

**“РИФМОВАННАЯ ПРОЗА ДРАМ ХРОТСВИТЫ” –
НЕИЗДАННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ Б. И. ЯРХО**

БОРИС ИСААКОВИЧ ЯРХО (1889–1942) был специалистом в очень многих областях мировой словесности — от скальдов до Дубровника и от “Сида” до русского фольклора. Но на вопрос, какой предмет ему ближе всего, он отвечал: германское и латинское Средневековье. И то и другое соединились в работе, которая должна была стать его докторской диссертацией, — “Рифмованная проза драм Хротсвиты”.

Немецкая поэтесса Хротсвита, монахиня Гандерсгеймского монастыря, тесно связанного с оттоновским двором, писала свои ученые латинские стихи и прозу в 950–970-х годах. Самая знаменитая часть ее литературного наследия — шесть драм на темы житий святых. Диалогическая форма их была подсказана комедиями Теренция. Сложный метрический стих Теренция в X в. уже не воспринимался как стих; Хротсвита считала его прозой и сама писала прозой, но прозу эту украшала модным приемом — рифмой (простейшей, односложной, обычно опирающейся на структуру небогатых латинских флексий). Так в звуковой форме ее драм причудливо совместились черты стиха и прозы. Это значило, что исследователю предстояло не только выделить различные приемы, каждый из которых по-своему вносил звуковую организацию в текст, но и показать, по какому из этих признаков стих организован сильнее и по какому слабее.

Для Ярхо эта задача была принципиально важна. Он чувствовал себя продолжателем позитивистической филологии XIX в., мечтавшей сравниться по объективности и точности с биологией, химией и физикой. Изучение звуковой формы текста было наилучшим материалом для оттачивания приемов “методологии точного литературоведения”. Филологи-классики и медиэвисты уже давно пользовались подсчетами ритмических особенностей стиха для установления хронологии и авторства тех или иных произведений; незадолго перед этим Андрей Белый пере-

нес их подход и на русский стих (“Символизм”, 1910). Ярхо предстояло усовершенствовать технику этих подсчетов, расширить круг их применения, а впоследствии — перенести приобретенный опыт и на другие, более трудные для анализа уровни строения литературного произведения: стилистику, образный и идейный строй. Программу эту он выполнил в целом ряде исследований — но ни одно из них, начиная с работы о Хротсвите, так и не дошло до читателя.

Ярхо начал работать над драмами Хротсвиты около 1920 г. Он уже был автором большого исследования об эволюции сюжета о Сигурде-змееборце (“Русский филологический вестник”, 1913—1915) и другого, поменьше, о любовной лирике скальдов (“Сборники московского Меркурия”, 1917), а также нескольких статей, главным образом по фольклору. У него были готовы для разработки 18 больших тем, даже частные разделы которых разрастались в целые монографии. Правда, две большие антологии средневековой латинской литературы в его переводах с большими статьями и комментариями не могли найти себе издателя, но в 1920 г. еще могло казаться, что книгоиздательская разруха — дело временное.

Работа была уже закончена к 1925 г., когда случилось самое досадное, что может встретиться на пути ученого: вышла монография (Polheim K. Die lateinische Reimprosa. В., 1925), посвященная тому же материалу, над которым работал Ярхо. Правда, он без большого труда убедился, что хотя охват материала у Польхайма более широк, но анализ более поверхностен и не всегда надежен: там, где Ярхо оперировал детальными подсчетами. Польхайм еще слишком часто работал на глаз. Однако без переработки было не обойтись: нужно было ввести сопоставление результатов Польхайма со своими и учтиво продемонстрировать их недостаточность. В большой рукописи Ярхо легко различимы оба слоя работы: ранний текст по старой орфографии, поздний — по новой. Окончательный вариант был готов около 1929 г. Это был год разгрома русского формализма, как ленинградского Опоязовского, так и московского ГАХНовского: ГАХН (Государственная академия художественных наук), где Ярхо сотрудничал семь лет, была закрыта в следующем году. Об издании ис-

следования о звуковом строе латинских драм средневековой монахини в СССР не могло быть и речи.

