается у них в безжизненный расчет. Оживить этот расчет, эту придуманную выкладку не удастся и настоящим большим талантам: механизм романа слишком рассудочно ясен для них»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ См.: *Доронченков И. А.* Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника. С. 426-427.

¹⁰⁵ Впервые: *Bilogie de l'art. Constatations initiales et première orientaiton // Diogene.* 1957. №18. P. 6-23.

¹⁰⁶ *Вейдле В. В.* Умирание искусства. С. 9.

Таким принципом, отделяющим живое от мертвого, оказывается «регулярная нерегулярность». Парадоксально сформулированный закон означает, что нет ничего одинакового или схематичного в природе. Нет в ней абсолютной симметрии, хотя человеческое лицо все же выглядит симметричным. Точно так же, как сердечный ритм «невозможно настроить метрономом» («Э». С. 320), нельзя сводить к сухой схеме и музыкальную мелодию. «Регулярная нерегулярность» — это отступление от правила, которое глубоко коренится в самом правиле. Оно не отменяет его, но предоставляет определенную степень свободы. Понять это различие проще всего на примере соотношения метра и ритма.

Самым ценным с точки зрения метода, положенного в основу его теории искусства, Вейдле считает положение о том, «что любое произведение состоит из ткани, основа которой воспроизводит живую ткань организмов» («Э». С. 325). Сходство заключается в том, что ткань художественного произведения состоит из уменьшенных элементов, которые воспроизводят клеточную ткань организма с его «противоположностью протоплазмы и ядра» («Э». С. 326). В художественном тексте она «обнаруживается внутри единств <...> в форме контраста или напряжения между двумя противостоящими элементами», то есть Вейдле подразумевает отношение в сущности своей ритмическое. Клетки, из которых состоит ткань художественного тела, названы «единицами напряжения».

Слабым «единицам напряжения» соответствуют вспомогательные элементы произведения, сильным — значимые. Ими могут быть ударный или безударный слог, два сталкивающихся и сливающихся цвета, ожидание и развязка, отрицание и утверждение. Есть несколько слоев ткани, формальный и семантический, для каждого из которых характерны свои единицы напряжения. Единство художественного произведения видится Вейдле как ритмическое целое. Изучение разных видов ткани и её разнообразных возможностей, по мнению Вейдле, должно составить один из важнейших разделов новой теории искусства.

В «Биологии искусства» Вейдле показывает, какой, по его мнению, должна быть наука об искусстве. Математичности современной науки противопоставлена биологичность. Механизму структуралистов, поддающемуся разбиранию на элементы, — живой, целостный организм, который бы пострадал от такого вмешательства. Способу письма, пользующегося готовыми композиционными и словесными схемами и за то названного машинным, — ручное плетение ткани. Идеи, высказанные в «Биологии искусства», получают свое развитие в вышедших в начале 1970-х годов статьях. Первая из них¹⁰⁷ начинается с утверждения, что нет единого словесного искусства, а есть родственные и возникшие из одного корня искусство вымысла и искусство слова. Без разграничения их невозможно построение «внутренне не противоречивой теории искусства» («Э». С. 351).

Используя термин *вымысел*, Вейдле возвращается к центральному понятию своей ранней работы, «Умирание искусства». В ней ученый указывал, что под вымыслом он подразумевает то же, что в англоязычной традиции понимается под *fiction*. И вместе с тем это понятие у него оказывается шире, чем ‘созданное воображением, помышленное’, вымыслу приписывается свойство истинности: «его нельзя назвать ни былью, ни небылицей, ибо в нем таинственно познается не преходящее бывание, а образ подлинного бытия»¹⁰⁸. Этот способ познания мира возможен только в произведении искусства.

В поздней статье «О поэтической речи» Вейдле пишет о том, что следует различать два языка — язык словесный и язык вымысла. При этом уточнено, что вымысел — это то, «чем выражено или высказано содержание» («Э». С. 410), и язык вымысла состоит «не из слов, а из воображенных лиц, событий и положений» («Э». С. 415). В ходе рассуждений Вейдле выводит трехчастную структуру: «язык, словесный язык передает или сообщает нам вымысел, но вымысел сам есть язык, который изображает и выражает нечто,

¹⁰⁷ Впервые: Вейдле В. В. «О двух искусствах: вымысла и слова» // Новый журнал. 1970. Кн. 100. С. 110-133.

¹⁰⁸ Вейдле В. В. Умирание искусства. С. 18.

чего никаким другим способом сообщить или передать нельзя, а изобразить и выразить можно не иначе, как только этим одним вымыслом» («Э». С. 363).

Итак, художественное произведение — это цельный организм, в сердцевине своей содержащий нечто, понимаемое как смысл, который нельзя иначе выразить, чем посредством союза вымысла и слова. Наиболее тесно слиты ткань вымысла и словесная ткань в искусстве поэзии, ибо «никакое религиозное чувство, переживание, прозрение иначе чем *поэтическим* словом вообще высказано быть не может» («Э». С. 363). Так поэтический язык становится предметом дальнейших размышлений Вейдле.

Мыслитель соглашается со множеством исследователей в том, что бытовой и поэтический языки различаются, но это различие поэт мыслит не как эстетическое, а как лингвистическое (можно «отличить поэтическую речь — по самой её ткани» («Э». С. 403)). В нем означаемое и означающее находятся в такой связи, в какой не находятся в непэтическом языке. Поэтический язык не допускает «полного отклеивания (себя — *А. Г.*) от выражаемых им смыслов» («Э». С. 368). Достигает этого он подражанием звуком смыслу, вернее, подбором такого звучания, которое бы отвечало этому смыслу. Поэтическую речь, следовательно, определяет наличие звуко-смысловых связей.

Приведенный выше обзор идей «Биологии искусства» 1956 г. и трех статей 1970-1971 гг. позволяет понять, с какими пресуппозициями Вейдле подходил к написанию глав будущей «Эмбриологии поэзии». Название книги одновременно является и не является метафорой. Несмотря на условность названия, научная задача поставлена конкретно — рассмотреть проблему зарождения поэтической клетки. Двойственность, заданная названием сборника, проявляет себя и в манере повествования. Научный труд начинается как путевая заметка. Отправной точкой для размышлений становится сюжет об имени бразильской змеи Яраракуссу, которое словно бы воплотило в своем звучании идею яростного, змеиного укуса. Эффект, производимый соответствием между звуковой и смысловой стороной этого слова, дает ученому импульс к рассуждению.

Зарождение поэтической клетки описывается через введенную ранее диаду «искусство слова — искусство вымысла». В поэтическом царстве властвуют «царь Оксиморон и царица Ономатопея» (название одной из первых глав), это разделение власти отсылает к античным риторикам, традиционно причислявших оксиморон к фигурам мысли, а ономатопею — к словесным фигурам.

Проблема вымысла представлена описанием оксиморона, замечания относительно которого сконцентрированы в первой главе «Эмбриологии поэзии». Вейдле оговаривается, что, хотя оксиморон бывает и словесным, он «в существе своем мысли принадлежит» («Э». С. 25). «Оксиморон вымысла» лежит в основе множества сюжетов мировой литературы. Так, например, формула «без вины виноватый» описывает суть «Царя Эдипа». Среди всех фигур мысли Вейдле выдвигает оксиморон именно за его умение сочетать несочетаемое, тем самым выводя из области рассудочного, в котором такое совмещение было бы невозможно. Тем оксиморон принципиально отличен от готовых слов и выражений обыденной речи. Эта способность «уводит от пресного дважды два четыре <...> а разве есть поэзия, которая бы не уводила нас от непоэзии?» («Э». С. 25). Выдвижение оксиморона как центральной фигуры мысли дает первый ключ к пониманию творчества поэта.

«Царице ономатопее» Вейдле уделяет гораздо больше внимания, чем оксиморону. Поэт понимает ономатопею расширительно, не просто как звукоподражание, а как «смыслоподражание», поэтому и называет ономатопею «основным принципом поэтической речи» («Э». С. 30). Поэтическая речь ономатопейна своей направленностью на поиск наиболее точного, отвечающего сообщаемому, слова. В ней всё — звук, смысл, звуко-смысл — стремится к наиболее точному выражению. Поиск подходящего звуко-смысла подразумевает отказ от прямых, общепризнанных значений, попытку вслушаться в «до-предметный смысл» («Э». С. 18) слов и его проявить. Далее Вейдле описывает, как «музыка души» поэта воплощается в «музыке речи» его стихов.

