

© 2005 г. М. И. ШАПЕР

"ТЕБЕ ЧИСЛА И МЕРЫ НЕТ"

О возможностях и границах "точных методов" в гуманитарных науках *

Статья посвящена вопросу о пределах применимости так называемых точных методов при построении гуманитарной теории (понятия "точных методов" и "гуманитарного знания" эксплицируются во вводном разделе). Далее на материале теории стиха, лингвистической и теоретической поэтики критически рассматриваются три исследовательских стратегии: 1) стратегия дескриптивной математизированной теории, 2) стратегия прескриптивной математизированной теории и 3) стратегия элиминированной (имплицитной) теории; в рамках каждой из этих стратегий выявляются в принципе не устранимые логические и фактические противоречия. В конце статьи обсуждается природа обнаруженных методологических трудностей, а также пути их преодоления.

Среди них не было ни одного, кто не имел бы чего-нибудь чрезмерного в своем телосложении. У одного был горб, как у верблюда, у другого нос, свисавший через нижнюю губу, у третьего уши, как у совы, и рот, рассекавший голову на две половины, а у четвертого чудовищное брюхо, словом, даже китайская фантазия не могла бы измыслить ничего более причудливого...

К. М. Виланд. История принца Бирибинкера

1. Введение в проблему. Развитие науки в XX в. во многом прошло под знаком стремления к максимально возможной точности и строгости в целом ряде гуманитарных дисциплин. Широко признано, что предел и образец точности в науке задает математика (ср. [Успенский 1997: 128; 2002: 624]), и потому повышенный уровень строгости достигался в первую очередь за счет героических попыток математизировать гуманитарное знание. Я называю их героическими, потому что они требовали огромных интеллектуальных усилий и потому что они наталкивались на мощное сопротивление со стороны консервативного большинства (только не забудем, что научная консервативность, как и любая другая, амбивалентна: мешая прогрессу, она — в лучших своих проявлениях — стимулирует здоровый скептицизм и помогает не терять традиционные профессиональные навыки). В последние десятилетия прошлого века мода на научность, не успев как следует закрепиться, начала стремительно спадать, и адепты точности, сохранившие верность идеалам, незаметно для себя сами превратились в консерваторов. В результате остался без ответа вопрос о возможностях и границах "точных методов" в гуманитарных науках; их математизация приостановилась в начале пути — раньше, чем ее сторонники уперлись в стену. Но поскольку огромный научный потенциал оказался вовремя не использован-

* Работа выполнена по гранту РФФИ [проект № 04–06–80293 "Точные методы в изучении русского поэтического языка (методология — теория — история)"] и гранту Президента РФ на поддержку ведущих научных школ № НШ–2173.2003.6 (научная школа М.Л. Гаспарова).

ным, поставленный вопрос с повестки дня был не снят, а покамест отложен – рано или поздно придется на него отвечать.

Прежде чем к нему подступиться, надо хотя бы в общих чертах прояснить, во-первых, что я буду иметь в виду под "точными методами", а во-вторых, какие науки я отношу к числу гуманитарных. И то и другое не самоочевидно. Нет нужды спорить, что математический аппарат сам по себе еще не гарантирует искомую точность (см. [Грекова 1988]), которая подчас обретается гуманитариями и без обращения к математике (ср. морфологию сюжета волшебной сказки у В.Я. Проппа [1928]); тем не менее "точные методы" – как правило, синоним математических¹. Споры, впрочем, может вызывать объем и содержание понятия математических методов. Так, по словам В.А. Успенского, "математизация отнюдь не сводится к выражению явлений в числах, таблицах и графиках. Числа, таблицы и графики могут вообще отсутствовать. Главное в математизации – это создание такого описания явления, которое было бы безупречным с логической точки зрения, а математика выступает здесь в роли оценщика (и одновременно идеала) степени логической безупречности" [Успенский 1997: 128; 2002: 624]. Однако вряд ли логичности научного высказывания достаточно, чтобы сделать его математически фундированным: формальная логика зародилась за пределами математики и стала релевантной для всех эмпирических наук намного раньше, чем математическая логика оформилась в качестве специальной отрасли точного знания (это произошло в середине XIX в.). Не совсем понятно и то, как математика, будучи логически неоднородной, возьмет на себя функцию "оценщика": с классической логикой в ней конкурирует интуиционистская, а оптимальный выбор логической системы в конце концов приходится делать изнутри эмпирической науки, с учетом ее интересов и потребностей.

Позиция В.А. Успенского и его единомышленников отражает реальное сближение наук, но только не в аспекте математизации гуманитарного знания, а наоборот – в аспекте гуманитаризации математического. Это своего рода математический экспансионизм: сперва математика существенно расширила сферу своих интересов, повернувшись лицом в сторону гуманитарных дисциплин, а потом все точки схождения с ними стала рассматривать как их математизацию². Я убежден, что для моей темы гораздо важнее такое понимание, которое базируется не на "периферийных" областях математики, освоенных в последнее время, а на ее исконном предмете, каковым, без сомнения, является число. Следуя Энгельсу, А.Н. Колмогоров определял математику как "науку о количественных отношениях и пространственных формах действительного мира" [Колмогоров 1954: 464]. Это определение перестало быть исчерпывающим: "Кроме количеств(енных) и пространств(енных) отношений и форм, в М(атематике) изучаются др(угие) отношения и формы, в частности в *математической логике* – формы логич(еского) вывода, в геометрии – *n*-мерные пространства, которые, конечно, не являются пространств(енными) формами в обычном смысле" [Александров 1964: 329]. Но количественные отношения и пространственные формы по-прежнему составляют "первый и основной предмет М(атематики)" [Александров 1964: 329]. Исходя из этого под экспансией "точных методов" я понимаю главным образом квантификацию гуманитарного знания, а одно из

¹ Причина такого словоупотребления, принятого и в настоящей статье, – это традиционное деление наук на точные (математические) и эмпирические, которые далее подразделяются на естественные и гуманитарные.

² Ср.: «(...) сближение математики с гуманитарными дисциплинами привело к определенной "гуманизации" математики, к проникновению в нее подходов и точек зрения, характерных для наук гуманитарного цикла (...) можно даже сказать, что для наших дней типичен не только математически мыслящий гуманитарий, но и гуманитарно мыслящий математик» [Яглом 1980: 7].

важнейших ее направлений, согласно Колмогорову [1954: 465], – это применение математической статистики³.

Другое недоразумение связано с внутренней формой одного из заглавных терминов: если ей следовать буквально, к гуманитарным придется отнести все науки о человеке. Это явный абсурд: при таком подходе гуманитарный статус получит изучение костно-мышечной системы человека или, скажем, его физиологических отправления. Ученых-гуманитариев интересует в человеке не природное, а культурное, не естественное, а искусственное; иными словами, гуманитарные науки – это науки о культуре, прежде всего о культуре духовной и ее субституциях в быту (ср. [Шапир 1990а: 130, 135; 2000а: 9; 2002в: 56]). Данным определением можно было бы удовольствоваться, если бы не сомнения, как расценивать некие проявления человека, и в том числе его язык: феномен ли это искусственного или естественного порядка? Чтобы избавиться от затруднений, есть смысл продукты человеческой деятельности считать объектами культуры в той мере, в какой их появление либо дальнейшее существование контролируется и управляется людьми (ср. [Rickert 1910: 19]).

Отсюда следует, что многие науки неоднородны и являются гуманитарными лишь отчасти: так, внутри лингвистики граница между естественнонаучным и гуманитарным знанием до некоторой степени совпадает с границей между языком и речью⁴. Я говорю "до некоторой степени", ибо какие-то плоды (чаще горькие) "языковая политика" приносит [Шапир 2005]; но и она оказывает воздействие на естественный (ЯВ) язык преимущественно через речь, через тексты. Поэтому основной предмет филологии, текст (который, по сути, есть ставшая и застывшая речь), служит не только главным источником гуманитарного знания, но также и главным его объектом – остальные мыслятся по аналогии (ср. [Шапир 2002в: 56]). Исходный вопрос в рамках данной системы понятий сводится, стало быть, к тому, в какой степени тексты, их форма, содержание и материал могут быть изучены с помощью количественных методов.

Как известно, статистический подход "впервые был испробован на материале классической филологии" [Гаспаров 1974: 19 сл.], достижения которой учитывались инициаторами первых подсчетов по русской ритмике. Пионерами здесь были Л.И. Поливанов и А. Белый: один исследовал дактилическую цезуру в 6-стопном ямбе [Поливанов 1892: XCIX–CXXVIII], другой – динамику пиррихий в 4-стопном ямбе [Белый 1910: 231–428 и др.]. Статья Поливанова прошла незамеченной; книга Белого произвела переворот не только в научной, но и в поэтической ритмике⁵. Усложняясь и совершенствуясь, математические методы охватили сначала все области стиха, затем все уровни поэтического языка (фонику, грамматику, лексику и фразеологию) и, наконец, распространились на такие аспекты художественной структуры, которые обычно, но не всегда основательно, мыслятся как экстралингвистические.

³ Б.И. Ярхо уверял, что "применение вариационной статистики" в литературоведении, "как и везде, исходит из того положения, что число является самой объективной категорией мышления, и математическое доказательство обладает наибольшей всеобщностью" [Ярхо 1984: 198].