Ярхо делает последнюю попытку. Он переводит свою монографию на немецкий язык и подает ее в ВОКС со следующим заявлением, датированным 24 декабря 1930 г.: «Настоящим прошу ВОКС взять на себя издание моей книги на немецком языке под названием “Die Reimprosa der Hrosvithadramen” с целью продажи всего издания за границей... Весь доход в иностранной валюте поступит в пользу ВОКС. Не отрицаю, что эта монография носит крайне специальный характер; но позволю себе с уверенностью заявить, что она найдет за границей сбыт в количестве от 1000 до 1500 экз. в силу следующих обстоятельств: а). В последнее время в Германии, Америке и Франции усилился интерес к средневековой латинской литературе: издается и переиздается большое количество текстов... учреждаются специальные кафедры (Faral, Lehmann, H. Brinkmann); б). Книга касается творчества Хротсвиты Гандерсхеймской, первой европейской феминистки, первого (после падения античного мира) европейского драматурга и первой известной по имени немецкой писательницы. Литература о Хротсвите обширна, и все время появляются новые работы; в). В частности, ритмика драм Хротсвиты... представляла до сих пор не разрешенную проблему. Книга пытается дефинитивно разрешить эту проблему; г). Для нашей науки (в отличие от западной) эта работа характерна потому, что пытается перенести изучение художественных явлений из области филологического описания и философской интуиции в область точного исследования по образцу естественных наук. Автор делает попытку добиться этого с помощью применения точных методов вариационной статистики не только к описанию, но и к установлению взаимоотношений литературных фактов, не только к теории, но и к истории литературы».

Попытка была предвидимо безнадежна. Больше Ярхо не пробовал возвращаться к изданию своей книги. Ему было интереснее продолжать свои исследования и важнее — обобщать их результаты. Возможностей к этому оставалось все меньше: итоговую свою работу, “Методология точного литературоведения”, он заканчивал в 1936 г. в омской ссылке. Только в 1938 г. он

напечатал свой перевод предисловия и одного драматического отрывка Хротсвиты в “Хрестоматии по западноевропейской литературе средних веков” под ред. Р. Шор и Б. Пуришева. Все рукописи “Рифмованной прозы драм Хротсвиты” остались в его архиве. Сейчас их адрес — РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 25–30. Это автограф русского текста (ок. 12 авт. листов), два машинописных варианта немецкого текста и тезисы, о которых еще будет речь.

Ни вступления, ни заключения, которые обычно смягчают необычность специального предмета для читателей, в монографии нет. Оглавление ее выглядит так.

Глава I. Рифмованные паузы.

§ 1. Постановка вопроса: а) Хротсвита и метрика Теренция, б) Хротсвита и рифмованная проза X в., в) первые шаги по решению задачи.

§ 2. Основные принципы рифмованных пауз: а) пауза и рифма, б) главнейшие виды пауз, в) соотносительная сила пауз.

§ 3. Синтаксические паузы (Gedankenpausen).

§ 4. Интонационные паузы: а) разделение слов; б) восклицания; в) разрыв синтагмы: аа) обусловленный стилистической фигурацией, бб) обусловленный специальными причинами, вв) синтаксическая природа разрывов.

§ 5. Паузы неопределенной и смешанной природы: а) восклицательные обращения, б) перед обращениями и приложениями, в) после обращений и приложений.

Глава II. Рифма.

§ 6. Качество и размер рифм: а) неполные: аа) ассонансы, бб) консонансы; б) нечистые: аа) нечистые гласные, бб) нечистые согласные рифмы; в) полные: аа) простые односложные, бб) продленные при помощи ассонанса, вв) смешанные случаи, гг) продленные при помощи опорного согласного, дд) многосложные рифмы.

§ 7. Количество рифм.

§ 8. Расположение рифм: а) сплошное, б) перекрестное, в) рефренное, г) охватное (редондилья).

§ 9. Аллитерация.

Глава III. Рифмованные отрезки.

§ 10. Критерии выделения силлабического ритма.

§ 11. Общий характер силлабизма драм: а) диапазон колебаний, б) значимый интервал, в) кульминация.

§ 12. Отдельные драмы.

§ 13. Место драм Хротсвиты в рифмованной прозе X в.: а) Хротсвита и современники, б) Хротсвита и позднейшая рифмованная проза: “Житие Махтхильды”, Дудоново “Злодеяние Хастинга”, в) различия внутри литургической прозы.

§ 14. Предисловия Хротсвиты.

Глава IV. Нерифмованные части (Waisen).

§ 15. Принципы рассмотрения нерифмованных частей:

А) в составе рифмованного ряда.

§ 16. “Белые” отрезки рифмованных реплик: а) нерифмованные вступления (baa), б) нерифмованные заключения (aad).