Будучи по-детски чувствительным к области «до-предметного», поэт схватывает интонацию, словосочетание или слово, вокруг которого рождается всё остальное стихотворение. Нескольким найденным «ключевым словам» поэт подбирает подходящую «звукосмысловую среду». Нужные слова являются в процессе «брожения мысли, словесной и дословесной» («Э». С. 32) — из этого источника возникает как речь поэта, так и речь ребенка. Неоднократно Вейдле отсылает к звукоподражательной теории происхождения языка. По его мнению, эта теория доказывает, что в первоначальном состоянии языка слово было тем, о чем оно сообщало. Поэт проводит параллель между творением искусства и творением языка, в котором слова создаются по сходству со своим смыслом. Поэзия, следовательно, «возвращает языку его первоначальную, расплавленную, не установившуюся, а становящуюся природу» («Э». С. 110). В становящемся языке связь между означаемым и означающим не конвенциональна, а мотивирована. Создание поэзии предполагает особый тип мышления — он звуки, которые в повседневном общении считаются всего лишь материалом, стремится наделить осмысленностью. Изначально Вейдле планировал предпослать к первому тому своей теории искусства следующий заголовок — «Теория поэтической речи и порождающего искусство мышления». Мышление человека, опьяненного звуками слов, ищущего за ними смыслового звуку соответствия, по Вейдле, и порождает словесное искусство.

Мысль выкристаллизовывается из «до-словесного» сумбура, чтобы придать ей определенность, её надо воплотить в слове. Слова обыденной речи не нуждаются в звуковой поддержке, потому что связи между ними и обозначаемыми ими предметами нет. В поэтической речи, напротив, связь звука и смысла так тесна, что порой звуковой почин становится единственным способом вывести поэтическую мысль из сумбурного небытия, структурировать авторский поток сознания. Сумбур и звукосмысл в системе Вейдле противопоставлены друг другу и соотносятся как хаос и логос.

В словесном искусстве «понимание знаков заменяется созерцанием непосредственно или (что́ то же для нашего чувства) изобразительно выраженного звуками» («Э». С. 110). Словосочетание «выражать и изображать» в своих трудах мыслитель применяет, когда говорит о мимесисе. Своё понимание категории мимесиса Вейдле предложил в статье «О смысле мимесиса»¹⁰⁹ (1962), впоследствии он развил его в написанной по просьбе Ю. П. Иваска заметке, «Кратчайший конспект моих мыслей об искусстве» (1971).

Все виды искусства Вейдле предлагает рассматривать в качестве особого языка, основополагающим принципом которого является мимесис — «изображающее выражение» или «выражающее изображение» («Э». С. 416). Чтобы прояснить это различие, необходимо отметить, что ученый различает две функции речи — обозначающую (изображающую) и выражающую. Разница между ними заключается в сущности связи языка сообщения и того, что им сообщается. Обозначающие знаки служат повседневному общению, передают информацию, предметные значения. Цель выражения — поиск не значений, но смысла, который не может быть передан «посредством знаков и знаковых систем» («Э». С. 122), но на который они могут навести. Поэтическая речь, в основе которой лежит выражающая функция, пользуется теми же знаками, что и обыденная речь, но пользуется ими так, что они становятся другими, служат воплощению предмета речи. Любое произведение искусства двуслойно: оно и доносит свой смысл, и является этим смыслом. Таким образом, мимесис, по Вейдле, — это особая связь означающего и означаемого, которая ведет к отождествлению произведения искусства и его смысла.

Звукосмысловая теория поэтической речи, подразумевающая неразрывную связь между внешним слоем (звуком) и внутренним (смыслом) и предполагающая преодоление условности между знаком и тем, к чему он отсылает, миметична по своей сути. Схожих с Вейдле взглядов придерживался Жерар Женетт. Он писал, что «поэтическая функция состоит

¹⁰⁹ Впервые: *Weidle V. Vom Sinn der Mimesis // Eranos-Jahrbuch XXXI. Zürich, 1962. P. 249-273.*

в том, чтобы совершить попытку возместить, хотя бы иллюзорно, произвольность знака, мотивировать язык»¹¹⁰ — и относил миметическое отношение, создающее сходство между именем и вещью, к области «поэтики языка». Женетт отсылает к Ролану Барту, чье понимание было похожим: «поэтическую функцию в самом широком смысле слова можно было бы определить как кратиловское отношение к знакам, и тогда писатель оказывается певцом древнего великого мифа, согласно которому язык подражает идеям и знакам, в противоположность данным лингвистической науки, мотивированы»¹¹¹. Но Женетт и Барт имеют ввиду в целом отношение знака к референту, когда как Вейдле говорит, что создание сходства между именем и вещью достигается только посредством звука.

Оговорив принципиально важное для Вейдле различие обозначения и выражения, значения и смысла, можно перейти к проблеме, поставленной в подзаголовке книги — фоносемантике поэтической речи. Ей ученый даёт такое определение — «часть речеведения, изучающая приобретаемый речевыми звуками в живой „звучащей“ (по преимуществу в поэтической) речи смысл; или скажем осторожней: приобретаемую ими приблизительную осмысленность или смысловую окраску» («Э». С. 133). Преимущественно Вейдле пишет о фоносемантике слов и отдельных звуков, хотя оговаривается о фоносемантике более крупных отрезков речи.

К фоносемантике крупных отрезков речи относится общий звуковой строй поэтической речи, в который входят такие характеристики, как благозвучие (евфония), благопроизносимость, благоразмерность (евритмия). Они могут способствовать смысловому построению текста. Благозвучие, то есть соблюдение этих трех характеристик, «становится изображением благоденствия» («Э». С. 99). В иных случаях поэт намеренно лишает свое произведение этих качеств, делая это отсутствие значимым.

Также сюда Вейдле относит «уподобительное благогласие», то есть отбор звуков, которые бы отражали сущность описываемого явления. В

¹¹⁰ Женетт Ж. Поэтический язык, поэтика языка // Он же. Фигуры. В 2 тт. Т. 1. М., 1998. С. 355.

¹¹¹ Цит. по: Там же. С. 356.

качестве примера ученый приводит знаменитый стих Расина, подражающий шипению змеи. Поэзия Вейдле богата на примеры «уподобительного благогласия». Так, в стихотворении «Губбио» нагнетанием звука «р» изображается рычание; этот звуковой эффект подкрепляет приведенное в конце текста сопоставление «волк ты сам». В поздней лирике поэта много других примеров: изображение дыхания в «Зачем, рассудок беспокоя...» («Блаженное благоуханье // Сполна единый раз вдохну // И задохнусь в моем вдыханье // В его дыханье утону») («Зачем, рассудок беспокоя...»)), изображение звуков сильно колеблющегося на ветру флага в «Подойдя к окну», звукообраз иностранной речи в «Открытке с Аппиевой дороги»: «Оон. Вашингтон. Урон со всех сторон. // План. Переплан. Размен. Товарообмен. // Мистерр Стивенсон из э ввондеррфулл мэн».

Фоносемантика слов рассматривает связь звука и смысла, учитывая при этом и значение. Смысл, явленный через звук, может быть близок значению, а может его упразднить, как это происходит в другом примере из Расина: «„компандиеземан“ <...> выражает нечто педантически подробное, крючкотворное, тягучее» («Э». С. 156), хотя словарное значение этого слова прямо противоположно. Здесь этот смысл создается длиной слова, но его также способны создавать акустические и артикуляционные качества соседних звуков.

В поэтической речи сближением звука соседних слов возможно сближение их смысла: «слова, сплетенные <...> своими звуками, сближаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов <...> образуют общее слабо расчлененное смысловое пятно, переставая быть смыслами слов и становясь смыслами их звучаний» («Э». С. 110). Надо сказать, этот прием характерен для поэзии Вейдле, для примера: «Разговор-перебор, перегар,— пустоцвет» («Нет»), «В эту синюю мглу уплывать, улетать, улететь // В этом синем сияньи серебряной струйкой растаять, // Бормотать, умолкать, улетать, улететь, умереть» («Берег Искии»).

Кроме того, ученый указывает, что в ином случае звуковые повторы могут утверждать связь с ключевым словом стихотворения, повторяя его

звуки и тем самым актуализируя главное слово, как это происходит, например, в «Кипарисовом венце» И. Ф. Анненского. И в этом случае поэзия Вейдле предоставляет примеры: в стихотворении «Ода» возникает звуковая перекличка, смысл сравнения «жизнь <...> как зеленое яблоко на зубах» проявляется при соотнесении с дальнейшим рядом, включающим звук «з», а именно словом «познал». Это звуковое соотношение оказывается и смысловым, оно актуализирует библейскую аллегорию плода с дерева познания.

Фоносемантика звуков зиждется на убеждении, что в поэтической речи звуки выполняют, помимо смыслоразличительной, смыслоизъявительную функцию, и каждому звуку присуща своя смысловая окраска. Поэт «применяет фонемы сообразно с их евфоническими, какофоническими, изобразительными и выразительными возможностями» («Э». С. 89), отбирая их так, чтобы они качеством своего звучания отвечали смыслу. Нужно отметить, что речь не идет о звуко-символизме: под выразительными и изобразительными возможностями Вейдле подразумевает заложенную в самом звуке возможность, которую писатель может подчеркнуть или проигнорировать. Рассуждая о таких возможностях, ученый предлагает термин — «осмысляющая актуализация звуков». Звуки имеют свои «смысловые потенции» («смысловая энтелехия»), исходящие из представления об «идеальной речи», дело поэта — в своей речи их актуализировать, связав со смыслом.