⁴ Показательно, что среди лингвистов нет единого мнения, к какой группе наук относится языкознание (упомяну только "лингвистический дарвинизм" А. Шлейхера, чей естественнонаучный взгляд на язык и сегодня находит немало поклонников). Квалификация лингвистики как науки смешанной согласуется с возможностью двойного самоопределения.

⁵ Столь разный эффект обусловлен множеством причин: и сравнительно большим авторитетом Белого, и углубленным интересом к стихотворной форме в начале XX в., и повышенной ролью 4-стопного ямба в русской поэтической культуре, и тем, что работа Белого касалась не одной ритмической позиции (предцезурной), а описывала ритм строк, причем не только "по горизонтали", но и "по вертикали".

гвистические (сюжет и композиция, образы, тематика, персонажи, жанр, литературное направление и т. д.)⁶.

Успехи статистического изучения метрики, ритмики, рифмы и строфики столь внушительны, что побудили М.Л. Гаспарова (по-моему, несколько преждевременно) сообщить, что "новых революций там в ближайшее время не предвидится", а для необходимых дополнений и уточнений понадобятся "только (...) способные аспиранты" [Гаспаров 1996: 5] (ср. [Шапир 2000а: 76]). В квантитативной лингвистике поэтической речи, первые подступы к которой пришли на 1920–1930-е годы [Белый 1922; Брик 1927, № 5: 33–34; Jarcho 1935; Винокур 1941; и др.], сейчас период бурного становления: основные линии исследований наметились, но объем необходимых работ многократно превосходит сделанное. И совсем уже мало всходов появилось на ниве "точного литературоведения" – при всех стараниях Б.И. Ярхо, который в тяжелейших условиях трудился на этом поприще четверть века, являя образцовое усердие, широчайшую эрудицию и феноменальный талант (см. [Гаспаров 1969; Акимова, Шапир 2003; и др.]).

Хотя программа превращения поэтики в строгую науку еще очень далека от завершения, а в ряде отношений заморожена, столетний опыт освоения математических методов в этой сфере позволяет подвести отдельные итоги. Один из простейших заключается в том, что внедрение точных методов в поэтику плодотворно исключительно тогда, когда математизация – не самоцель, а только средство решения ясно сформулированной филологической задачи (и нередко для этого хватает самого тривиального математического аппарата). Стать научным или, напротив, обнаружить свою фантомность собственно статистический факт способен только при свете филологии (ср. [Грекова 1988]).

Приведу пример. Недавно было подсчитано, что синтаксический перенос (enjambement) на мужских клаузулах случается значительно чаще, чем на женских [Матяш 2001: 175–176, 180–182]. Никакого объяснения этому не последовало, но можно допустить, что диспропорция в распределении переносов зависит вовсе не от клаузул, а от каталектики, то есть от соотношения конца стиха с концом последней стопы. Дело в том, что данные С.А. Матяш были собраны на материале ямбов, в которых мужские стихи акаталектичны (конец строки в них совпадает с концом полной стопы), а женские стихи – гиперкаталектичны (последняя стопа здесь имеет односложное наращение, создающее "сбой" в чередовании ритмических единиц): $\cup|\cup|\times|\cup\text{---}(\wedge)$ ⁷. Не исключено, что в мужских ямбах отсутствие этого "сбоя", сигнализирующего о конце строки, создает ритмическую непрерывность, которая и облегчает перенос синтаксической конструкции в следующий стих. А коли так, может статься, что в хореях доля мужских переносов меньше, чем женских, потому что здесь, в отличие от ямбов, именно женские строки оканчиваются полной стопой, в то время как мужские гипокаталектичны (усечены на один слог): $\times\cup|\cup|\times\cup|\text{---}(\wedge)$ ⁸.

⁶ Сегодня всё реже цитируют старые слова Р.О. Якобсона, нисколько не утратившие интеллектуальной прелести и остроты: "Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики" [Jakobson 1960: 350–352] (см. также [Шапир 1987: 230; 1990а: 139–140; 1990б: 257–258, 262 примеч. 27, 273, 296–300, 328–329 примеч. 4, 330 примеч. 21; 2000а: 19–22]). Чем меньше литературоведение ориентировано на лингвистику, тем меньше оно остается наукой.

⁷ В плане метрики целесообразно различать слоги обязательно ударные (---), преимущественно ударные ($\cup$), произвольно ударные ($\times$), преимущественно безударные ($\cup$) и обязательно безударные ($\wedge$); вертикальный пунктир обозначает стопораздел (ср. [Шапир 1996: 282–283]).

⁸ Гипотезу о зависимости частоты переносов от ритмического сигнала конца строки косвенно подтверждает следующий факт. В рифмованных стихах сила межстрочных связей в среднем ниже, чем в нерифмованных, потому что рифма тоже служит одним из сигналов конца строки [Шапир 2003: 66–67, 70].

Как ни странно, с выводом о подсобной роли своих методов математику бывает примириться легче, чем гуманитарию. В "Воспоминаниях о С. П. Боброве" М. Л. Гаспаров обращает внимание на то, что "Колмогоров, профессиональный математик", в стиховедческих "статьях и докладах обходился без математической терминологии, без формул, это были тонкие наблюдения и точные описания вполне филологического склада, только с замечаниями, что такой-то ритмический ход здесь не случаен по такому-то признаку и в такой-то мере (...) А Бобров, профессиональный поэт, бросился в филологию в математическом всеоружии, его целью было найти такую формулу, такую функцию, которая разом описывала бы все ритмические особенности такого-то стиха" [Гаспаров 1993: 192–193] (ср. [Грекова 1988: 186]). Иначе говоря, Бобров хотел, как это делают физики, построить математическую модель открытого класса изучаемых объектов (допустим, всех без исключения русских 4-стопных ямбов). Боюсь, это в принципе невозможно⁹.

Тут мы приближаемся к коренному различию между ролью математики в естественных и гуманитарных науках, которое, кажется, до сих пор еще не было отрефлексировано¹⁰. В естественнонаучных дисциплинах вершина математизации – это математическое моделирование в области теоретического знания. При всех колоссальных перспективах, которые открываются перед точными методами в науках о культуре, математика в гуманитарной теории неприменима (или почти неприменима): ее уделом остаются высказывания исторического характера. Под теоретическими, или "строго универсальными" высказываниями вслед за К. Поппером [Popper 1935] (ср. [Шапир 2000а: 84]) я понимаю "высказывания о несуществовании", описывающие открытый класс эмпирических объектов (универсальное суждение *Все S суть P* равнозначно суждению *Не существует S, которое не есть P*). В свою очередь, под историческими, или "строго экзистенциальными" высказываниями понимаются "высказывания о существовании" (*Некоторые S суть P* равнозначно суждению *Существует хотя бы одно S, которое есть P*). Таким образом, точные методы в гуманитарной сфере позволяют сказать лишь о том, что бывает, а точные методы в сфере естественных наук – еще и о том, чего быть не может¹¹.

⁹ Я называю класс объектов открытым, если его нельзя задать списком: одни 4-стопные ямбы утеряны или уничтожены, другие – еще не созданы, третьи могли бы быть, но не будут написаны никогда (ср. [Шапир 1995: 37; 2000а: 68]).

¹⁰ Проппу различие между этими науками виделось так: "<...> методы структуралистов, стремящихся к объективному и точному изучению художественной литературы, все же имеют свои границы применения. Они возможны и плодотворны там, где мы сталкиваемся с повторяемостью в широком масштабе, как это имеет место в языке или фольклоре. Но там, где искусство становится областью деятельности неповторимого гения, применение точных методов даст положительные результаты лишь в том случае, если изучение повторяемости будет сочетаться с изучением уникальности, на которую мы до сих пор смотрим как на проявление непостижимого чуда <...> И если в начале этой статьи подчеркивалась близость между теми законами, которые изучают науки точные и гуманитарные, то закончить хотелось бы указанием на их фундаментальное специфическое различие" [Popper 1966: 227]. В противоположность Проппу, я считаю, что уникальные явления культуры тоже подлежат изучению с помощью точных методов, но корректным результатом такого изучения могут стать лишь высказывания экзистенциальные (исторические).

¹¹ Ср.: "Томашевский и Колмогоров всматривались в расхождения между простой вероятностной моделью и сложностью реального стиха, чтобы понять специфику последнего, – Бобров старался построить такую сложнейшую модель, чтобы между нею и стихом никакого расхождения бы вовсе не было" [Гаспаров 1993: 193] (ср. [Колмогоров, Рычкова 1999: 423]). При первой стратегии (весьма многообещающей) теоретико-вероятностное моделирование нацелено на выявление исторических особенностей стиха, при второй стратегии (мне кажется, тупиковой) моделирование призвано заменить собой теорию стиха как таковую. Специально подчеркну, что теоретико-вероятностная модель не есть теоретико-филологическая: модели-

2. Стратегия дескриптивной математизированной теории. Здесь, по-видимому, необходимо привести пример, который уместнее всего взять из теории стиха. Пусть это будет определение 4-стопного ямба, так как "математизации легче всего поддается метрический аспект стихосложения" [Успенский 1997: 128; 2002: 624]. Такой выбор, наверное, одобрили бы и сторонники "математической теории стиха" [Успенский 1997: 135; 2002: 641], хотя, думаю, само ее существование идет вразрез с природой вещей¹². В декабре 1960 г. Колмогоров заявил: "Если мы желаем показать, что математики могут что-то продвинуть в теории стиха, то надо заняться именно четырёхстопным ямбом, а не теми более сложными размерами, которыми занимаются сейчас" [Успенский 1997: 136; 2002: 642] (ср. [Колмогоров, Прохоров 1963: 23])¹³. И. И. Ревзин [1962: 286], Вяч. Вс. Иванов [1967: 116], А. Н. Ширяев [1989: 68] и В. А. Успенский [1997: 129 и др.; 2002: 635 и др.] сочли эти занятия чрезвычайно успешными: все сошлись на том, что Колмогорову удалось дать "строгое формально-логическое определение классических метров" [Ширяев 1989: 68]. Вклад великого математика в теорию стиха, вопреки общему мнению, я бы оценил чуть более сдержанно.