§ 17. Соединение “белых” реплик с рифмованными: а) краткие нерифмованные завершения (aaf), б) краткие нерифмованные вопросы (qaa), в) вставные реплики (aha).

Б) в независимом положении.

§ 18. Нерифмованные двучлены: а) разделенные нерифмованные реплики (bd), б) нерифмованные соединения реплик (qf).

§ 19. Мелкие разновидности и единичные случаи: а) небрежности автора, б) порча текста.

Глава V. Рифмованные ряды (строфы).

§ 20. Виды строф: а) понятие строфы; б) чистые двучлены; в) разложенные двучлены; г) трехчлены; д) многочлены; е) ряды со вставным нерифмованным членом; ж) рифмирование кратких завершений; з) случайные строфы; и) неопределенные и сомнительные строфы; [к) простые и комбинированные строфы]. (Итоги.)

§ 21. Количественное соотношение отрезков.

§ 22. Порядковое соотношение отрывков: а) понятие cursus syllabicus; б) cursus двучленов: аа) силлабизм в отношении к приемам строфообразования, бб) маркирование силлабического движения; в) силлабическое движение в других строфах: аа) разложенные двучлены, бб) трехчлены и многочлены; г) общий ха-

рактер силлабического движения; д) вероятные источники силлабического движения: аа) *cursus crescens*, бб) *cursus decrescens*; е) развитие силлабического движения в творчестве Хротсвиты.

Глава VI. Реплики.

§ 23. Виды реплик: а) драматическая и диалогическая фоника, б) силлабический состав реплик, в) строфический состав реплик.

§ 24. Развитие диалогической фоники.

Глава VII. Синтез.

§ 25. Фоническая композиция (теоретический синтез). (А) Соотношение фонических форм: а) основные фонические признаки, б) средние показатели. (Б) Связь между фоническими формами: а) коннекции, б) координации.

§ 26. Внутренняя история звуковых форм (эволюция хротсвитианской прозы): а) основные показатели, б) индивидуальные особенности, в) групповые особенности, г) общие тенденции развития.

§ 27. Внешняя история звуковых форм: а) исторические процессы: аа) заимствования, бб) процесс скрещения источников, вв) индивидуальный остаток; б) место драм в истории рифмованной прозы: аа) Хротсвита и рифмованная проза IX в., бб) Хротсвита и рифмованная проза X в., вв) Хротсвита и рифмованная проза XI в.

Заменой заключительного резюме этой огромной работы для современного читателя могут служить “Тезисы”, написанные, по-видимому, при подаче немецкого текста монографии в ВОКС. Они представляют собой автореферат (объемом около листа), систематизирующий содержание книги в совсем ином, методологическом аспекте: задачи исследования, материал, выводы.

Описание задач исследования в кратком пересказе выглядело так:

I. *Историческое задание* (генезис и эволюция): (1) место Хротсвиты в литературе X в.? (2) источники ее форм? (3) процесс их образования? (4) их эволюция от драмы к драме?

II. *Морфологическое задание*: (5) классификация форм? (6) систематизация форм? (7) точное определение понятий.

III. *Номологическое задание* (определение типических связей между фактами): (8) выявить типичные явления; (9) выявить связи между ними (главным образом — между звуковыми и смысловыми, т. е. синтаксическими и стилистическими).

IV. *Методологическое задание*: (10) приспособить методы вариационной статистики к исследованию литературы (в теории литературы это не ново, в истории литературы — ново); (11) доказать то, что принималось на веру; (12) измерить то, что считалось неизмеримым; (13) подойти к исследованию подсознательных и иррациональных тенденций (так же, как, например, социальная статистика подходит к общественной жизни); (14) найти способ научного обобщения наблюдений, т. е. историко-литературного синтеза.

За этим следовал перечень использованного материала, а далее — подробные выводы по двум категориям: А) выводы общего характера: морфологические тезисы (20 тезисов), номологические (8 тезисов), методологические (19 тезисов); Б) выводы специальные, относящиеся к звуковой форме драм Хротсвиты: теоретические (24 тезиса) и исторические — по генезису этой формы (16 тезисов) и по ее эволюции (14 тезисов).