Вейдле приводит две гласные, «у», «и», демонстрируя их «смысловые потенции». Когда ученый пишет о том, что «в нашем языке у лучше соответствует сумраку или сумеркам, чем утру. Оно, во многих языках <...> самая низкая по тону гласная, а и — самая высокая» («Э». С. 151), он отмечает параллель между высотой звука, лёгкостью и тяжестью, светом и тьмой. Параллель между высотой звука и его тяжестью кажется логичной, когда как их связь со светом и тьмой все же в большей степени условна. Для подтверждения последней связи Вейдле отсылает к С. Малларме, который говорил о том же. Но все же следует принять во внимание, что ученый

приводит в пример автора, который придерживался схожих с ним взглядов по вопросу лингвистической мотивации. Несомненно следует учитывать упоминаемые Вейдле перцептивные свойства звуков в отношении его поэзии, но едва ли они справедливы для «идеальной поэтической речи» вообще, которую, по его мнению, примерно одинаково представляют себе все стихотворцы.

Из примеров ученого следует, что гласные за счёт смысловой окраски могут уточнять значение слова, а также создают нечто вроде тональности, настроения стихотворения, если их поддерживают его интонация и ритм. Вейдле приводит мысль А.-В. Шлегеля о том, что «гласные выражают, а согласные изображают» («Э». С. 175), с которой он в общем согласен. Так, слоговой плавный «л» качеством своего звука способствует изображению благоденствия там, где поэту оно необходимо. «Смысловая потенция» звука «м» своей артикуляцией подходит для выражения сильных чувств, оно может служить изображению произносимых при сжатых губах звуков. Эту «смысловую потенцию» Вейдле реализует в одном из своих стихотворений:

Мы здесь, мы отведали яства, мы испили сладкого вина,

Мы вкусили смерти и смрада и земли и мерзости до дна.

«Похороны Блока» («Н». С. 53)

Причем использование этого звука в стихотворении мотивирует указание внутри текста («молитва из сжатых уст»).

Теперь, когда изложены основные положения фоносемантической теории Вейдле, сопоставим идеи ученого с идеями современных ему исследователей. Один из исследователей поэтической фоники, Баевский В. С., обобщил материал по теме и выделил 5 основных точек зрения на вопрос. Среди них: «1) Аллитерации и ассонансы как узлы ткани поэтического текста; 2) Звуковые повторы; 3) Звукоподражания (ономатопея); 4)

Звукосимволизм; 5) Анаграммы»¹¹² — и высказал гипотезу о том, что звуковые анаграммы являются основным явлением поэтической фоники. Вейдле мог бы согласиться с Баевским (но с оговорками, о которых ниже). Об этом свидетельствует прежде всего его замечание, что поэт подбирает «звукосмысловую среду» для нескольких «ключевых слов». Конечно, Вейдле понимает «звукосмысловую среду» шире, для него в это понятие как минимум еще входит интонация и ритм. Однако общие точки с Баевским у него есть. В частности, это анализы, которые Вейдле и Баевский предлагают для похожих случаев. Вейдле считает, что в известной строке Пушкина «Шипенье пенистых бокалов и пламень пунша голубой» впечатление шипения создается связью звуков стиха с ономапеей «шипенье». Вот, для сравнения, анализ Баевского: «Так, стих Блока *Тело теплое топча* содержит ономапеею — подражание топоту. Звукоподражательный эффект усиливается благодаря тому, что корень *-топ-* слова *топча* анаграммирован в соседнем слове *теплое* и отзывается в начальном слове *тело*»¹¹³. По мнению Баевского, ономапеея в поэтическом тексте вызывает появление слов с теми же фонемами, то есть стремится стать ключевым словом для анаграммы.

Звуковая анаграмма — очень удачный термин. Но все же для Вейдле сводить многообразие средств поэтической фоники к звуковым анаграммам было бы слишком грубым обобщением. Так, например, он бы не склонен считать, что появление тех или иных аллитераций, ассонансов и звуковых повторов объясняется тем, что они являются «обломками анаграмм». Вейдле настаивал на том, что есть звуковые константы поэтической речи, то есть звуки, за которыми «по природе» закрепилась определенная смысловая окраска.

Следует соотнести теорию Вейдле с идеями еще одного ученого, Е. Г. Эткиндома, потому что его идеи повлияли на Вейдле. По прочтении «Материи стиха» Вейдле решился на публикацию «Эмбриологии поэзии»¹¹⁴.

¹¹² Баевский Б. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. С. 49.

¹¹³ Там же. С. 51.

¹¹⁴ См.: Доронченков И. А. Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника. С. 452.

Ученые стоят на одних позициях: они оба считают, что звуки языка, которые сами по себе ничего не значат, в поэзии семантизируются, слово получает мотивировку. Эткинд для ассоциативных связей, которые могут возникать в поэзии, предлагает термин — «поэтическая этимология». Расхождение между взглядами Вейдле и Эткинда состоит в том, что первый полагает наличие сходства «по природе», Эткинд же считает, что все возможные звуковые ассоциации создает исключительно контекст отдельного стихотворения, входящего в определенную эстетическую систему. Вейдле, напротив, искал общие закономерности, когда говорил об «идеальной поэтической речи» и о том, что звуки имеют одни «смысловые потенции» во всех языках.

Сопоставление теории Вейдле с его современниками Эткингом и Баевским показало явное её отличие от других научных теорий поэтической фоники. Во-первых, существенное отличие заключается в том, что исследователь стремится сделать свою теорию максимально полной; он комментирует риторики прошлых столетий, споры, возникавшие вокруг нескольких знаменитых случаев звуковой семантизации, самоописания поэтов. Другие ученые концентрируются на одном моменте поэтической фоники: Баевский на «звуковых анаграммах» (к которым он сводил все многообразие прочих средств), а Эткинд на «поэтической этимологии». Вейдле не стремится дать классификацию возможных типов звуковой семантизации, он лишь говорит о потенциальных возможностях звучания. Владимир Вейдле предложил оригинальную теорию фоносемантики поэтической речи, которая выходит за границы научного описания и общим своим духом соотносится с поисками поэтов Серебряного века.

Выше была изложена наиболее существенная часть теории Вейдле, которая может помочь в восприятии и интерпретации его поэтического творчества. Но не менее важно также упомянуть в этой главе стихотворение «Стихи о стихах» (1965):

Неназываемое нечто,
Слиянье правды и мечты,

Того, что – тлен, того, что вечно,
Того, что – ты и что – не ты.

Почудилось – и вот уж начат
Двуличных слов набор, отбор,
Тех, что, гляди, да и заплачут
Твоим слезам наперекор.

Извилисто, молниеносно,
В разбивку, исподволь, навзрыд,
И неспроста, и «ах, как просто»:
Шажок – стежок – открыт – прикрыт...

Подшито, выверено, спето.
Ну что ж, зови. Подай им весть.
Пусть верят на слово, что это
Как раз то самое и есть. («Н». С. 10)

Это стихотворение, с одной стороны, показывает, как создаются поэтические произведения, но также оно является своего рода творческим манифестом. То, что в первой строфе названо «неназываемое нечто» в конце стихотворения становится словом, «тем самым». Слова в стихотворении очень многозначны. Так, «неназываемое» — это одновременно и то, что поэт пока еще не назвал, и то, что в принципе не может быть названо, а только выражено. Слово «нечто» означает вещь (что), но оно также выражает то, что вещью по определению не является (не что), а также и то, что в принципе названо быть не может (нечто). Этот смысл здесь поддержан игрой морфем и их значений. Под «двуличием слов» подразумевается и связь означаемого и означающего, и соотношение звуковой и графической стороны слова, актуализируемое здесь упоминанием зрительного («гляди») и слухового («заплачут»). Но вместе с тем «двуличие слов» — это и один из принципов

поэтической речи, в которой слово не равно самому себе. Слова должны быть двуличными, чтобы оторваться от своего прямого значения и обрести смысл.

Плетение ткани стиха в третьей строфе характеризуют антонимичные определения: «молниеносно» - «исподволь», «молниеносно» - «извилисто», «не проста» - «ах, как просто». Под «разбивкой» разумеется графическое членение стиха, но если включить в значение слова «молниеносно» подсказываемое ассоциацией свойство прямоты, то появится противопоставление «молниеносно» - «в разбивку». Его можно понимать как соотношение мысли, цельной, прямой, и воплощение её в стихе, поделенном на отрезки речи; или же как соотношение стиховой вертикали и составляющих её стиховых рядов. Наречия с противоположным значением образуют «смысловое пятно», которое, преодолевая словарные значения образующих его слов, выражает то «нечто», чем является поэзия.