В печати колмогоровское определение 4-стопного ямба было впервые изложено в хроникальной заметке И. И. Ревзина: "Пусть дана следующая схема чередования сильных (—) и слабых (∪) слогов:

∪—∪—∪—∪—(∪)

Мы будем говорить, что стихотворение написано четырёхстопным ямбом, если в каждом слове стихотворной строки, состоящем не менее чем из двух слогов, ударение не попадает на слабый слог, причём чередование сильных и слабых слогов соответствует приведенной выше схеме" [Ревзин 1962: 286; 1977: 203–204; Колмогоров, Прохоров 1968: 405; 1985: 114]¹⁴. Поскольку понятия "сильного" и "слабого" слога у Колмогорова не определены, а использование их в литературе чревато противоречиями (см. [Шапир 1996: 283, 302 примеч. 14]), я предлагаю — чтобы в дальнейшем отвергнуть — иную формулировку, равнозначную колмогоровской, но более прозрачную: строка называется ямбической, если ударения неодносложных фонетических слов в ней падают на четные слоги [Шапир 2002б: 42] (ср. [Гаспаров 1989: 190]).

С одной стороны, стихотворная строка может удовлетворять этому определению, не являясь ямбической. Вот пять квазипастернаковских двестишты: *В неслыханную простоту // Уюта и авторитета; Я, вешающийся на них, // Но пущенный из заточенья; Ты б слушала и молодела, // Воспользовавшись темнотой; В предвиденьи и наяву // Направилась на крематорий; Откупорили б, как бутылку, // Озябнувшие москвичи*. Во всех стихах ударения неодносложных слов падают на четные слоги: на второй и восьмой, — но в каждой паре строк только первая заимствована из 4-стопных ямбов Пастернака, тогда как вторая — из 3-стопных амфибрахий¹⁵. Это значит, что стихо-

руемый "теоретический стих" — это чисто умозрительный конструкт, не соответствующий никакой эмпирической реальности (так выглядел бы стих, лишенный всякого ритмического задания, то есть возникший "естественно", как бы в результате случайного "просеивания" языка через метрическое "сито").

¹² Ни сам Колмогоров, ни его ученики этого термина не употребляют.

¹³ Из доклада А. Н. Колмогорова, А. В. Прохорова и Н. Г. Рычковой "О русском четырехстопном ямбе"; цитируется по записи В. А. Успенского.

¹⁴ На запрещение переакцентуации внутри слова указал еще Якобсон [1922: 229; 1923: 29] — не в качестве дефиниции ямба, но как на одно из его метрических свойств (ср. [Иванов 1967: 116 примеч. 1; Ревзин 1977: 204 примеч. 3; Успенский 1997: 133–134; 2002: 635]).

¹⁵ Чтобы убедиться, можно заглянуть в источники составленных мною центонов (см. стихотворения Пастернака "Волны", "Всё снег да снег, — терпи и точка...", "Еще не умолкнул упрек...", "Стихи мои, бегом, бегом..."; все 1931–1932 гг.).

творный размер строки зависит от ее контекста, а если такового, как у вышеприведенных двустий, нет, всё во власти читателя, который волен превратить любое из них в ямб или в амфибрахий. Причем контекст (а то и воля читателя) влияет не только на метрический статус строки, но и на звучание, на фактический ритм: ямбы и амфибрахии со схемой $\cup'\cup\cup\cup\cup\cup'(\cup)$ – омографы, а не омофоны. В этом легко удостовериться, прислушавшись, как по-разному звучит "одна и та же строка", например, в окружении двусложников Пушкина и трехсложников Некрасова: *Одну Россию в мире видя, // Преследуя свой идеал, // Хромой Тургенев им внимал...*; *С хозяином дружно старался, // На зимушку хлеб запасал, // Преследуя свой идеал, // Травой да мякиной питался...* [Илюшин 1986: 52 сл.] (ср. [Шапир 1990в: 65; 2000а: 94]; а также [Колмогоров, Прохоров 1968: 399–400])¹⁶.

Итак, в определении метра на законных основаниях участвуют контекст и интенция, о которых у Колмогорова ни слова. Мы только что видели, как под их давлением оформлялись версификационные параметры метрически двойственных отрезков речи. Но таким же образом контекст и интенция способны влиять на метрическую оценку стихов, которые с традиционной точки зрения воспринимаются как аномальные. 4-стопным ямбом вполне может оказаться строка, не укладывающаяся в дефиницию Колмогорова:

Почто, почто в битве кровавой,
Летая гордо на коне,
Не встретил смерти под Полтавой?
Почто с бесславием иль славой
Я не погиб в родной стране?

(К. Рылеев. Войнаровский)

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет¹⁷.

(Ф. Тютчев. Смотри, как на речном просторе...)

Было бы ошибкой думать, что выделенные строки отличаются от невыделенных по размеру. Определить его – значит соотнести фактический ритм с метрическим инвариантом. Но в культурном сознании современников Рылеева и Тютчева более подходящего инварианта, чем 4-стопный ямб, для выделенных строк не было. Мы не вправе также интерпретировать их как внеметрические вставки: наличие формальных ограничителей очевидно. Следовательно, это тоже 4-стопный ямб, но допускающий большую степень свободы, чем предусмотрено Колмогоровым¹⁸.

Столь же опрометчиво было бы сводить дело к тому, что аномалии – это редчайшие исключения и что они не меняют общей картины (на эту скрытую квантитативную посылку опирались теоретические выкладки Колмогорова). Во-первых,

¹⁶ Ритмическая схема выделенной строки 1) в ямбе: $\cup'\cup\cup|\cup'\cup\cup$; 2) в амфибрахии: $\cup'\cup\cup|\cup'\cup\cup$. С помощью $\cup$ обозначается сравнительно более выделенный безударный слог (ср. [Панов 1979: 230–232]).

¹⁷ Вяземский, чуждый ритмических вольностей, эту строку подправил: *За льдиной льдина вслед плывет*. Но зато его нивелирующей редактуре избежал другой тютчевский стих: *{...} Как ветерком занесено, // Дымно-легко, мгlisto-лилейно // Вдруг что-то порхнуло в окно* ("Вчера, в мечтах обвороженных...").

¹⁸ Иначе в тютчевском "Silentium!", где строки 4-я и 17-я: *Встают и заходят оне; Дневные разгонят лучи* – могут осмысляться как 3-стопный амфибрахий, а всё стихотворение – как переходная форма от 4-стопного ямба к микрополиметрии (ср. 5-ю строку: *Безмолвно, как звёзды в ночи*).

чтобы формально опровергнуть строго универсальное высказывание, довольно и одного исключения, а во-вторых, исключения могут встречаться не так уж редко¹⁹. К примеру, в знаменитой оде Радищева "Вольность" насчитывается 8 подобных стихов (то есть 1,5%), и несмотря на это никто не станет отрицать, что она написана 4-стопным ямбом (ср. [Гаспаров 1984: 82]): *Исполни сердце твоим жаром; И в неизменном всегда виде; Вещай, злодей, мною венчаный; Единой смерти за то мало; Исходит с видом всегда злобным; Себе всяк сеет, себе жнет; Отравы полны свои стрелы; Тогда сложенье твое бrenно*. Допускаю, что ударение на выделенных словах ослаблено, но оно есть. Об этом свидетельствует пример из "Пира во время чумы", единственный на десятки тысяч строк пушкинского ямба: *Я предлагаю выпить в его память*, – будь притяжательное местоимение вовсе безударным, такого рода строк было куда больше.

Но и 1,5% "неправильных" ямбов (едва ли Радищеву понравилось бы такое определение) – это совсем не предел. В одном из ранних стихотворений Георгия Иванова доля "аномалий" достигает почти половины (исключение становится нормой):

Уж рыбаки вернулись с ловли
И потускнели валуны,
Лег на соломенные кровли
Розово-серый блеск луны.

Насторожившееся ухо
Слушает медленный прибой:
Плещется море мерно, глухо,
Словно часов старинных бой.

И над тревожными волнами
В воздухе гаснущем, бледна,
За беспокойными ветвями –
Приподнимается луна.