Читателям настоящей публикации, несомненно, интереснее всего конкретные данные о рифмованной прозе Хротсвиты, полученные Ярхо. Поэтому раздел “Специальные выводы” мы приводим полностью. Опускаются лишь ссылки Ярхо на те страницы монографии, где высказанные положения иллюстрируются и аргументируются. Вместо этого там, где нужно, после очередного пункта тезисов Ярхо печатаются мелким шрифтом извлеченные из текста примеры и подсчеты. Ссылки при примерах Ярхо делал на собственную нумерацию колонов Хротсвиты по изданию К. Штрекера. Мы перевели эти ссылки на рубрикации последнего научного издания: *Hrotsvithae Opera / Einl. und Komm. v. N. Homeyer. München; Paderborn; Wien, 1970*. Сокращения заглавий драм (как по-русски, так и по-латыни) — обычные, по первой букве: Г(алликан I–II), Д(ульцидий), К(алли-

мах), А(враам), П(афнутий), С(апиенция); первая цифра после них обозначает номер сцены, вторая — номер группы реплик. Разметка силы пауз — по Ярхо: самая сильная — ///, затем //, /, — и — —. Смена реплик дополнительно обозначается знаком тире при знаке ///.

Тексты Хротсвиты, хоть они и рифмованные, Ярхо (как и остальные исследователи) считал не стихами, а прозой. Отсюда особенности терминологии. То, что в стихотворном тексте было бы названо “стихом”, он называет “отрезком”, “членом” или “колоном”. То, что в стихах было бы названо “строфой”, он называет “рифмов(анн)ым рядом”, вместо “двустииши” говорит “двучлен” и т. д. Другие, более сложные его термины будут пояснены дальше.

Итак, “Выводы специального характера”:

I. *Теоретические выводы* (характеристика рифмованной прозы Хротсвиты).

1) *Паузы*, являющиеся носителями рифмы, делятся на сильные (между периодами), средние (между частями периодов и после восклицательного обращения) и слабые (внутри простого предложения). Среди последних около 90% занимают паузы, образованные путем инверсии (разобщение сочиненных или подчиненных частей предложения).

Примеры: 1a) A 3,15: Ubi moratur? /// — Ignoratur. — 1b) S 3,1: Nis ipse est imperator, quem in solio residentem conspicis; // praecogita, quid loquaris. — 2) S 6,3: Erubesco illam ultra videre, / quia nequeo illam laedere. — 3a) G 1,2: Anxietate cordis fatigor — gravisque tristitia afficior. — 3b) D 7: Mando, ut lascivae — — praesententur puellae. Если бы слова fatigor et afficior и lascivae puellae стояли рядом, паузы бы не было.

Показатели: синтаксические (логические) паузы: между репликами (1a) — 36,5%, между предложениями внутри реплик (1b) — 6,5%, между предложениями внутри периода (2) — 23,9%; интонационные паузы: между разбеденными сочиненными членами предложения (3a) — 15,9%; между разбеденными подчиненными членами предложения (3b) — 13,4%; прочие, второстепенные виды пауз — 3,8% (от общего количества пауз — рифмованных, с чистыми рифмами — 3174).

2) Сильными паузами Хротсвита пользуется главным образом для замыкания рифмового ряда (“строфы”), т. е. она любит

закрытые строфы (в которых финальная пауза не слабее медиальной). Этот вид обнимает 92% строф.

Паузы типа 1a являются финальными в 79% случаев; 1b — в 30%; 3a — только 8%; 3b — 9%. Таким образом, для 1a нехарактерно: A 3,8: Vellem modum visionis audire. /// — Putabam me ante fores cellulae stetire; а для 3a: G 1,9,4: Assentio. // Unde quantocius baptizare gestio...

3) Кроме полных рифм (обнимающих не менее одного слога и опирающихся непосредственно на словораздел), Хротсвита употребляет также “неполные” (ассонансы и консонансы), а также рифмы, которые кажутся нам *нечистыми* (а:о); неполные она, видимо, считает неполноценными, а нечистые она не отличает от полных.

Пример ассонанса — ab oriente : in occidentem; консонанса — milites : fugitis. Средняя доля их — 4,4% (с колебаниями по отдельным драмам: см. ниже, “Эволюция”, 6). Нечистые гласные — Antonio : gloria; нечистые согласные — Thais : meretrix.

4) “*Опорный согласный*” она применяет, по нормам своего времени, довольно обильно (21% всех рифм).

Пример чистого опорного — dignus : alumnus. Нечистых опорных (tibi : libri) у Хротсвиты нет. Для сравнения: в “Ecbasis captivi” — 15% чистых и 10% нечистых.

5) Но вообще в отношении *объема рифм* (многосложные рифмы) Хротсвита отстает от высших достижений своей эпохи; однако это отставание обусловлено действием “компенсационного закона”.