«Пусть верят на слово» в финале стихотворения означает, во-первых, что доказательства не требуется (то, что так пишутся стихотворения, доказываемое тем, что стихотворение написано), во-вторых, что оно изображает и выражает себя в слове. От «неназываемого» пройден путь до выразившего себя в выражаемом. В выражаемом, которое подчиняется правилам не естественного языка, но речи. Если верить *на слово*, «что это как раз то самое», то поэзия — это то, что преодолевает нормальные языковые законы и выдвигает свои, поэтические. Так Вейдле в приведенном стихотворении актуализирует ономапейный характер поэтической речи, о котором говорил в «Эмбриологии поэзии».

Теория словесного искусства Вейдле построена на бинарных отношениях. В «Биологии искусства» он впервые говорит о формальном слое ткани, который позволяет разглядеть за ним слой семантический. В одной из статей начала 1970-х годов («О двух искусствах: вымысла и слова») идея двух типов ткани получает развитие, в статье говорится о существовании двух

происходящих из одного корня словесных искусства — искусства вымысла и искусства слова. В следующей статье, «О поэтической речи», ученый говорит уже о языках вымысла и слова. Наконец, в «Эмбриологии поэзии» Вейдле формулирует два основных принципа языка вымысла и языка слова — это оксиморон и оноματοпея.

Глава 3. Метапоэтика и поэтика Вейдле: оксиморон и оноματοпея

Настоящая глава построена на соотнесении теоретических положений Вейдле о поэзии с его реальной поэтической практикой. Оксиморон и оноματοпею поэт называл важнейшими поэтическими принципами, один из которых лежит в области мысли, другой — в области языка. Ниже следует попытка проследить, воплощены ли эти указанные принципы в авторской поэтике.

Оксиморон и «язык вымысла»

Оксиморон, совмещающий несовместимое, Вейдле понимает расширительно: «следует понимать его намного шире, чем это делается обычно в трактатах по риторике или поэтике» («Э». С. 13) — и относит к нему такие выражения, как «слепые рты» (Мильтон), «глаз слушает» (Клодель), «радость — страданье одно» (Блок). В оксимороне поэт ценит парадоксальность (в отношении к нему он применяет слово «парадоксизм»), упраздняющую рассудок, и считает его больше, чем просто фигурой. В поэзии Вейдле есть ряд лежащих на поверхности оксиморонов — «черная волна пылала» («Сонет»), «грозное веселье» («Ода»), «леденящий огонь» («Баллада о Венеции»), «кипит в хладающей крови» («Прошедшее свое...»), оксиморонные детали в «Открытке с Аппиевой дороги», жасмин и бензин, — но все-таки оксиморонность «языка вымысла» Вейдле намного тоньше.

В поэзии Вейдле удивляет сложность временной организации. Многие стихотворения начинаются с попытки припомнить старое состояние вещей и сопоставить его с нынешним: «Та, да не та, уже давно, двадцать лет» («Открытка с Аппиевой дороги»), «Переменили вывеску. Перекрасили стену» («Assumptio Corporis») — в любовной лирике: «Она была тобой, ты больше не она» («К ***»), «Ты так же все, моя родная // Ты все такая же, такая» («М. Б.»), «Ты такой навсегда и осталась!» («Тогда и всегда»), «Мы — те, не эти» («С. Н. „Где бы души не витали“»). Повторяющееся во множестве

стихотворений сравнение говорит об особенном представлении о времени, с которым, на наш взгляд, тесно связана категория памяти.

Еще пленительно готово
В трепещущую тишину
Слететь ласкающее слово
Из уст твоих, подобно сну.

И в зеркале еще я вижу
Тебя у мрамора часов,
Как пальцы розовые нижут
На стрелки цепь из жемчугов,

Еще на хрустале тарелки
Живой темнеет виноград,
Остановившиеся стрелки
Еще целуют циферблат,

Но непробудное молчанье
Уже зовет, смирясь, уснуть
Дыханием воспоминанья
Едва колеблемую грудь. («Н». С. 43)

В основу лирического сюжета «Еще пленительно готово...» (1918) положено переживание времени. Стихотворение разворачивается в двух противопоставленных друг другу временных планах, границы которых оформляют предлоги «еще» — «но». «Еще» отсылает к прошедшему в реальности времени, к воспоминанию, но в тексте это время представлено глаголами настоящего времени. Воспоминание оказывается более ценным по сравнению с последующим моментом, не только потому, что это воспоминание о встрече с возлюбленной, это впечатление подкрепляется тем, что реальность воспоминания описана через множество эстетически значимых деталей. Значим оксиморонный образ не считающих времени часов, остановившихся под тяжестью навешанного на них жемчуга, — по

всей видимости, он соотносится со знаменитой строчкой А. С. Грибоедова «Счастливые часов не наблюдают».

Неоднозначность этому стихотворению придает сочетание интенсивного и острого ощущения настоящего момента и предощущения, что оно скоро закончится. Переживание воспоминания связывается с процессом говорения («ласкающее слово»), который это мгновение вызывает к жизни (в начале дано слово, в конце наступает молчание). «Непробудное молчание» и «трепещущая тишина», хотя оба этих словосочетания обозначают отсутствие звука, все же подразумевают совершенно разное. «Трепещущая тишина» — это тишина, которая ожидает, что её скоро нарушат. Фонемы «щ» и «ш» повторяются на протяжении первых трех строк, связывая их с «ключевым словом». Кроме того, они имитируют шепот, который свидетельствует о бережном отношении к высказываемому. Этот повтор исчезает в четвертой строке, в которой появляется «непробудное молчание». Так в том числе звуковыми средствами отмечено окончание речи. Когда наступает молчание, реальность воспоминания исчезает. Также следует отметить, что слово «непробудный» возникает в другом стихотворении как характеристика смерти («непробудная серая сонь»).

Стихотворение делает прошедшее настоящим, оживляя его, заставляя заново его пережить. В этом стихотворении важно стремление «поймать момент». Два других стихотворения подтверждают особое значение категории памяти в лирике автора. Первый пример: «Прошедшее свое минувшим не зови: // Оно кипит еще в хладеющей крови, // В душе мертвеющей оно, как прежде, живо» («Прошедшее свое...», 1921). Значима система противопоставлений, связанная с воспоминанием (горячее и живое) и «реальной» жизнью (холодеющая и мертвеющая). Ею утверждается способность воспоминания ободрить, обогреть даже в самые тяжелые моменты жизни. Интересна связь воспоминания с дыханием («дыхание воспоминания» — «Еще пленительно готово...», «дышу тобой, поймав его» (миг) — «С. Н. „Где б души не витали“»).

Второй пример — стихотворение «Териоки, 1914» (1919). В нем любовная тема раскрывается через обращение к возлюбленной, актуализирующее общую память: «Ты помнишь облака и ветра вкус солёный», «Ты помнишь, отчего...». Здесь переживание воспоминания, положенное в основу лирического сюжета, подразумевает игру с фикциональностью, которая задается совпадением заголовка стихотворения (место и год события) с биографией автора (недалеко от Териоки находилась дача родителей Вейдле).

Стремление к репрезентации любовных переживаний посредством воспоминания, как кажется, может быть объяснено мотивировками внутри других текстов. Навести на ответ может этот пример: «И вечер пусть придет, и на глаза положит // Прохладную ладонь, чтобы напомнить мне // Невозвратимый час, который был и прожит // В оцепенении, дремоте, тишине» («Пусть этот нищий день...», 1920). Здесь важно осознание уникальности и «невозвратимости» момента и вместе с тем сожаление о том, что ценное мгновение было прожито в духовной дреме, упущено. Так возникает стремление к его повторному переживанию в тексте, переосмыслению, которое актуализирует «непрошедшесть» прошедшего. Парадокс заключается в том, что повторным переживанием в тексте преодолевается заявленная «невозвратность». Высказывание делает прошедшее мгновение становящимся, а не установившимся, не фактом прошлого.

Тема времени иначе раскрывается стихотворениями, обыгрывающими связь начала и конца. Во-первых, это раннее стихотворение «Перед смертью...» (1923), в котором человеческая жизнь представлена в обратной перспективе:

Перед смертью, закрыв глаза
Услышишь, погоди,
Не ту, что кормила, не ту
С болтливым поцелуем на устах,
Но в муке, в поту родов
Матери стон.

Тогда ворвется ветер, —
И вдруг ты полон
Огромным сердцем,
Миру тесно в тебе,
Время стучит в висках
И жизнь страшным
Рыданьем зовет, кровью
В уша свистит:
Живи! («Н». С. 67)

От момента прощания с жизнью пройден обратный путь до рождения — жизнь наоборот. В стихотворении «Тогда и всегда» (1978) эта идея повторяется: «Приближаться к концу, это и возвращаться к началу, // Устремляясь туда, где уж нет ни начал, ни концов». В обоих случаях наступающая «невозвратная даль» (смерть) заставляет вспомнить прошедшую жизнь. Если в первом случае обратная перспектива просто обозначена, то во втором стихотворении она детализировано развернута. Предчувствие смерти («Невозвратная даль, как ты жадно летишь мне навстречу!») заставляет забыть все несущественное («выметать из жизни весь сор её») и искать самое яркое и красивое, что было в прошедшей жизни. Прошлое, как это видно по вышеупомянутым текстам, это даль, в которую можно мысленно перенестись и даже заново пережить её в воспоминаниях, а из «невозвратной дали» пути назад нет. Достойной воспоминания оказывается любовь, которая является важнейшей ценностью в художественном мире Вейдле.