В 12 строках этого стихотворения правило Колмогорова нарушается пять раз. 1-й слог, по схеме безударный, принимает ударение в 50% случаев, а соседний с ним метрически ударный слог, напротив, стопроцентно безударен. И при всём при том это не логазд, а также не дольник и вообще не тоника, – это 4-стопный ямб, себестождественность которого сохраняется за счет вторичных ритмических признаков, характерных для силлабо-тонической системы. Вот некоторые из них:

1) число ударений в строке колеблется от двух до четырех, зато число слогов от начала стиха до последнего икта постоянно и равно восьми;

2) место ударения закреплено за определенными позициями не только в конце, но и в середине строки (ударение, зафиксированное на 2-й стопе, – это аналог "пеонизации" альтернирующего ритма, характерной для 4-стопного ямба младших современников Пушкина);

3) основным фактором ритмического разнообразия становятся не колебания междуиктовых интервалов (как это бывает в тонике), а пропуски схемных ударений (как в силлабо-тонике);

¹⁹ На практике в естественных науках единичная аномалия не может отменить теорию: для этого нужна другая теория, имеющая как минимум не худшую фактическую базу, но логически несовместимая с первой [Шапир 2000а: 85]. Это верный знак того, что логика науки – не чисто формальная и что естественнонаучным становится лишь факт, осмысленный теорией. Но в гуманитарных науках эта логика работает не всегда: "аномалии" здесь имеют историческую самоценность.

4) ударения неодносложных слов падают на нечетные слоги только в самом начале строки, которое всегда ритмически урегулировано слабее, чем конец, и менее значимо при диагностировании метра;

5) стихотворение начинается "правильными" ямбами, задающими "точку отсчета", и кончается таковыми же, что подтверждает правильность метрической идентификации²⁰.

Но и опыт Георгия Иванова – не предел ритмической свободы. Тут самое время сказать, что определение Колмогорова в действительности не теоретично, а исторично: оно справедливо, да и то со многими оговорками, лишь для классического русского ямба XVIII–XIX вв. В английском ямбе сверхсхемное ударение неодносложного слова возможно не только в начале, но и в середине стиха, не только "левее", но и "правее" безударного икта, и охватывать такие переакцентуации могут не только два, но и три, и четыре слога подряд. Все эти особенности расшатанного пентаметра английских драматургов-елизаветинцев в переводах Ив. Аксенова стилизованы и порой утрированы [Bailey 1973: 134–135; Гаспаров 1989: 190; 1990: 53–54, 60; Тарлинская 1996]:

Невинность оскорбляете, прося.
Встаньте! Первым – нахлебник. Вы, как видно,
Главный вершитель, если не зачинщик
Всех дерзких лжей и только что сейчас
Своим бесстыдством оскорбляли суд наш
И внешность венецейского вельможи,
Будучи и без племени и роду.

[Аксенов 1933: 271]²¹

В русском монометрическом ямбе время от времени нарушаются любые ограничения, связаны ли они с запретными переакцентуациями, с константной ударностью конечной стопы или с равнотактностью стихов, считая от начала строки до последнего метрического ударения (см. [Шапир 1990в: 66–68; 1996: 285–286, 302 примеч. 17–19; 2000а: 95–100]). И всё же родовое единство силлабо-тонических ямбов (независимо от свободы их ритма) на интуитивном уровне ощущается. Переводя эту интуицию в рациональное русло, я прихожу к тому, что в основе ямбической стопы лежит отношение двух слогов, отличных по своему акцентологическому качеству: первый слог, метрически безударный, противопоставит второму, метрически ударному. Повтором этих стоп создается ямбический метр, но принципы ритмической реализации метрической ударности/безударности кардинально отличаются в зави-

²⁰ Ритмические вольности в стихе Г. Иванова расшатывают старую метрическую форму, но не создают новой: ритмизация метра не становится метризацией ритма [Шапир 1990в: 71–74; 2000а: 103–108]. Этим ямб Иванова несхож с логэздом Гумилева, у которого в четверостишиях "Товарища" три стиха, образованные по схеме "хорей – ямб – ямб – ямб", завершаются строкой "нормального" 4-стопного ямба:

Сладостной верю я надежде,	— — — — —
Лгать не умеют сердцу сны,	— — — — —
Скоро пройду с тобой, как прежде,	— — — — —
В полях неведомой страны.	— — — — —

²¹ Такие переакцентуации нередки в ямбе не только переводных, но и оригинальных произведений. Например, в вольном стихе "Приключения", сравнительно короткой пьесы М. Цветаевой, есть 18 аналогичных случаев (2,9% строк): *Кинула чепчик в огород* (4-ст. ямб); *Так — никогда, тысячу раз — иначе; Розовым шелком вышит, — всюду кисти!* (5-ст. ямб); *За ужином сидят, — похороны, не ужин!* (6-ст. ямб) и т. п.

симости от периода, от автора, от произведения, от места стопы в предложении или в строке. Такое понимание мне кажется более или менее адекватным, но его трудно счесть по-настоящему строгим и универсальным; как бы то ни было, его уточнение и конкретизация неминуемо выльются в открытое множество исторических высказываний "о существовании", для которых и надобна статистика.

3. Стратегия прескриптивной математизированной теории. Дать реальное математизированное определение ямба (равно как и других понятий теоретической поэтики) невозможно: мнимая универсальность без особого труда опровергается литературной практикой или мысленным экспериментом. Поэтому, чтобы "победить" протейность поэтических форм, сторонники точных методов бывают готовы выбрать другой сценарий: пусть нельзя твердо выяснить, что такое ямб, но зато можно раз и навсегда назначить ямбом то-то и то-то. К сожалению, все эти строгие предписания не выполняются: они обязательно входят в противоречие с культурной интуицией и опытом.

Обреченность подобных методологических решений хорошо иллюстрируется на примере прескриптивной теории стиха, предложенной Б. И. Ярхо: "Речь, в которой какой-либо звуковой признак периодически повторяется, мы называем стихотворной речью, а самую эту периодичность повторения – ритмом". Но в прозе "звуковые признаки" тоже повторяются, и, чтобы хоть как-то отграничить стихотворную речь от прозаической, ученому пришлось своей волей назначить количественный порог урегулированности, за которым "кончается" стих и "начинается" проза: "(...) можно принять, что если какая-нибудь данная мерка речевого отрезка (т. е. интервал между повторяющимися звуковыми признаками: паузами, константами или рифмами) обнимает более 50% всех отрезков произведения, то такое произведение написано более или менее свободным стихом, если же преобладающая мерка обнимает меньше половины отрезков, то произведение написано более или мен(ее) ритмической прозой" [Ярхо 1928а: 9, 10; 1928б: 169–170 и далее; 1931: 350 примеч. 1; Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 15; Шапир 1994а: 191–192, 196 примеч. 5; Акимова 2002а: 215–216; 2002б: 227–228, 230]²².

Принятой им процентной норме Ярхо следовал неукоснительно, не считаясь ни с традицией, ни с авторской волей, ни с культурными навыками публики. Он утверждал, что верлибр и даже правильный стих, состоящий из одних *epjambe-ment'ov*, – это проза (см. [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 83, л. 7 об.; Акимова 2002а: 216]), и наоборот, "проза Белого, сложенная из амфибрахий, уже не проза, а стих" [РГАЛИ, ф. 941 (Государственная академия художественных наук), оп. 6, ед. хр. 38, л. 23 об.]. Орывки из лесковских "Островитян", где М. П. Штокмар [1928: 209] насчитал 76% ямбических стоп, Ярхо, разумеется, относил к стиху (см. [РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 50, л. 29 об.]), а "Сказку о попе и о работнике его Балде" – не обинуясь почитал за рифмованную прозу, ведь ударность в ее строках выравнена менее, чем наполовину, а ее слоговой состав – менее, чем на четверть [Ярхо 1928б: 169–176].

²² Эту же концепцию Ярхо излагает в "Методологии точного литературоведения" (см. [РГАЛИ, ф. 2186 (Б. И. и Г. И. Ярхо), оп. 1, ед. хр. 41, л. 171–172]). Судя по всему, к количественной теории стиха (по крайней мере, в начале 1960-х годов) склонялся также А. Н. Колмогоров: он исходил "из той отличительной особенности стиха (по сравнению с прозой), что в стихе наличествуют количественные (!) закономерности, устанавливаемые вне зависимости от содержания и непосредственно не связанные с последним" [Ревзин 1962: 286]. Из количественной теории стиха автоматически вытекает гипотеза стихопрозаического континуума: "Известно, – писал Колмогоров, – что различие между художественной прозой и стихом не является вполне отчетливым, да и не ясно, для чего было бы надобно проведение между ними резкой (...) черты" (из неопубликованной статьи "Метр как образ", начало 1960-х годов; в настоящее время готовится к печати Вяч. Вс. Ивановым и М. В. Акимовой).

Но, пожалуй, всего симптоматичнее, что доверие к определению Ярхо подрывают не промежуточные случаи, якобы "переходные" от стиха к прозе, а, так сказать, чистые формы, подпадающие под определение на 100%. Сюда принадлежит, среди прочего, игривая фольклорная шутка, читать которую положено с окающим акцентом: «Однажды отец Онуфрий, обходя окрестности Онежского озера, обнаружил обнаженную Ольгу. "Отдайся, Ольга, озолочу!" – "Отойди, отец Онуфрий, оторву отросток окаянный!" Ослушался отец Онуфрий» и т. д. (ср. [Шапир 2002а: 243 примеч. 5]). "Стихотворной, – пишет Ярхо, – мы называем речь, в которой какая-нибудь звуковая форма (ударение, пауза, рифма, клаузула) равномерно повторяется" [Ярхо 1931: 350 примеч. 1]. В процитированном тексте равномерно повторяется буква *о* (в начале каждого слова), а кроме того, по числу тактов приблизительно равны синтагмы (они на 80% трехсловны, а в остальном – четырехсловны). Но если "речь, соблюдающую абсолютную ритмичность хотя бы в одном отношении, мы можем называть правильными стихами" [Ярхо 1928а: 10], значит, перед нами вовсе не проза, в чём "наивно" уверены все, кому ведома эта незамысловатая прибаутка, а правильные аллитерационные стихи – так нас учит Ярхо.