Пример 2-сложной рифмы — morarum : Scitharum. Таких рифм у Хротсвиты 19,5%. Ср. в X в.: Руотгер, “Житие Брунона” — 34%; Руотперт, “Житие Адальберта” — 38,5%; в XI в.: Берта, “Житие Адельхейды” — 72%. Зато в области ритмизации своей прозы (ее силлабической однородности) Хротсвита опережает современников. Это и есть проявление закона компенсации.

6) *Аллитерация* встречается в сколько-нибудь организованном виде только при *аллитерированных клаузулах*.

Аллитерированные клаузулы — случаи, когда рифмующее слово и предыдущее начинается на один и тот же звук: gentem quam scis Scitharum. Такие клаузулы у Хротсвиты присутствуют в 3,1% всех чистых рифм.

7) Хротсвита воспринимает поток речи *силлабически*, т. е. по количеству выдыханий.

У нее даже встречается сокращение слов по первым буквам каждого слога — явление, уникальное в X в.

8) По степени ритмизации и густоте рифм драмы стоят ближе к *литургической прозе*, чем к повествовательной.

Приметы, общие литургической прозе (секвенциям) и Хротсвите: короткие отрезки, счет слогов с точностью до двух, предпочтителен узкий круг излюбленных форм, например, 7–9 слогов. В повествовательной прозе (житиях) отрезки приблизительно вдвое длиннее, счет слогов практически отсутствует. В секвенциях диапазон колебаний — 2–19 слогов, а основная амплитуда — 5–12 (как у Хротсвиты). В житиях X в. у Руотгера и Руотперта диапазон колебаний — 3–50 слогов, а основная амплитуда невыделима; в XI в. в “Житии Махтхильды” (II) диапазон — 4–29 слогов, основная амплитуда — 7–15 (как у Хротсвиты в “Сапиенции”): первое отмечаемое влияние прозы Хротсвиты. Одна рифма в секвенциях приходится на 9 слогов, у Хротсвиты на 11, у Руотгера и Руотперта на 22–24.

9) Хротсвита различает *объем колона* (отрезка речи) с точностью до двух-трех слогов.

Перепады: 5–7 слогов — 23,6%; 6–8 слогов — 25,8%; 8–10 слогов — 25,1%; 9–11 слогов — 25,7%; 10–12 слогов — 22,2%.

10) *Излюбленными размерами колона* у Хротсвиты являются 7–8–9-сложники. Короткими следует считать колоны от одного до четырех слогов; средними — от 5 до 12 слогов; длинными — от 13 до 32 слогов.

Показатели: 1–2 слога — 2,0%; 3 слога — 3,4%; 4 сл. — 4,8%; 5 сл. — 6,2%; 6 сл. — 7,6%; 7 сл. — 9,8%; 8 сл. — 8,5%; 9 сл. — 9,7%; 10 сл. — 7,7%; 11 сл. — 8,2%; 12 сл. — 6,3%; 13 сл. — 4,9 сл.; 14 сл. — 4,7%; 15 сл. — 3,6%; 16 сл. — 3,3%; 17 сл. — 2,8%; 18 сл. — 1,7%; 19 сл. — 1,4%; 20–32 сл. — 3,3%. Пример 1-сложных колонов — G 1,2,2: — Me? /// — Te. Наиболее ритмичен “Дульциий”, средне — “Сапиенция”, “Каллимах”, “Галликан”, наименее — “Авраам” и “Пафнутий”.

11) *Белые* (нерифмованные) колоны делятся на (синтаксически) зависимые от предыдущего или последующего колона (белые зачала, белые концовки, краткие завершения, краткие вопросы) и независимые (цитаты и нерифмованные двучлены).

Зависимых — 86%, независимых — 14%. Белое зачало — A,9,3: Aequum est, / ut iniquae sordes delectationis — eliminentur acerbitate castigationis. Белая концовка — G1,1,4: Gallicanus, / ut iussisti, patria expulsus, / Alexandriam petiit. Краткое завершение — C,9,4: Morte sunt consumpti / ne effectum administrarent

sceleri /// — Nec iniuria. (Такие концовки напоминают русский рашник. Средняя длина их — 4,7 слога против 9,9 слогов средней длины рифмованного отрезка.) Краткие вопросы — C,2,2: Quid? / Rem pulchram, — rem venustam. О независимых нерифмованных двучленах см. ниже, п. 13.

12) *Зависимые* белые колоны суть сознательные украшения; *независимые* (кроме цитат) — продукт небрежности.