На розовом пороге мая,
Как и в ненастном ноябре,
Ты та же все, моя родная,
Ты все такая же, такая,
Как мне явилась на заре

Тех дней, что к вечеру склонились,
Твоих, моих далеких дней, —
Как будто мы вчера женились,
Как будто мы всегда любились
И ждет нас вечный Гименей.

«М. Б.» («Н»). С. 24)

Тема начала и конца в поздней лирике получает иное развитие. Уже ясно, что память, смерть и любовь в поэзии Вейдле связаны очень тесно. В «М. Б.» (1970) к ним присоединяется тема вечности. Течение дня становится метафорой человеческой жизни; следовательно, день, «склонившийся к вечеру», — это жизнь, которая скоро закончится. Значимым кажется синтаксический параллелизм двух предпоследних предложений во второй строфе: «Как будто мы вчера женились, // Как будто мы всегда любились» — почти однотипные по строению предложения лишь варьируют темпоральность, первое предложение устанавливает факт действительности, имевший место в прошлом, а второе сообщает, что этот факт справедлив и сейчас (как он будет справедлив всегда). Близость этих двух стихов подкрепляется на уровне синтаксиса, рифмы, строфики (AbAAb) и создает временное единство, тем самым переводя любовь героев в область вневременного, которое было вчера и будет всегда. Поэтому упоминается Гименей, божество брака, которое ждет влюбленных в посмертии.

Мотивы зари и вечности повторяются также в одном из последних стихотворений поэта «С. Н. „Где б души не витали“» (1979). В нем единичный момент оказывается самым ценным, что следует вспомнить: «... Войди // В тот миг. // Он тут! Мы — те, не эти. Он вечен. Он сильнее всего! // С тобой я вновь, — как на рассвете».

Стихотворение «Двое вдвоем» (1978) раскрывает тему любви и вечности посредством античного мифа о Филемоне и Бавкиде, которые попросили у богов в качестве награды возможность умереть в одно мгновение, чтобы не жить без друг друга. Интересной представляется 3 часть стихотворения, описывающая состояние мира после смерти возлюбленных.

Мир застывает, время останавливается, начало и конец упраздняются («Время к концу подошло, прекратилось движение»). Но даже тогда единственным пережившим время чувством остаётся любовь («Но, если кончился мир, что же осталось? — Любовь»). Похоже развивается сюжет стихотворения «Проснувшись ночью» (1978). В нем парадоксально описывается смерть: «Час настанет, уйдешь от живых; но не к мертвым: нет мертвых». Смерть подразумевает небытие, начало и конец в нем упраздняются, но, как и в «Двое вдвоем», единственным, что остается после смерти, оказывается любовь («Ты — только в том, что любил. // Ты только там, где Любовь»). Далее, в стихотворении «К ***» (1965) нетленность любви тоже преподносится через характеристику времени:

Напрасно тень свою ты в зеркале искала;
Она была тобой, ты больше не она.
С нездешней легкостью легла на одеяло
Жемчужных рук твоих сквозная белизна.

Жемчужных рук. Твоих... Ты плачешь, Каллинира?
Каллианасса, плачь! Нам утешенья нет.
К блаженным берегам исчезнувшего мира
Нам возвращенья нет. И нам прощенья нет.

Но там, над временем, в кольце обновлений,
Над зеленью лугов и синевой морей,
В нетленной юности, где тень навстречу тени
Летит, как некогда моя вослед твоей,

Сквозь все отравы, все колючие обиды
Летела мучаясь, любуясь и любя, —
Там, на гребне волны, где пляшут Нереиды,
Нет ни одной, поверь, жемчужнее тебя. («Н». С. 8)

В частности, здесь важна концепция времени как вечного возвращения, которая была популярна у поэтов Серебряного века. В «кольце

возобновлений» начало и конец сливаются, их нельзя отделить друг от друга. Время становится характеристикой и пространства («над временем»). Объяснение тому приводил С. С. Аверинцев в монографии «Образ античности»: «учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии»¹¹⁵. В стихотворении Вейдле вступают в конфликт реальное и мифологическое время. В пределах линейно идущего времени вечная любовь невозможна, когда как «в кольце возобновлений» она становится осуществима.

В первом верлибре Вейдле «Наводнение» (1921) строчка — «И все началось и кончилось тогда» — отсылает к другой, весьма существенной черте художественной системы поэта, к категории лирического субъекта.

Мы придерживаемся того взгляда на категорию лирического субъекта, которое сформулировал Н. С. Бройтман¹¹⁶. Он выделил, опираясь на идеи Б. О. Кормана, Л. Я. Гинзбург и др., несколько типов лирического субъекта: автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики. В отношении к поэзии Вейдле уместно использовать термин лирический герой: соблюдается условие «единства авторского сознания»¹¹⁷, облеченного «устойчивыми чертами — биографическими, психологическими, сюжетными»¹¹⁸; причем он является «не только объектом, но и субъектом произведения»¹¹⁹. Бройтман подчеркивает, что «восприятие лирического героя требует учета его эстетической „разыгранности“»¹²⁰, обусловленной образом биографического автора.

Для поэзии Вейдле характерно единство авторского сознания. Что интересно, лирический герой заявляет о своем авторстве: «Когда мой робкий

¹¹⁵ Аверинцев С. С. Образ Античности. СПб., 2004. С. 65.

¹¹⁶ См.: Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные термины и понятия. М., 1999. С. 141-153.

¹¹⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1964. С. 165.

¹¹⁸ Там же. С. 160.

¹¹⁹ Там же. С. 165.

¹²⁰ Бройтман С. Н. Лирический субъект. С. 148.

стих в смятении и в муке // Неверный голос свой с твоим соединил» («Пусть этот нищий день...»), «Я делаю всё, что нужно, я пишу прекрасные стихи» («Три неприятных стихотворения (Другая песня)»), «И слагатель сих строк, недостойный пиит // Рядом с милой женой на коленях стоит» («Баллада о Венеции»). Лирический герой Вейдле очень неоднозначен.

Суть этой неоднозначности раскрывает «Наводнение» (1921). В его основу положен сюжет грехопадения, которое в стихотворении показывается через физическое падение («согрешил, ослаб, поскользнулся»). Нравственное раскрывается через физическое: нежелание прикладывать усилие, чтобы подняться с земли, соотносится с нежеланием «всего себя нести в себе»; а принятое в христианской догматике представление о греховности — «нечистый пред Тобой» — соотносится с буквальной характеристикой («как лист, затоптанный в грязь»). Осознание «всего себя» означает принятие своей греховной стороны.

В следующем за «Наводнением» верлибре, «Оде» (1921), мотив двойничества развивается путем смены внутренних состояний лирического героя. Речь ведется, как и в прошлом примере, от лица лирического героя. Интонация начала «Оды» эмоциональна, экстатична: «как громкий смех, как рыданье, — о жестокая радость во мне!», «в самых костях моих — смех!», «скрытый танец в моем теле». Герой, движимый «дикой» радостью, отчуждается от людей. Контрастным по отношению к нему является образ героя, «измерившего день вокруг себя». Измерить день вокруг себя значит пройти важный этап самосознания, подразумевающий в художественном мире Вейдле осознание своей греховности.

Вот земля, чтобы лечь на землю и небо, чтобы закрыть глаза.
Но нет! он смеется, он не хочет! («Н». С. 58)

Особенно значима третья смена «доминанты» лирического сознания. «Раздвоенность» сознания лирического героя отсылает к диалектике человеческого духа. Интересно, что описание «грешного» лирического героя

положено в основу отдельных стихотворений («Три неприятных стихотворения», «Я не любил тебя...»). Две «доминанты» лирического сознания соотносятся как два полюса, отражающие колебание души человека между добром и злом.

Приведенные выше примеры показывают, что «язык вымысла» поэта парадоксален. Если говорить о временных отношениях, то обращает внимание особая роль категории памяти, за которой в поэзии Вейдле закрепляется способность «поймать момент»; переживание воспоминаний позволяет словно бы воссоздать заново момент прошлого, сделать его на миг, но настоящим, а не минувшим, то есть в пределах текста воплощается оксиморон «непрошедшее прошедшее». Обыгрываемое многими текстами тождество начала и конца, тоже оксиморонное по своей сути, в поздней лирике развивается в пределах противопоставления конечное-вечное. Обнаруживает противоречие и категория лирического субъекта, интересны две полярные доминанты сознания, отсылающие к понятию греховности в христианстве.