Остроумную догадку о происхождении концепции, устанавливающей между стихом и прозой пятидесятипроцентный порог ритмичности, высказал М. Л. Гаспаров: "Ярхо с его выучкой филолога-классика и медиевиста исходил из предпосылки: основной материал работы литературоведа – памятники мертвых языков и чужих культур, по отношению к ним никакого интуитивного ощущения разницы между стихом и прозой быть не может, и никакое членение на строки подсказкой служить не может, потому что в рукописях и надписях, как правило, членения на стихотворные строки нет: ни оды Пиндара, ни библейские псалмы по строкам не записывались. Наличие текста, разбитого на строки, и наличие непрерывной культурной традиции, на которую может опереться интуиция, – это не правило, а приятное исключение, и основывать методологию на нем нельзя" [Гаспаров 2002: 237]. Но сколь бы скудной ни представлялась культурная традиция, подкреплённая надёжными свидетельствами ее носителей (*testimonia*), никаких других серьезных оснований для теоретизирования у нас попросту нет (если, конечно, вместо ключа, который в состоянии нам дать лишь филологическая экзегеза, мы не хотим вооружиться отмычкой на все случаи жизни)²³.

Установить и осмыслить суть различия между стихотворной и прозаической речью мы можем только на том материале, который нам интуитивно ясен (да и как нам понять специфику стиха, если мы не уверены, что перед нами – стих или проза). Это не призыв ориентироваться лишь на привычные и типовые формы – сам я, во всяком случае, сосредоточился на крайних проявлениях "стиховности", постаравшись собрать как можно более богатую и разнообразную коллекцию "пограничных" явлений. Они, как вежи, оградили собой обширное эмпирическое поле, в центр которого попали наиболее распространенные стиховые формы. Мысленно освободив выявленные крайности от частных эмпирических свойств, мне удалось, надеюсь, обнаружить то общее, что объединяет между собой весьма разнородные явления, без колебаний квалифицируемые как стихи, и противопоставляет их другим явлениям, которые к стихам отношения не имеют. В итоге я пришел к тому, что стих есть система сквозных принудительных парадигматических членений, которые формируют дополнительное измерение текста (подробнее см. [Шапир 1995; 1996: 272–277; 2000а: 36–75, 81–83; 2000б: 117, 128–129 примеч. 2]).

²³ Ср. позицию Колмогорова, которую тот занял в методологически сходной ситуации: «В отграничении "искусства" от "не искусства" можно или целиком довериться исторически сложившейся традиции, или стремиться к созданию точного логического определения, *опираясь на эту традицию*» [Колмогоров 1997: 225].

Этот вывод обладает эвристической ценностью в той мере, в какой помогает прояснить версификационный статус текстов, по поводу которых молчит интуиция [Шапир 2000а: 85]. Идет ли речь о памятнике древнейшей словесности или о новейшем литературном эксперименте, механизм, позволяющий судить об их принадлежности к стиху, будет один и тот же. Чтобы вынести суждение, надо ответить на четыре вопроса, касающиеся единиц текста, которые, как мы подозреваем, выполняют функцию стихообразующих: 1) можно ли считать эти единицы принудительно выделенными в тексте, 2) является ли их выделение сквозным, 3) находятся ли они в парадигматических отношениях, выступая как варианты единого инварианта, и, наконец, 4) образуют ли они в тексте дополнительное измерение, по которому приравниваются отрезки, иногда разительно отличающиеся друг от друга своей длиной, грамматикой и семантикой²⁴. Если перечисленные условия выполнены, мы смело можем назвать тестируемое произведение стихотворным – именно так, в частности, надо поступить по отношению к "стихам на карточках" Льва Рубинштейна, которые всё еще продолжают у многих вызывать недоумение²⁵. Однако часто для решения нам недостает сведений, и тогда, не оставляя дальнейших поисков, нужно временно воздержаться от суждения (ἔποχῃ), вместо того чтобы разрубать узел сомнений гордым мечом статистики.

Познавательное значение феноменологии стиха не исчерпывается завоеваниями в практической таксономии. Демаркация формально-лингвистической границы между стихом и прозой, проясняя природу обеих форм речи, заодно способствует более глубокому пониманию многих других теоретико-стиховедческих понятий, таких, как система стихосложения, метр, ритм, рифма, строфа, твердая форма и т. д. [Шапир 2000а: 83–84]. Например, лишь под углом зрения на стихообразующие единицы как на репрезентанты общей ритмической парадигмы было обнаружено, что в верлибре, который раньше считался стихом, лишенным регулярных формальных ограничений, на самом деле почти всегда присутствует имплицитный ритмический инвариант: подсчеты показали, что в своем произведении поэт-верлибрист (будь то Кузмин, Блок, Хлебников, С. Нельдихен, Хармс, Г. Оболдуев или М. Гаспаров), ориентирован на какую-то определенную длину строки, а стихи большей или меньшей протяженности встречаются в тексте тем реже, чем сильнее они отличаются от превалирующей размерности (см. [Шапир 2000б: 119–124]).

Вместе с тем вывести теорию верлибра из подобных подсчетов не получится. Чтобы ритмическая инерция проявилась, текст должен набрать осязаемый объем. О какой "превалирующей размерности" может идти речь, если перед нами трехстрочный, двустрочный или однострочный верлибр, как в моностихе Ивана Жданова "Осень":

Падая, тень дерева увлекает за собой листья.

С другой стороны, многострочный верлибр тоже изредка бывает свободен от чисто формальных ограничений. Тут, правда, включаются окказиональные механизмы их компенсации – грамматический или семантический инвариант заступает место рит-

²⁴ Дополнительное измерение позволяет не только уравнивать неравное, но и растождествлять тождественное в языковом отношении: *Вон там звезда одна горит // Так ярко и мучительно, // Лучами сердце шевелит, // Дразня его язвительно* (А. Григорьев. "О, говори хоть ты со мной..."). В двух последних строках по восемь слогов и по три слова (такта), но в стиховом измерении нечетная строка длиннее – на целую стопу.

²⁵ В них минимальной парадигматической константой является отдельная карточка (все равно, с текстом или пустая), причем внутри одного произведения помещаемый на карточке фрагмент никак не ограничен с точки зрения формы и содержания: он может быть "прозаическим", "стихотворным" либо смешанным, а "стихи" могут записываться в столбик или в строку, принадлежать к какой угодно системе стихосложения [Шапир 1996: 301 примеч. 10].

мического, как это происходит в "Третьей цисфинитной логике" Хармса или в разобранном на сей предмет стихотворении Д.А. Пригова "Широка страна моя родная" (см. [Шапир 2000б: 124–137]). Но и такой механизм компенсации теоретически необязателен: парадигматичность произвольно неравных строк может быть сведена к тождеству их роли в стиховой конструкции. Даже если вообразить, что русского верлибра, который бы отрицал абсолютно все количественные проявления стиховой инвариантности, по какой-то неведомой случайности сегодня еще нет, – что помешает сочинить этот "наисвободнейший" стих завтра?

4. Стратегия элиминированной (имплицитной) теории. Все попытки математизировать теоретическую поэтику до сих пор не принесли впечатляющих результатов; в то же время исторической поэтике количественные методы сулят подлинный прорыв (см. [Ярхо 1997; 2000])²⁶. Не удивительно, что иных приверженцев "точного литературоведения" манит научный соблазн: нельзя ли, минуя теоретическую ступень, напрямую соединить "голые факты" с методологией. Широкомасштабный диахронический синтез, ожидаемый "на выходе", сделает теорию ненужной, третьестепенной или отодвинет ее разработку на неопределенный срок. Прямо эта гносеологическая программа нигде не была заявлена, но она вычитывается из "Методологии точного литературоведения" и других основополагающих трудов Ярхо.

Начать с того, что в "Методологии" термин "теория" и его дериваты низкочастотны. Порядка четверти употреблений падает на оглавление, или "план", причем и в нем, и в основном корпусе книги речь идет по большей части о старых, отживших, чужих и даже о нефилологических теориях. Ярхо жалуется на плачевное состояние теоретической мысли: на "недоработанность теории пауз", на "неразработанность теории жанров", на то, что "не изжиты еще музыкальные теории стихосложения", на то, что "теория сюжета оставляет желать лучшего", а "самым больным разделом теории композиции является *учение о жанрах*", где "под богатой номенклатурой <...> скрывается полная бессистемность" [Ярхо 1984: 199, 218, 223, 226]. И все это не претензии к конкретным разделам теории, а глобальная проблема: «Несмотря на существование множества "теорий литературы", я считаю эту книгу еще не написанной» [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 94]. Но мы обманулись бы, решив, что исправление дел ученый вменяет себе в обязанность. Так, сетования на неразработанность теории сюжета он обрывает словами: "Выхода из этого положения я пока не знаю" [Ярхо 1984: 223]. И вообще считает излишним напомнить, что "пишет не теорию литературы" и потому "не его дело создавать" некую классификацию [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 359]²⁷.