Таких независимых белых колонов много в “Пафнутии” и “Сапиенции”, где забота о точности научного содержания отвлекает Хротсвиту от заботы о рифмовке.

13) Хротсвита (подсознательно) различает два акта: *рассечение реплики* (с помощью рифмы) и *соединение реплик*, каковые связаны у нее с диаметрально противоположными приемами введения нерифмованных частей и строфостроения вообще. В частности, при рассечении реплики белые колоны чаще стоят перед строфой, а при соединении реплик — после строфы. При рассечении зависимые белые колоны присоединяются к строфе по принципу восходящего движения, при соединении — по принципу нисходящего.

Рассечение реплики (белые колоны, восходящее членение): G1,7,2: Praecede; // collectim comitamur. Соединение реплик (белые колоны, нисходящее членение): P,1,3: Quis est minor mundus? /// — Homo.

14) Основой строфической структуры является *двучлен* (ди-колон); нормальными приемами вариации служат: а) разложение двучлена и б) прибавление зависимых белых колонов.

Примеры: двучлен — GII,5,3: Ad hoc me non cogitis. /// — Ideo illis es dissimilis. (Таких четких разбиений на реплики — 12%; остальные связаны теснее). Разложение двучлена (внутренняя рифма придает ему вид многочлена) — P,3,9: Contempne saeculum, — fuge lascivorum — consortia amasionum. Трехчлен — C,2,3: Non poteris. /// — Cur diffiditis? /// — Quia rem difficilem petis. Многочлен — G 1,12,3: Promovimus, — hostes impegimus, — comisimus, — victi sumus. Или P,7,16: Vadam. /// — In pace. /// — Quis pulsat portam? /// — Ehe! Вставной нерифмованный член — P,2,3: Non est dicendum. /// — Quare? /// — Quia mihi secretum.

Показатели: чистые двучлены — 83,0%; разложенные — 11,2%; трехчлены — 2,3%; многочлены — 0,7%; ряды со вставным нерифмованным членом — 0,7%; сомнительные случаи — 2,1%. Ср. у Руотгера и Руотперта 60–70% двучленов, у Берты в XI в. около 90%: Хротсвита ближе к XI в., чем к современникам.

15) При соединении нерифмованных частей с нормальными рифмовыми рядами (двучленами) получается ограниченное количество — 8 нормальных комбинаций, а вместе с чисто-рифмовыми рядами — 9 комбинаций, которые, собственно говоря, и составляют почти весь инвентарь этой прозы (93,5% строк). Остальные 6,5% падают на отклонения от нормы (многочлен) и сомнительные случаи.

Если обозначать: b — белое зачало, d — белую концовку, q — вопрос, f — финальную реплику, то возможные комбинации будут следующие: aa, baа, aad, aaf, qaa, baad, baaf, qbaa, qaaf. Из них aa составляет 71,5%, aa в комбинациях — 22,0%; трехчлен, многочлен и ряды со вставным нерифмованным членом в чистом виде — 2,7%, в комбинациях — 0,8%; сомнительные случаи — 3,0%.

16) Хротсвита сознательно стремится к *неравенству отрезков* двучлена и вообще всех рифмующих друг с другом колонов, причем разница между ними (маркировка силлабического движения) колеблется от 0 до 24 слогов и в среднем составляет 4,3 слога.

Из 1278 чистых рядов разницу в 1 слог имеют 8,2%; в 2 слога — 16,9%; 3 сл. — 17,8%; 4 сл. — 10,5%; 5 сл. — 7,9%; 6 сл. — 6,6%; 7 сл. — 6,2%; 8 сл. — 4,2%; 9 сл. — 3,8%; 10 сл. — 2,7%; 11 сл. — 1,8%; 12–14 сл. — 1,6%; 15–17 сл. — 1,2%; 18–20 сл. — 0,4%; 21–24 сл. — 0,4%.

17) При рассечении реплик преобладает *восходящее* движение (первый член короче второго), при соединении — *нисходящее* (первый член длиннее второго). Это — специфика хротсви-тианского строфостроения.

При этом чем теснее рассекаемые синтаксические связи (между предложениями — между сочиненными или между главными и придаточными предложениями — между членами предложения), тем больше предпочитается восходящий ритм.

18) В общем восходящее движение доминирует (59,8% строк), что характерно для всей рифмованной прозы X и XI вв.