Ономатопея и «язык слова»

В письме другу-поэту Вейдле, рассуждая о собственной поэзии, писал: «...менее традиционно писать не мог: вернулся к тому, чему когда-то научился, слегка только кое-что доделав, уточнив (*le bon Dieu est dans le detail*); с него этого достаточно. В "Открытке" он пытался сочетать белый стих с не-стиховыми, но точно выверенными строчками. Это не новаторство, это дело слуха; он ведь и прозу свою всё точнее пытается слухом выверить»¹²¹. Примечательно в этом письме мнение Вейдле о том, что он пишет традиционно: это заявление кажется странным в контексте активного использования тонических размеров и экспериментов с самыми свободными их формами. В творчестве современников Вейдле, поэтов первой волны русской эмиграции, как уже упоминалось, количество классической силлабо-

¹²¹ Вейдле В. В. Письмо И. В. Чиннову // Письма запрещённых людей. С. 179.

тоники было подавляющим, и такой метрический репертуар считался традиционным. Вейдле же часто использует более свободные и гибкие по сравнению с классическими размерами формы, пытаясь по-разному использовать их выразительные возможности. Так, поэт пользуется способностью чисто-тонических размеров передавать интонацию естественной речи (в стихотворениях «Открытка с Аппиевой дороги», «Assumptio Corporis»), но вместе с тем он использует их мнимую простоту, чтобы передавать сложнейшие оттенки лирического чувства. Например, только в чистой тонике возникают элементы молитвы: «ослаби, остави, да будет воля Твоя» («Два стихотворения»), «„Вольный же и невольный“, но не нам отпущен грех» («Похороны Блока»). Можно предположить, что тоника, которую каждый раз поэт выверяет на слух, — эта та форма, в которой может полностью проявиться ономапейный характер поэтической речи. Этим моментом, возможно, объясняется такой интерес поэта к неклассическим размерам как к тем, что точнее всего могут служить «смысловыражению».

Отдельные параллели между фоносемантической теорией Вейдле и звуковой стороной его поэзии уже были проведены в прошлой главе. В настоящем разделе предпринята попытка отметить различные явления звуковой семантизации в творчестве Вейдле, чтобы показать, что его поэзия исключительно богата в звуко-смысловом отношении.

В «Эмбриологии поэзии» Вейдле несколько раз оговаривался, что поэт выстраивает звуковую сторону своих произведений, опираясь на представление об «идеальной поэтической речи». Действительно, обращение к поэзии Вейдле показывает, что во многих случаях поэт вписывается в принятые в русской поэзии звукоподражательные парадигмы. Например, подражание грохоту: «гром прогремел» («Костер Геракла»), «Голоса их у Марка грохочат, как гром» («Баллада о Венеции»), «грузовики грохочат», «Стихло. Роздых. Отгрохотали» («Открытка с Аппиевой дороги»), «да гром нагруженной телеги» («Два стихотворения»).

В. С. Баевский, ссылаясь на пособие по французской стилистике, писал, что относительно некоторых звуков сложились устойчивые

ассоциации: «г, который мы называем вибрантом, воспроизводит грохот, раскаты; l, который называется плавным, — движение воды; свистящие s, f — свист, шипящие ch, j — шепот; взрывные p, k, t — взрыв и т.д.»¹²². Вейдле использует эти «смысловые потенции» в своей поэзии: грохот сирены — «в Местре сирена ревет // И в Маргерере, ревя, на работу зовет» («Баллада о Венеции»), изображение шепота — уже упоминавшаяся «трепещущая тишина», изображение шепота в «Двое вдвоем». Но наиболее часто поэт использует звуки, изображающие движение воды и ветра. В стихотворении «Берег Иский» единство неба и воды, ветра и моря поддерживается звуковой инструментровкой. Ветер изображается звуками с-з, а впечатление плещущихся волн создается звуками пл-сл-лр:

Ни о ком, ни о чем. Синева, синева, синева.
Ветерок умиленный и синее, синее море.
Выплывают слова, в синеву уплывают слова,
Ускользают слова, исчезая в лазурном узоре.

В эту синюю мглу уплывать, улетать, улететь,
В этом синем сиянии серебряной струйкой растаять,
Бормотать, умолкать, улетать, улететь, умереть,
В те слова, в те крыла всей душою бескрылой вращая...

Возвращается ветер на круги свои, а она
В синеокую даль неподвижной стрелой несется,
В глубину, в вышину, до бездонного синего дна...
Ни к кому, никуда, ни к тебе, ни в себя не вернется. («Н». С. 7)

Кроме того, на примере этого стихотворения можно поднять вопрос о приеме, который Вейдле упоминал в «Эмбриологии поэзии». Речь идёт о способности слов, близких по звучанию, образовывать единое «смысловое

¹²² Цит. по.: Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. С. 95.

пятно». Кажется, что «уплывать, улетать, улететь», «бормотать, умолкать, улетать, улететь, умереть» — примеры таких «смысловых пятен», в которых сливаются значения этих слов: способность порождать речь, способность к полету и смерть. Эти «смысловые пятна» — метафора творчества. Бормочет и умолкает лирический герой, вращая «в те слова, в те крыла всей душою». Душа, вращая в слово, обретает способность к полету и может вернуться в синеву, которая в стихотворении является главной характеристикой пространства. Синевы — характеристика как высоты, так и глубины. Небо и море в поэзии Вейдле — не только пространственные, но и ценностные категории. Так, в «Двух стихотворениях» лирический герой умоляет бога дать ему услышать «музыку ветра и моря», в раннем стихотворении «Пусть этот нищий день...» важно соединение «робкого стиха» с голосом ветра. Погружением в синеву через слово в «Береге Искии» декламируется поэтическое бессмертие.

Не всегда, впрочем, подбор звуков зависит от сложившихся ассоциаций. Характерны примеры, в которых поэт изображает ветер: «ветерок повеял», «ветерок все веял и веял» («Двое вдвоем»), «веют, взвиваются вихри» («Костер Геракла»), «во власти ветреной волны» («Говорит Венеция»), «ветры возврата» («Там же еще раз»), «дуновенье ветвей и листьев в волосах» («Начало дифирамба»). Во всех случаях ветер изображается повторением звуков ключевого слова. Сюда же можно отнести стихотворение «После смерти...», в котором вторая строфа начинается с ключевого слова «ворвется ветер», дальнейшие звуки не только подкрепляют его, но и усложняют, добавляя к нему «время стучит в висках», создавая неясное ощущение какого-то гула, сопровождающегося давлением на виски. Кроме того, семантикой слов «стук» и «сердце» объясняется повтор звука «т». Подобным образом стук сердца изображается и в «Трех неприятных стихотворениях»:

Ей нет дела до тебя, довольно! и только совсем впотьмах

Сжимается умное сердце и стучится тайный страх. («Н». С. 60)

В приведенных примерах звуковые комплексы ключевого слова как бы аккумулируют его значение и переносят его на другие созвучные слова.

Этот способ звуковой семантизации возникает в стихотворении «Губбио» (1969), в котором название итальянского города мотивируется так: «Гордый Губбио», «Губишь, Губбио, всех, мнивших тебя погубить». Интересным примером поэтической мотивации является также «Там же еще раз»: «Всех улетевших лет, // Всех минувших милых минут // Неисследимый след». Здесь единицы времени мотивированы лишь тем, что они проходят, что обеспечивается созвучием корней.

Выше были перечислены лишь основные и повторяющиеся в поэзии Вейдле «звукосмыслы». Поэт не только использует звуки в соответствии с их «смысловыми потенциями», но и создает свои «звукосмысловые» комплексы, сближая близкие по звучанию слова или мотивируя повтор определенного звука его связью с ключевым словом. Если говорить не о столь часто возникающих случаях, то окажется, что в поэтическом творчестве ученого представлены все виды звуковой семантизации: ономапои («скок-скок через силу» в «Assumptio Corporis»), звукоподражание (см. примеры выше), кинетическая инструментовка («горлу глоток воды» в «После всего»). Многообразие «звукосмысловых» связей в небольшом по объему стихотворном наследии ученого позволяет назвать ономапопейность одной из основных черт поэтики Вейдле.

Заключение

В настоящем исследовании рассматривается связь научных трудов и поэтического творчества Владимира Вейдле, одного из самых ярких представителей первой волны русской эмиграции. Будучи крупным и уважаемым теоретиком искусства, он не сыскал при жизни широкой известности. Особый интерес для ученого всегда представляла поэзия, именно ей он посвятил свой итоговый труд, вышедший посмертно, — «Эмбриология поэзии». Параллельно с «Эмбриологией поэзии» Вейдле готовил в печать свой первый поэтический сборник «На память о себе», в который вошли избранные стихотворения.