Кто-то подумает, что это отражает лишь общее разделение труда: одни, как Ярхо, занимаются методологией, пусть теорией займутся другие. Однако все не так просто. Raison d'être "Методологии точного литературоведения" отнюдь не подталкивал к уклонению от теоретической проблематики: "Бегло намечаемый на этих страницах сдвиг всей системы понятий (Begriff(s)system) литературоведения представляется автору в трех аспектах: теоретическом, методологическом, номологическом" [Ярхо 1984: 197]. Почему же аспект, поименованный первым, практически был оставлен без внимания? Разгадку подсказывает сам автор: "Теоретически литература мыслится как структура, т. е. не столько как совокупность, сколько как система пропорций и связей между признаками. Далее, эта система мыслится в вечном движении, причем признаки движутся по кривым разного типа то независимо друг от друга, то сцепляясь попарно или пучками. Это в свою очередь приводит к понятию *органической динамики литературы*" [Ярхо 1984: 197].

²⁶ Из новейших работ в этом роде сошлюсь на исследование В. В. Сперантова [1998].

²⁷ В силу сказанного я не могу согласиться с тем, что в 1920–1930-е годы у Ярхо "теория литературы <...> стала главным предметом" исследований [Гаспаров 1969: 504].

Очевидно, "множественность, непрерывность и изменчивость" любых литературных явлений [Ярхо 1984: 198] приобретали в глазах ученого тотальность, которая не оставляла места для теоретических универсалий: явления, расщепляясь на мутирующие признаки, способные вступать в разнообразные комбинации между собой, менялись в процессе эволюции до полной неузнаваемости; по крайней мере, их "гомеоморфизм" не поддавался числовому выражению, а стало быть, в соответствии с принципами Ярхо, не имел научной силы. Потому-то филолог, последовательно различавший литературную синхронию и диахронию, только первую числил по ведомству теории, чья прямая задача – "борьба с множественностью и изменчивостью" [Ярхо 1984: 200–201]; надо полагать, что в диахронии такая борьба казалась ему заведомо проигрышной. "Находиться в пределах теории литературы" для Ярхо означало "изучать статику явлений" [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 251]: "Соотношения, долженствующие войти в синтез, могут касаться сосуществующих признаков (синхроническое отношение) или же признаков, сменяющих друг друга во времени (диахроническое отношение). Первые отражают статику, вторые динамику литературы. Первые лежат в основе теории, вторые в основе истории литературы. Отсюда деление на: А) <синхронический синтез и Б) диахронический синтез" [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 130]²⁸.

Хотя на долю теории достался синхронический синтез, Ярхо и тут готов был без нее обойтись. Признавая "полную бессистемность", царящую "и в определении жанра, и в классификации, и в описании" [Ярхо 1984: 226], свой "Этюд по теории (!) жанра", посвященный драматургии Корнеля, автор предварил на редкость знаменательной фразой: "Считаю долгом предупредить, что этот очерк носит в высшей степени эскизный характер и преследует цель скорее методологическую, чем теоретическую или историческую" [Ярхо 2000: 143]²⁹. В этом блистательном исследовании Ярхо шел параллельно с развитием фонологии: он представил каждый изученный жанр в виде пучка из 15 релевантных признаков (причем трагедии от комедий не обязательно отличались наличием или отсутствием дифференциальных черт, но зачастую – интенсивностью их проявления, измеренной по оригинальной методике)³⁰. Кроме того, Ярхо проанализировал, насколько эти 15 признаков автономны или взаимозависимы, а также проследил их динамику в творчестве Пьера Корнеля, пьесы которого сравнил с произведениями Тома Корнеля, Расина и Вольтера.

Значение монографии Ярхо "Комедии и трагедии Корнеля" переоценить, мне кажется, трудно, но к теоретической поэтике ее выводы относятся в последнюю оче-

²⁸ В данном случае Ярхо выступал как соссюрианец от поэтики: подобным образом автор "Cours de linguistique générale" распространял принцип системности исключительно на область синхронии (ср. [Saussure 1916: 120, 125–128, 135]). Но в "Методологии точного литературоведения" кое-где проступают следы преодоления дуализма неподвижной системности и внесистемной подвижности: "<...> я хочу <...> указать на ближайшую и вполне разрешимую задачу, стоящую перед теоретиками (!) нашей науки, в разрешении коей и методологи могут принести посильную помощь. Речь идет о систематике эволюционных процессов" [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 359]. Ср.: "Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер" [Тынянов, Якобсон 1928: 36–37] (ср. также [Havránek, Jakobson, Mathesius, Mukařovský 1929: 7–8]).

²⁹ Под последней имеется в виду изучение не синхронных исторических фактов, а законов литературной динамики.

³⁰ Ярхо, например, высчитал, что в трагедиях больше событий случается за сценой; чаще попадают "немые роли" и персонажи, молчащие на протяжении целого явления; действие здесь менее подвижно, экспозиция длиннее, реплики протяженнее, а диалог скованнее; для трагедий типичны "жестокие" герои и т. д.

редь. Ученый демонстрирует несостоятельность жанровой теории самого Корнеля и его современников, однако собственных дефиниций комедии и трагедии не выдвигает. И где их взять, когда "ни один драматический жанр не поддается совершенно отчетливому ограничению", а "система ⟨его⟩ отличительных признаков ⟨...⟩ есть в е-л-и-ч-и-н-а-п-е-р-е-м-е-н-н-а-я, колеблющаяся по эпохам, школам, авторам и даже в течение жизни одного писателя" [Ярхо 2000: 284]. Мало того, в работе по "теории жанра" Ярхо откровенно сознается, что самому общему из ее понятий он тоже не в силах подыскать определение: "Жанр есть совокупность произведений, объединенных общими признаками, но сколько и какого рода признаки требуются для составления жанра⟨,⟩ у нас ⟨...⟩ не установлено" [Ярхо 2000: 151]. Главные заслуги Ярхо – историческая и методологическая, а не теоретическая: он в деталях показал, чем комедии от трагедий отличались у Корнеля в разные периоды творчества. Это знание, добытое с широким использованием статистики, изложено в целой серии исторических высказываний "о существовании". Так, пустив теорию побоку, факт и метод окончательно замкнулись друг на друге³¹.

Что плохого в том, что гуманитарная теория, раз уж нельзя добиться ее математической точности, вообще изгоняется из науки? В том-то и дело, что не изгоняется: выпровоженная за дверь, она тут же влетает в окно. Без априорных теоретических установок, которые хоть как-то обеспечивают исходную классификацию и первичный анализ, исследователю, даже вооруженному изощренной сверхточной методикой, с предметом его изучения делать нечего. Прежде чем собрать в пучок различительные признаки трагедии и комедии, Ярхо надо было как минимум разделить пьесы по жанрам. Но откуда узнать, какие произведения являются трагедиями и какие – комедиями? Есть два пути: либо интуитивно, то есть с опорой на культурную традицию, либо – руководствуясь жанровым подзаголовком. Оба этих способа получения теоретической информации не слишком надежны (и нематематичны), но до поры до времени пригодны – конечно, если авторское определение жанра зафиксировано, если оно не слишком противоречит интуиции исследователя и если таковая у него имеется. Чтобы меньше зависеть от всех этих "если", стоит развивать теорию (даже отдавая себе отчет в том, что ей никогда не сделаться математически точной).

Мы видим, что без теории историческое исследование немислимо, но, как ни парадоксально, неточная и даже неверная теория – это еще не гарантия ошибочности основанных на ней исторических выводов. Чтобы найти отличительные особенности трагедий и комедий, Ярхо предстояло решить, по каким параметрам их сравнивать. Он рассудил, что направления контрастивного анализа должны быть не случайными, а специфичными для сочинений в драматическом роде. Тут-то и понадобилось определение драмы, которая, если верить Ярхо, "есть повествовательное произведение, написанное в форме диалога и изображающее персонажи в действии" [Ярхо 2000: 145]. Следствием явился список жанровых признаков, характеризующих а) манеру построения диалога, б) персональный состав участников и в) движение сюжета. Из более чем тридцати рассмотренных признаков 15 доказали свою релевантность – налицо несомненная исследовательская удача, хотя определение драмы, которое вызвало ее к жизни, ровным счетом никуда не годится: нам извест-

³¹ Любопытно, что Ярхо, будучи новатором в методологии, то и дело оказывался традиционалистом в теории. Полагая настоящую "Теорию литературы" ненаписанной, он пользовался паллиативами и старался не конфликтовать с устоявшимся пониманием терминов. Ср.: "С вопросом о *мотивах* мы вступаем в область теории сюжета, тематики. Определяя мотив как *образ в действии* (или состоянии), я, кажется, верно передаю тот смысл, который большинство специалистов по истории сюжета вкладывают в этот термин" [Ярхо 1984: 221] (ср. [Пропп 1928: 30–31 и др.]).

ны пьесы, фактически лишённые повествовательности, диалога, действий, а то и персонажей³².