У Хротсвиты из 1278 чистых рядов 59,8% имеют восходящий ритм, 32,2% — нисходящий, 8,0% — ровный ритм. В секвенциях восходящий ритм составляет 62%; у Руотгера и Руотперта — 51–61%; в житиях XI в. — 57–62% (и только “Житие Годехарда” Вальфхерия — 71%).

19) Нисходящее движение, образуемое главным образом “краткими завершениями” разного рода, отличает драмы от повествовательной прозы.

20) *Излюбленный вид* движения (т. е. восходящее при рас-сечении и нисходящее при соединении реплик) *отчетливее* маркируется; в среднем же отчетливее маркируется восходящее движение: 4,9 слогов против 3,9 для нисходящего.

21) *Живость диалога* определяется средней длиной реплики — 24,4 слога (против приблизительно 17 слогов у Теренция и около 21,7 для “гласов” латинских секвенций X в.).

Это — приблизительно 2,4 рифмованных отрезка. 70% замкнутых реплик — монострофичны, 21% — двустрофичны.

22) *Закрытые реплики*, в среднем, несколько преобладают: 54,8% против 40,5% открытых.

23) Рифма и строфика прочнее организованы, чем диалог.

24) *Основными показателями* прозы драм служат следующие цифры:

А) Относительные показатели: 1) рифмованность отрезков — 95%; 2) полная рифма — 91%; 3) двухчленность строк — 94%; 4) закрытость строк — 92%; 5) односложность рифм — 73%; 6) восходящее движение — 60%; 7) закрытость реплик — 55%.

Б) Средние показатели: 1) густота рифмовки — 1 рифма на 11,2 слога; 2) длина колона — 9,9 слогов; 3) маркировка силлабического движения — 4,3 слога; 4) длина реплики — 24,4 слога.

В) Коэффициенты корреляций: 1) между силой и расположением пауз — +0,96; 2) между силой пауз и силлабическим движением: восходящим — -0,87, нисходящим — +0,94; 3) между силой пауз и маркировкой движения — -0,80; 4) между силой пауз и гомойотелевтом — -0,93.

II. Исторические выводы.

А) Генезис.

1. Хротсвита, очевидно, принимала текст *Теренция* за прозу и решила украсить его рифмой, следуя моде своего времени, когда рифма стала обязательным признаком всех видов звукового творчества (прозы, секвенции, ритмической и метрической поэзии).

2. Ассонансы и консонансы взяты Хротсвитой из современной ей поэтической традиции; в частности, консонансами изоби-

луют творения ее старшего земляка *Агия*, с которыми Хротсвита была знакома.

3. Аллитерированные клаузулы возникли, вероятно, под влиянием *санкт-галленских секвенций*, которые Хротсвите тоже были известны.

4. “Белые зачала” (*baa*) рекомендовались уже античной риторикой и укоренились в рифмованной прозе еще до Хротсвиты.

5. Формулы “кратких завершений”, эпифонем (*f*), то белых, то рифмованных и порою расположенных в виде рефрена, сделаны по образцу “коротких реплик” *Теренция*; но завершительная форма им придана по образцу кратких *литургических текстов* (молитв, секвенций, тропов, псалмов).

Ter. Eun., 1087: Hunc comedendo vobis propino et deridendum. — Placet.

Anal. Hymn., 47, N 5: Quem in terris devote colimus, / Ad te, pie Iesu, clamamus: / Eleison.

6. Формулы “кратких вопросов” заимствованы у *Теренция* и пополнены из *диалогических учебников и житий* (особенно “побуждения к высказыванию”).

Ter.: Quid est?.. Quo pacto?..

Alc. De gramm.: Adverbiorum regulas enuclea mihi...

7. Дихотомия фразы исходит из *библейского языка*.

Наудачу: Iob, 33,4: Spiritus Dei fecit me — et spiraculum Omnipotentis vivificavit me...

8. “Восходящее движение” в целом тоже *библейского* происхождения, особенно форма восходящего *исоколона* (большая длина второго члена в *исоколоне*) и соединение главного предложения с более длинным *придаточным*.

Matth. 5,8: Beati pauperes spiritu: quoniam ipsorum est regnum coelorum (9:12). Beati mites: quoniam ipsi possidebunt terram (5:11) etc.

9. Напротив, отделение при инверсии подчиненной части предложения от управляющей (медиальная пауза), вероятно, восходит к традиции *леонинов*.

В леонине соотношение стоп в полустишиях — 2,5:3,5, соотношение слов обычно — 2:3.