Метрический и строфический репертуар поэзии Вейдле выделяет его среди всех его современников. В первую очередь — это большое количество тоники, к которой поколение поэтов первой волны русской эмиграции обычно обращалось существенно реже. Интерес также представляют две полярные стратегии по построению метрико-строфической структуры произведений. Как уже было отмечено, поэт почти не модифицирует классическую силлабо-тонику, между тем, он активно экспериментирует со структурой тонических размеров. Этой чертой определяется своеобразие стихосложения Вейдле среди его старших и младших современников.

В 1970-е годы всей деятельностью писателя руководило стремление оставить о себе память: он пишет воспоминания, систематизирует свои статьи, создает из них оглавления для новых сборников. Но все же «Эмбриология поэзии» и «На память о себе» для Вейдле занимают особое место в этом ряду. Основанием для сравнения стала необыкновенная цельность личности Вейдле. Его научные работы отличают метафоричность терминологической системы и особая манера повествования, более близкая художественной критике. Эти черты обусловлены убеждением автора, что нельзя рассуждать о поэзии, не будучи поэтом. Обращение к «Эмбриологии поэзии» и другим работам по проблеме поэтической речи позволило

взглянуть на авторскую поэтику с учетом принципов, которые сам поэт считает особо существенными для художественного произведения.

Имеются ввиду два принципа, один из которых лежит в содержательном плане произведения искусства (оксиморон), а другой — в языковом (ономатопея). Вейдле понимает эти фигуры довольно широко. Оксиморон он ценит за его парадоксальность, упраздняющую бытовую логику. Ономатопею он понимает не как звукоподражание, а как «смысловыражение», поэтическим языком Вейдле считает тот, в котором звук уподобляется смыслу.

Оксиморон и ономатопею действительно можно назвать художественными принципами автора. Во-первых, временные парадоксы возникают в стихотворениях, в которых автор обращается к теме любви или к теме смерти. Проблема любви и смерти фундаментальна для лирики поэта, с ней сопряжены и из неё вытекают проблемы памяти, момента и вечности, начала и конца. Парадоксален также лирический герой Вейдле с его оксиморонной раздвоенностью сознания. Во-вторых, связь звука и смысла осуществляется на всех фоносемантических уровнях, о которых писатель говорит в «Эмбриологии поэзии», поэт использует различные способы звуковой семантизации, которые также отмечает.

Парадоксальность, проявленная в некоторых чертах художественного мира поэта, и ономатопейность авторского языка делают творчество Владимира Вейдле поистине уникальным. Выбранный подход к анализу, конечно, не даёт представления о всем творчестве поэта, но все же он позволяет отметить важные черты его поэтики. Дальнейшим исследованиям могла бы значительно поспособствовать работа с труднодоступными архивами Вейдле — если будут найдены другие стихотворения поэта, представление о поэзии автора может стать более полным.

Список цитируемой и использованной литературы

Источники:

1. Вейдле В. В. Вдвоем друг без друга // Новый журнал. 1979. Кн. 135. С. 5-29; Там же. 1979. Кн. 136. С. 5-40; Там же. 1979. Кн. 137. С. 21-39.
2. Вейдле В. В. Воспоминания // Диаспора: новые материалы. Вып. 2. СПб., 2001. Вып. 3. СПб., 2002.
3. Вейдле В. В. Зимнее солнце. Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976.
4. Вейдле В. В. «На память о себе». Стихотворения 1918-1925 и 1965-1979. Париж, 1979.
5. Вейдле В. В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973.
6. Вейдле В. В. О тех, кого уже нет : Воспоминания. Мысли о литературе / Публ. подгот. Поляк Г. // Новый журнал. Нью-Йорк, 1993. Кн. 192-193.
7. Вейдле В. В. Традиционное и новое в русской литературе XX века // Русская литература в эмиграции. Сб. ст. под ред. Н. П. Полторацкого. Питсбург, 1972.
8. Вейдле В. В. Умирание искусства : Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. М., 2001.
9. Вейдле В. В. Четыре дня // Новый журнал. 1976. №124. С. 6-29.
10. Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.

Научная и критическая литература:

11. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М., 1994. С. 3-38.
12. Аверинцев С. С. Образ Античности. СПб., 2004.

13. Артановский С. Н. Люди эмиграции: Владимир Вейдле // Наука и культура Русского Зарубежья. СПб., 1997. С. 50–55.
14. Баевский В. С. История русской поэзии 1730-1980. М., 1996.
15. Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
16. Бочаров С. Г. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Диалог культур – культура диалога. М., 2002. С. 350-364.
17. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные термины и понятия. М., 1999. С. 141-153.
18. Вараев М. В. Проблема антропологии искусства в религиозно-философской мысли Владимира Вейдле // Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. 2015. №2 (58). С. 43-52.
19. Вараев М. В. Проблема художественного вымысла в религиозной эстетике Владимира Вейдле // Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. 2012. №43 (5). С. 57-68.
20. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том III: О стихе. М., 1997.
21. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. М., 2012.
22. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
23. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.
24. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях. М., 1993.
25. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.
26. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004.
27. Гвоздиковская Т. С. Судьбы трехсложных размеров в современной поэзии // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.
28. Герра Р. Они унесли с собой Россию. Русские эмигранты – писатели и художники во Франции (1920-1970). СПб., 2004.

29. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1964.
30. Доронченков И. А. «Поздний ропот» Владимира Вейдле // Русская литература. СПб., 1996. №1. С. 45-67.
31. Доронченков И. А. Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 419-455.
32. Ежов И. С., Шамурин Е. И. Русская поэзия XX века. М., 1925.
33. Женетт Ж. Фигуры. В 2 тт. Т. 1. М., 1998.
34. Жирмунский В. М. Исследования по теории стиха. Л., 1978.
35. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
36. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
37. Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007.
38. Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции. Сборник статей. Питтсбург, 1972. С.60-63.
39. Иваск Ю. Памяти ушедших. Владимир Васильевич Вейдле // Новый журнал. 1979. Кн. 136. С. 217.
40. Кара-Мурза А. А. Интеллектуальные портреты: Очерки о русских политических мыслителях XIX-XX вв. М., 2006.
41. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998.
42. Литература русского зарубежья (1920-1940) : учебник для высших учебных заведений РФ / Отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / УМК по курсу «Литература русского зарубежья (1920-1940)». СПб., 2013.
43. Мосешвили Г. И. Вейдле В. В. // "Мы жили тогда на планете другой...": Антология поэзии русского зарубежья. 1920—1990. М., 1994. Т. 2. С. 47-49.
44. Небольсин А. Владимир Вейдле // Новый журнал. 1975. Кн. 118.
45. Обухова К. С. Проблемы культуры в философии В.В. Вейдле // Вестник Калужского ун-та. 2015. №1 (26). С. 59-62.

46. Окутюрье М. Владимир Вейдле и французская литература // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920-1940. М., 2007.
47. Онтология стиха: Сборник статей памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова / под ред. Е. В. Хворостьяновой. СПб, 2000.
48. Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития : материалы Международной научной конференции: 25-27 ноября 2010 г. / под ред. С. И. Богданова, Е. В. Хворостьяновой. СПб, 2010.
49. Пейсахович М. А. Астрофический стих и его формы // Вопросы языкознания. М., 1976. №1. С. 93-106.
50. Петербургская стихотворная культура - I: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сб. ст. СПб., 2008.
51. Петербургская стихотворная культура - II: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов: Сб. ст. СПб., 2013.
52. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / сост., вступ. ст. И. В. Иванько, А. И. Колодной. М., 1976.
53. Проблемы теории стиха. Сб. ст. Л., 1984.
54. Письма запрещённых людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950-1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова. Сост. О. Ф. Кузнецова. М., 2003.
55. Розова Е. О. Философия искусства В. В. Вейдле // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2015. №1. С. 36-50.
56. Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – нач. XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. Л., 1968.
57. Руднев П. А. Метрический репертуар В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.
58. Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Вып. II. Тарту, 1972
59. Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. Сб. ст. М., 1985.

60. Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.
61. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.
62. Смиренский В. Д. «Так надо играть». О поэтической звукописи и звуко-смысловой организации стиха // Новый филологический вестник. 2009. №1. С. 41-57.
63. Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002.
64. Соколов М. Н. «Неэстетическая теория искусства» Владимира Вейдле // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940. М, 1994. Кн. 2. С. 288–297.
65. Тверьянович К. Ю., Чебучева Е. П. Поэтика сборника Б. К. Лившица «Флейта Марсия». Метрико-строфический репертуар В. Ф. Ходасевича. СПб, 2004.
66. Томашевский Б. В. Стих и язык. Л., 1959.
67. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007.
68. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : Строфика. 2-изд. М., 2012.
69. Федотова С. В. Литературоведение под «Бритвой Оккама», или оправданность приумножения терминов (поэтика - метапоэтика - поэтология) // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. №4. С. 238-244.
70. Фоминых Т. Н. Венеция в стихах В. В. Вейдле // Вестник Пермского университета. Вып. 2 (32), 2013. С. 126-131.
71. Фоминых Т. Н. Живопись словом: библейские образы в романе В. Вейдле «Белое платье» // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С. 265–268.
72. Фоминых Т. Н. «Мариводаж» В. Вейдле // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства. М., 2004. С. 431–440.
73. Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. Пособие для студ. филол. фак. вузов. 5-е изд. СПб., М., 2004.