Выходит, что в гуманитарных науках четкость и адекватность априорных теоретических воззрений не является неперенным условием эффективности точных методов. Скажу больше, однозначное определение не всегда способствует квантификации. В поэзии Пастернака меня заинтересовал феномен, для которого я пока не сумел подобрать лучшего названия, чем "метакинез" – в моей статье этот термин покрывает все случаи произвольно возникающей полисемии (см. [Шапир 2004]). М.Л. Гаспаров, ставший одним из первых читателей этой работы о Пастернаке, высказал резонное пожелание проверить, свойствен ли ему метакинез больше, чем другим поэтам. Но даже на ограниченные предварительные подсчеты я согласился не сразу, преодолев большое внутреннее сопротивление. Несмотря на полную ясность понятия, все факты непреднамеренных двусмысленностей выловить в тексте очень непросто: каждый раз приходится себя спрашивать, вправду ли это двусмысленность и кто поручится, что она тут случайна.

Меньше всего, впрочем, я хочу быть понятым так, что ложные теоретические посылки не сказываются на истинности историко-статистических выводов. Например, синхроническое и диахроническое описание дериватов русского гексаметра напрямую зависит от того, будем ли мы понимать под ними стиховые формы, реально произведенные от гексаметра в ходе развития поэзии, или те, что из исходного размера получаются комбинаторно, то есть путем умозрительной замены его отдельных метрических констант [Шапир 1994б: 53 и далее; 2000а: 288 и далее]. Точно так же на историческую грамматику русского стиха наложат отпечаток базовые теоретические допущения: захотим ли мы учитывать все межстрочные связи или только одну, станем ли различать силу этих связей в зависимости от того, требует или нет синтаксическая конструкция неперенного продолжения, и т. д. [Шапир 1999: 57–59; 2000а: 163–167; 2003: 31–33]. Несравненно труднее найти обратные примеры безразличия теоретического "базиса" к фактической "надстройке"; так, Ярхо, я думаю, избежал провала лишь потому, что обследовал пьесы, созданные в короткий исторический промежуток и действительно обладавшие характеристиками, которые ученый неправомерно обобщил до универсальных признаков драмы.

Но служить удобным подспорьем для дальнейших подсчетов – далеко не единственное назначение теории. Ее наивысшая цель – получить универсальное знание о предмете. А так как речь идет о непрерывно меняющихся явлениях культуры, гуманитарной теории ничего не остается, как пуститься за математику метафорику). Если бы Ярхо, не сводя всё дело к подсчетам, задумался о сущности драмы, он поневоле забыл бы о диалоге, действии, повествовательности и персонажах. Не знаю, к чему

³² В "Госпоже Ленин", этом трагическом шедевре Хлебникова, персонажи в общепринятом смысле слова не представлены ни в речах, ни в ремарках: они даны лишь в ощущениях, эмоциях и размышлениях заглавной героини, не проронившей по ходу произведения ни единого слова и непосредственно читателю не предъявленной. Точно так же – косвенно – читатель узнаёт о событиях, коими так бедна эта пьеса: в 1-м действии госпожу Ленин посещает врач и уходит, не сумев с нею заговорить; во 2-м действии душевнобольную пациентку насильно пытаются перевести в другое помещение. В сущности, хлебниковская вещь лишена и повествовательности, и действия, и даже диалога; "действующие лица", говорящие в пьесе, суть внутренние голоса героини (Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха и т. д.), но живой голос самой госпожи Ленин (Голос ее Голоса) не звучит. Если, размывая значения терминов, счесть внутренние монологи – диалогами, "голоса" чувств – персонажами, а переживания и мысли – действиями, то таких "диалогов", "персонажей" и "действий" будет с избытком в любой лирике ("Кладбище" Карамзина, "Два голоса" Тютчева и др.).

пришел бы такой полиглот и эрудит, как он, но сам я, пытаюсь суммировать свой скромный культурный опыт, в многообразии ипостасей драмы усматриваю нечто общее. Она всегда видится мне представлением особого рода: упрощая и схематизируя, можно сказать, что лирика есть поэзия представляющего, эпос – поэзия представляемого, а драма – поэзия представления; и это, разумеется, не классификация текстов, а типы презентации литературной реальности. Иными словами, в драматическом высказывании автор говорит так, словно он – это на самом деле другой; в лирическом высказывании автор говорит так, словно он – это на самом деле он; а в эпическом высказывании автор говорит так, словно другой – это на самом деле другой. Между тем как всё это вымысел.

5. Заключение. Попробую извлечь мораль из теоретико-методологических экскурсов. Она таит в себе кажущийся парадокс: с успехом применяя точные методы для теоретического описания физического мира, мы бессильны построить универсальную математическую модель даже самого "простого" и "поверхностного" явления духовной культуры – явления, которое люди сами вызвали к жизни и всё новые модификации которого они постоянно порождают. Причина банальна: нельзя сконструировать математизированную картину универсума, которым управляет множество относительно равноправных демиургов; кто-нибудь из них во что бы то ни стало отменит закон, установленный другим. И этому не помешать. Количественная и формальная необузданность творческой воли человека коренится в его природе: он не так много может, и чего ради ему сдерживаться там, где он чувствует себя хозяином?³³

Изучение текстов точными методами нужно всячески приветствовать, но математизированная теория текста как такового, увы, неосуществима: каждый объект, будучи повторимым в самых разных своих деталях, уникален как единство смысла во всей полноте и в любых тонкостях его материального воплощения в чувственно воспринимаемой форме [Шапир 2002в: 57]³⁴. Именно уникальность, "чрезмерность" приводит к пропасти между естественными и гуманитарными науками (ср. [Windelband 1894; Rickert 1902; 1910; а также Propp 1966: 227]), создаваемой, в том числе, повторимостью языка и неповторимостью речи. При этом "китайская фантазия" создателей простирается не только на текст как целое, но и на любой из его компонентов: он тоже по соизволению автора всегда может оказаться "чрезмерным", как 429-словная стихотворная строка из стихотворения Пригова [Шапир 2000б: 126, 135–137] или же как некий орган тела из сказки про принца Бирибинкера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Акимова 2002а — М. В. Акимова. Б. И. Ярхо в полемике с тыняновской концепцией стихотворного языка // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7. № 17/18.

³³ Этим объясняется принципиальная разница между опровержимостью точного универсального знания в естественных и гуманитарных науках: в первых она потенциальна (когда еще опровергнут, да и смогут ли вообще!), а во вторых – всегда актуальна (количественный закон в области, управляемой и контролируемой человеком, по его соизволению нарушается немедленно).

³⁴ Данный тезис казался мне само собой разумеющимся, но однажды Вяч. Вс. Иванов предложил мне его доказать. Если разные тексты не совпадают дословно (что бывает в подавляющем большинстве случаев), уникальность их как будто не нуждается в дополнительном подтверждении. Если же (как в рассказе Борхеса, у которого Пьер Менар сочиняет "Дон Кихота") два разных текста формально неотличимы, – они отличаются по контексту: у них не совпадают авторы, аудитория, время создания, ситуация появления на свет. Контекст не есть нечто постороннее: он становится могущественным фактором текста, поскольку до некоторой степени предопределяет его семантику и прагматику (смысл высказывания меняется в зависимости от того, кто говорит, кому, когда и при каких обстоятельствах).

- Акимов 2002б — Дискуссия о стихе и прозе в Государственной академии художественных наук / Подгот. текста, публ. и примеч. М. В. Акимовой // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7. № 17/18.
- Акимов, Шапир 2003 — *М. В. Акимов, М. И. Шапир*. Борис Исаакович Ярхо и стратегия "точного литературоведения" // Российская наука: "Природой здесь нам суждено..." М., 2003.
- Аксенов 1933 — *Б. Джонсон*. Драматические произведения. М.; Л., 1933. [Т.] II / Ред., вступ. ст. и примеч. И. А. Аксенова.
- Александров 1964 — *А. Александров*. Математика // *Философская энциклопедия*. М., 1964. [Т.] 3: Коммунизм — Наука.
- Белый 1910 — *А. Белый*. Символизм: Кн. ст. М., 1910.
- Белый 1922 — *А. Белый*. Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы // *А. Белый. Поэзия слова*. Пб., 1922.
- Брик 1927 — *О. М. Брик*. Ритм и синтаксис (Материалы к изучению стихотворной речи) // *Новый леф*. 1927. № 3—6.
- Винокур 1941 — *Г. Винокур*. Слово и стих в "Евгении Онегине" // Пушкин: Сб. ст. М., 1941.
- Гаспаров 1969 — *М. Л. Гаспаров*. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236.
- Гаспаров 1974 — *М. Л. Гаспаров*. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гаспаров 1984 — *М. Л. Гаспаров*. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Гаспаров 1989 — *М. Л. Гаспаров*. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гаспаров 1990 — *М. Л. Гаспаров*. Буквализм словесный против буквализма ритмического (Неизданный перевод из "Пана Тадеуша" // *Quinquagenario Alexandri Ilušini oblata*. М., 1990.
- Гаспаров 1993 — *М. Л. Гаспаров*. Воспоминания о С. П. Боброве // *Блоковский сборник*. Тарту, 1993. [Вып.] XII.
- Гаспаров 1996 — *М. Л. Гаспаров*. Лингвистика стиха // *Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика. Материалы международной конференции 19–25 июня 1995 г.* М., 1996.
- Гаспаров 2002 — *М. Л. Гаспаров*. По поводу критерия стиха у Б. И. Ярхо (примечание к статье М. В. Акимовой) // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7. № 17/18.
- Грекова 1988 — *И. Грекова*. Необязательные украшения // *Вопросы литературы*. 1988. № 2.
- Иванов 1967 — *Вяч. Вс. Иванов*. О применении точных методов в литературоведении // *Вопросы литературы*. 1967. № 10.
- Илюшин 1986 — *А. А. Илюшин*. О метрике силлаботонического стиха // *Сов. славяноведение*. 1986. № 5.
- Колмогоров 1954 — *А. Н. Колмогоров*. Математика // *Большая советская энциклопедия*. Изд. 2-е. М., 1954. Т. 26: Магнитка — Медуза.
- Колмогоров 1997 — *А. Н. Колмогоров*. Семиотические послания / Публ. В. А. Успенского // *Новое лит. обозрение*. 1997. № 24.
- Колмогоров, Прохоров 1963 — *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров*. Статистика и теория вероятностей в исследовании русского стихосложения // *Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества: Тез. и аннот. (18–22 февр. 1963 г.)*. Л., 1963.
- Колмогоров, Прохоров 1968 — *А. Колмогоров, А. Прохоров*. К основам русской классической метрики // *Содружество наук и тайны творчества*. М., 1968.
- Колмогоров, Прохоров 1985 — *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров*. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития*. М., 1985.
- Колмогоров, Рычкова 1999 — *А. Н. Колмогоров, Н. Г. Рычкова*. Анализ ритма русского стиха и теория вероятностей [1962] // *Теория вероятностей и ее применения*. 1999. Т. 44. Вып. 2.
- Лапшина, Романович, Ярхо 1934 — *Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо*. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. [Л.], 1934.
- Матяш 2001 — *С. А. Матяш*. К истории и типологии стихотворного переноса // *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г.* М., 2001.
- Панов 1979 — *М. В. Панов*. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
- Поливанов 1892 — *Л. Поливанов*. Русский александрийский стих // *Ж. Расин. Гофолия (Athalie): Трагедия в 5-ти действиях в стихах (1691) / Пер. с фр. размером подлинника Л. Поливанова*. М., 1892.
- Пропп 1928 — *В. Пропп*. Морфология сказки. Л., 1928.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