74. Хохлова Е. И. Проблема человека в искусстве в русской философии начала XX века (на примере воззрений Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, В. В. Вейдле) // Вестник Орловского ун-та. Серия: новые гум. исследования. 2009. №2 (6). С. 226-231
75. Царькова Т. С. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1878.
76. Шапир М. И. *Universum versus*: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII-XX веков. М., 2000.
77. Шерр Б. П. Русский сонет // Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1996. С. 311-326.
78. Шмеман А. Памяти В. В. Вейдле // Вестник РСХД. 1979. № 129. С. 175-179.
79. Шутёмова Н. В. Понятие целостности художественного произведения в философии поэзии В. В. Вейдле // Иностранные языки в контексте культуры. 2010. С. 121-124.
80. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Русская метапоэтика. Учебный словарь. Ставрополь, 2006.
81. Эткинд Е. Г. Искусство и точность // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Париж, 1980. С. 7-13.
82. Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Словари и справочники:

83. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962—1978.
84. Краткий философский словарь / под ред. А. П. Алексеева. М., 2004.
85. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918-1940). Том I. Писатели русского зарубежья. М., 1997.
86. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Приложение

Таблица 1. Строрический указатель произведений Вейдле

Строфика	Метры и размеры	Индексы	Произв. (зв.)	Стихи
Строфические формы Тожественные строфы, разделенные				
aBaB	ЯРз 64	1	1	8
	ЯРз 6664	16	1	8
	АнЗ	27	1	12
	Ан5	4	1	12
	АнРз 5556	23	1	8
AbAb	Я4	3, 12, 13, 32, 40	5	76
	Я6	14, 37, 47	3	36
AbAAb	Я4	18	1	10
AB'AB'	ПМФ АнЗ > НКл	49	1	8
Хх	ПМФ ДкВ 4-6 > Т5	43	1	32
ХаХа	ДкЗ	28	1	20
Всего тожд.с., разд.			17	230
Тожественные строфы, неразделенные				
aBaB	ЯРз 64	46	1	12
Хх	Гк	11	1	24
Всего тожд., неразд.			2	36
Нетожественные строфы, разделенные, нерегулярные				
5AbAb + 1AbAAAAb	Я4	7	1	26
2AbAb + 1AbxAb	ПМФ Я6 > ЯЗ	6	1	13
2abaab + 1aabab + 1aabbbxcddx	ПМФ ДкВ 3-5 > АкцВ 2-3	22	1	26
1ababbab + 1ababab	ДкЗ	41	1	13
Всего нетожд.с., разд.			4	78
Всего строрич.			23	344
Астрорические формы Стих парной рифмовки				
м (4) + ж (4)	Я6	5, 34	2	16
м (8)	Т6	29	1	8
м (8) + ж (10)	Я6	42	1	18
м (16)	Т6	31	1	16
м (20)	Ан4	10	1	20

м (28)	Т6	35	1	28
	ПМФ Т6 > Акц6	9	1	28
м (48)	ПМФ ТВ 5-6 > АкцВ 5-6	44	1	48
м (70)	Ан4	2	1	70
Всего астрофич. п. р.			10	252
Астрофический белый стих				
м (1) + ж (7)	ДкВ 5-6	33	1	8
м (1) + ж (8)	Гк	17 [I]	1	9
м (2) + ж (9)	Гк	8	1	11
м (4) + ж (72) + д (1)	ПМФ ТВ 3-6 > АкцВ 3-6	48	1	77
м (10) + ж (4)	ТВ 2-3	26	1	14
м (13) + ж (22) + д (2)	ПМФ ТВ 4-7 > АкцВ 3-4	25	1	37
м (19)	ПМФ ТВ 6-9 > Акц6	36	1	19
м (19) + ж (1)	Св.с.	21	1	20
м (24) + ж (2)	Св.с.	19	1	26
м (27) + ж (11) + д (2)	ПМФ ДкВ 5-7 > ТВ 5-6	17 [II]	1	40
м (28)	Св.с.	24	1	28
ж (13)	ПМФ ДкВ 5-7 > АкцВ 5-6	45	1	13
ж (22)	Гк (ПМФ ДкВ 5-6 > Т5)	30	1	22
ж (24)	Гк	17 [III]	1	24
Всего астроф. б. с.			14	348
Всего астрофич.			24	600
Промежуточные формы Одиночные строфы				
аВВа	Я4	20	1	4
АвАв	Я4	15	1	4
Всего од.с.			2	8
Твердые формы				
аВВа аВВа СdC dCd	Я4	38	1	14
АbbA bAAb Cdd CdC	Я5	39	1	14
Всего тв.ф.			2	28
Всего промежут.			4	36
ВСЕГО			51	980

Таблица 2. Метрический указатель произведений Вейдле

Метры и размеры	Индексы	Произв. (зв.)	Стихи
МК			
Я4	3, 7, 12, 13, 15, 18, 20, 32, 38, 40	10	134
Я5	39	1	14
Я6	5, 6, 14, 34, 37, 42, 47	7	83
ЯРз 64	1, 46	2	20
ЯРз 6664	16	1	8
Всего Я		21	259
Ан3	27, 49	2	20
Ан4	2, 10	2	90
Ан5	4	1	12
АнРз 5556	23	1	8
Всего Ан		6	130
Всего Кл		27	389
Гк	8, 11, 30	3	57
Дк3	28, 41	2	33
ДкВ 3-5	22	1	26
ДкВ 4-6	43	1	32
ДкВ 5-6	33	1	8
ДкВ 5-7	45	1	13
Всего Дк		6	112
Т6	9, 29, 31, 35	4	80
ТВ 2-3	26	1	14
ТВ 3-6	48	1	77
ТВ 4-7	25	1	37
ТВ 5-6	44	1	48
ТВ 6-9	36	1	19
Всего Т		9	275
Св.с.	19, 21, 24	3	74
Всего НКл		21	518
Всего МК		48	907
ПК			
Гк	17 [I], 17 [III]	2	33
ДкВ 7-8	17 [II]	1	40
Всего Пк		3	73
ВСЕГО		51	980

Таблица 3. Алфавитный указатель произведений Вейдле¹²³

№	Заглавие/первая строка	Дата	Страница
1	Багряным вечером...	1919	45
2	Баллада о Венеции	1966	13
3	Беглецы	1970	23
4	Берег Искии	1965	7
5	В седые дни мои...	1919	46
6	Всевышнему	1978	37
7	Говорит Венеция	1966-1969	19
8	Губбио	1969	20
9	Два стихотворения («Зачем ты пришел...», «Смотри, вот речка и козы...»)	1921	51
10	Две свечи	1970	21
11	Двое вдвоем	1978	29
12	Еще пленительно готово...	1918	43
13	Зачем рассудок беспокоя...	1965-1966	11
14	К ***	1965	8
15	К самому себе	1973	-
16	Когда опомнится...	1925	70
17	Костер Геракла («Дрогнули гордые кедры...» [I], «Чтобы вернуть себе твою любовь...» [II], «Ночью печальные пни...» [III])	1978	32
18	М. Б.	1970	24
19	Наводнение	1921	55
20	Насельнику Парнаса увещание...	1973	-
21	Начало дифирамба	1921	59
22	Нет!	1966-1969	17
23	Никого на корме...	1970	22
24	Ода	1921	57
25	Открытка с Аппиевой дороги	1965	9
26	Перед смертью, закрыв глаза...	1923	67
27	Подойдя к окну	1979	39
28	Подражание Гейне	1925	68
29	После всего	1925	69
30	Похвала фотографии	1978	28

¹²³ Составлен на основе следующего издания: Вейдле В. В. «На память о себе». Стихотворения 1918-1925 и 1965-1979. Париж, 1979. Стихотворения, найденные в переписке, в четвертой графе отмечены прочерком.

31	Похороны Блока	1921	53
32	«Прослушивание, заседание...»	1973	-
33	Проснувшись ночью	1978	30
34	Прошедшее свое...	1921	47
35	Прощай и здравствуй («Я сказал. Без любви, без гнева», «Ведь мы расставались надолго»)	1923	65
36	Псалом	1921	54
37	Пусть этот нищий день...	1920	46
38	С. Н. «Где б души не витали»	1978-1979	38
39	Сонет	1919	45
40	Стихи о стихах	1965-1966	10
41	Там же еще раз	1966-1969	18
42	Териоки, 1914	1919	44
43	Тогда и всегда	1978	35
44	Три неприятных стихотворения («Песня», «Другая песня», «Стихи на праздник»)	1921	60
45	Умирать надо в бедности	1978	31
46	Чего мне ждать еще...	1920	47
47	Я не любил тебя...	1923	67
48	Assumptio Corporis	1972	25
49	Riva degli Schiavoni	1965-1966	12