- Ревзин 1962 — *И. И. Ревзин*. Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы // Структурно-типологические исследования. М., 1962.
- Ревзин 1977 — *И. И. Ревзин*. Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы. М., 1977.
- Сперантов 1998 — *В. В. Сперантов*. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII — начала XIX века (К типологии литературных направлений) // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13.
- Тарлинская 1996 — *М. Г. Тарлинская*. Ритмический буквализм? О том, как Иван Аксенов переводил елизаветинцев // *Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. Материалы международной конференции 19–25 июня 1995 г.* М., 1996.
- Тынянов, Якобсон 1928 — *Ю. Тынянов, Р. Якобсон*. Проблемы изучения литературы и языка // *Новый леф*. 1928. № 12.
- Успенский 1997 — *В. А. Успенский*. Предварение для читателей "Нового литературного обозрения" к семиотическим посланиям Андрея Николаевича Колмогорова // *Новое лит. обозрение*. 1997. № 24.
- Успенский 2002 — *В. А. Успенский*. Труды по нематематике. С приложением семиотических посланий А. Н. Колмогорова к автору и его друзьям: В 2-х т. М., 2002. Т. 2.
- Шапир 1987 — *М. И. Шапир*. "Грамматика поэзии" и ее создатели (Теория "поэтического языка" у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // *ИАН СЛЯ*. 1987. Т. 46. № 3.
- Шапир 1990а — *М. И. Шапир*. Язык быта / языки духовной культуры // *RLing*. 1990. V. 14. № 2.
- Шапир 1990б — *М. И. Шапир*. Приложения: Комментарий; Библиографии; Указатели // Г. О. Винокур. *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. М., 1990.
- Шапир 1990в — *М. И. Шапир*. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // *Даугава*. 1990. № 10.
- Шапир 1994а — *М. И. Шапир*. Протокол заседания Московского лингвистического кружка 26 февраля 1923 г. / Подгот. текста, публ. и примеч. М. И. Шапира // *Philologica*. 1994. Т. 1. № 1/2.
- Шапир 1994б — *М. И. Шапир*. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина (О формально-семантической деривации стихотворных размеров) // *Philologica*. 1994. Т. 1. № 1/2.
- Шапир 1995 — *М. И. Шапир*. "Versus" vs "prosa": пространство-время поэтического текста // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4.
- Шапир 1996 — *М. И. Шапир*. Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию // *Русский стих: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика*. М., 1996.
- Шапир 1999 — *М. И. Шапир*. Ритм и синтаксис ломоносовской оды (К вопросу об исторической грамматике русского стиха) // *Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова*. М., 1999.
- Шапир 2000а — *М. И. Шапир*. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX вв.* М., 2000. Кн. 1.
- Шапир 2000б — *М. И. Шапир*. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6. № 14/16.
- Шапир 2002а — *М. И. Шапир*. Филология как фундамент гуманитарного знания: Об основных направлениях исследований по теоретической и прикладной филологии // *Антропология культуры*. М., 2002. Вып. 1.
- Шапир 2002б — *М. И. Шапир*. Нечто о "механизме российских стихов", или Почему Онегин не мог отличить ямба от хорея // *ИАН СЛЯ*. 2002. Т. 61. № 5.
- Шапир 2002в — *М. И. Шапир*. "...Домашний, старый спор..." (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха) // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7. № 17/18.
- Шапир 2003 — *М. И. Шапир*. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // *ВЯ*. 2003. № 3.
- Шапир 2004 — *М. И. Шапир*. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // *ИАН СЛЯ*. 2004. Т. 63. № 4.
- Шапир 2005 — *М. И. Шапир*. *Донос: социолингвистический аспект (Игра словами как средство языковой политики)* (в печати).
- Ширяев 1989 — *А. Н. Ширяев*. Андрей Николаевич Колмогоров (25.IV.1903–20.X.1987): In *Memoriam* // *Теория вероятностей и ее применения*. 1989. Т. XXXIV. Вып. 1.
- Штокмар 1928 — *М. П. Штокмар*. Ритмическая проза в "Островитянах" Лескова // *Arg poetica: Сб. ст.* М., 1928. [Сб.] II: Стих и проза.

- Яглом 1980 — *И. М. Яглом*. Математические структуры и математическое моделирование. М., 1980.
- Якобсон 1922 — *Р. Jakobson*. Брюсовская стихология и наука о стихе [1920] // Науч. Изв. Акад. Центра Наркомпроса. 1922. Сб. 2: Философия; Литература; Искусство.
- Якобсон 1923 — *Р. Jakobson*. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. [Москва; Берлин], 1923.
- Ярхо 1928а — *Б. И. Ярхо*. Ритмика так наз. "Романа в стихах" // *Ars poetica*. М., 1928. [Сб.] II: Стих и проза.
- Ярхо 1928б — *Б. И. Ярхо*. Свободные звуковые формы у Пушкина // *Ars poetica*. М., 1928. [Сб.] II: Стих и проза.
- Ярхо 1931 — *Б. И. Ярхо*. Действо о десяти девах // Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931.
- Ярхо 1984 — *Б. И. Ярхо*. Методология точного литературоведения (набросок плана) [1935–1936] / [Подгот. текста М. Л. Гаспарова] // Контекст 1983: Лит.-теорет. исслед. М., 1984.
- Ярхо 1997 — *Б. И. Ярхо*. Распределение речи в пятиактной трагедии (К вопросу о классицизме и романтизме) [конец 1920-х — 1930-е годы] / Подгот. текста, публ. и примеч. М. В. Акимовой; Предисл. М. И. Шапира // *Philologica*. 1997. Т. 4. № 8/10.
- Ярхо 2000 — *Б. И. Ярхо*. Комедии и трагедии Корнеля (Этюды по теории жанра) [1937] / Подгот. текста, публ. и примеч. М. В. Акимовой // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6. № 14/16.
- Bailey 1973 — *J. Bailey*. The evolution and structure in the Russian iambic pentameter from 1880 to 1922 // *International journal of Slavic linguistics and poetics*. 1973. [V.] XVI.
- Havránek, Jakobson, Mathesius, Mukařovský 1929 — *B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius, J. Mukařovský*. Thèses // *TCLP*. 1929. [T.] 1: Mélanges linguistiques dédiés au I^{er} Congrès des philologues slaves. (Без подписи.)
- Jakobson 1960 — *R. Jakobson*. Closing statement: Linguistics and poetics // *Style in language*. New York; London, 1960.
- Jarcho 1935 — *B. J. Jarcho*. Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel // *Germanoslavica*. 1935. Heft 1/2.
- Popper 1935 — *K. Popper*. Logic der Forschung: Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft. Wien, 1935.
- Propp 1966 — *V. Ja. Propp*. Struttura e storia nello studio della favola // V. Ja. Propp. Morfologia della fiaba / Con un interv. di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore. Torino, 1966.
- Rickert 1902 — *H. Rickert*. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung: Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften. Tübingen; Leipzig, 1902.
- Rickert 1910 — *H. Rickert*. Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. 2., umgearb. und verm. Aufl. Tübingen, 1910.
- Saussure 1916 — *F. de Saussure*. Cours de linguistique générale / Publ. par C. Bally et A. Sechehaye avec la collaboration de A. Riedlinger. Lausanne; Paris, 1916.
- Windelband 1894 — *W. Windelband*. Geschichte und Naturwissenschaft. Strassburg, 1894.