10. Синтаксическое *prope aequatum* (увеличение второго члена параллелизма на одно или два слова, нарушение *исоколона*) рекомендовано уже античной риторикой, но Хротсвитой заимст-

вовано, вероятно, из практики современной ей рифмованной прозы, а туда проникло из *Библии*.

Из раторов об этом приеме пишет Аквила Римлянин; но учебники времен Хротсвиты (*Донат*, *Присциан*, *Беда*, *Алкуин*, *Храбан*) его не подчеркивают. *Польхайм* отмечает его у *Горгия*, *Исократа*, *Цицерона* (но их Хротсвита не читала), *Киприана*, *Фортуната*, *Григория Великого*, *Исидора*.

11. “Нисходящее движение” в значительной мере (55%) происходит от “кратких завершений”; помимо же этого встречается не чаще, чем в *Библии*.

А от общего числа двучленов краткие завершения составляют 13%.

12. “Открытые реплики” (рифмующие с соседней репликой) обязаны своим происхождением *теренциеву диалогу*, его кратким *одиночным репликам*, из которых не сделаешь *библейского* двучлена.

У *Теренция*, конечно, рифмы нет, но смена реплик на середине стиха чаще, чем на конце. Три четверти реплик в “*Андрий*” короткие — меньше стиха. Именно обилие коротких открытых реплик отличает Хротсвиту от позднейшей *литургической драмы* и ее производных.

13. “Закрытые реплики”, наоборот, подражают *библейской и литургической* фразе.

14. Диалогическая форма исходит из *Теренция* и поддержана модой на диалогические *жития, учебники, эколог*.

15. *Основные источники* (т. е. источники наиболее весомых форм): *Теренций*, *Библия* и современная (IX и X вв.) рифмованная проза, в особенности *литургическая* (секвенции, тропы). *Второстепенные источники*: диалогические *жития* и учебники, *леонины*.

16. Образование новых форм происходит путем комбинации (скрещения) этих источников.

Б) *Эволюция*.

1. В эволюции звуковой формы драм ясно обозначаются *две основных тенденции*: а) освобождение от традиции, б) урегулирование форм. Интенсивность (размах) этой эволюции не очень велик (коэффициент эволюции — 9,9%), т. е. тип прозы во всех драмах можно считать единым.

2. Тенденция (а) сказывается: 1) в отходе от *теренцианских* форм; 2) в отходе от *библейского* ритма.

3. Тенденция (б) сказывается: 1) в усилении рифмования; 2) в унификации строфики; 3) в возрастающей монотонии диалога.

4. *Отход от Теренция* выражается: в отмирании к концу творчества комбинаций с “краткими завершениями” и в отмирании “открытых реплик”.

Процент кратких завершений по шести драмам (Г,Д – К,А – П,С): 20, 12 – 16, 14 – 9, 7.

5. *Отход от Библии* выражается в уменьшении веса “восходящего движения”.

Процент по шести драмам: 57, 64 – 62, 56 – 56, 52.

6. *Усиление рифмования* выражается: в отмирании неполных рифм, в приросте многосложных рифм, в уменьшении количества нерифмованных частей и, в частности, “белых двучленов”. (В первых драмах замечается регресс по отношению к рифмовому мастерству, достигнутому Хротсвитой уже в легендах, но по мере овладения новой, драматической формой поэта с восстанавливает свою технику.)

Процент неполных рифм (ассонансов и консонансов) по шести драмам: 6,0; 9,3; – 4,7; 5,0; – 2,4; 1,9. Процент нерифмованных частей: 15,7; 11,4; – 14,5; 12,4; – 11,5; 5,9.

7. *Унификация строфики* сказывается в отмирании недвучленных строф.

Процент по шести драмам: 8,2; 7,0; – 4,7; 6,2; – 5,5; 3,1.

8. *Монотония диалога* – в приросте монострофических реплик, во все увеличивающейся изострофичности рядом стоящих реплик и, в частности, в нанизывании двучленных реплик.

Средняя длина реплики (живость) по шести драмам: 23,1; 21,8; – 25,7; 24,9; – 23,2; 27,9. Процент монострофических реплик: 29,8; 33,5; – 39,4; 41,4; – 39,5; 47,0 (средняя – 38,5%). Процент замкнутых реплик: 44,0; 50,7; – 60,8; 59,5; – 52,5; 64,0 (средняя – 54,7%; низкий уровень “Пафнутия” – от специфики его начальной сцены). Процент реплик, соединенных в изострофические группы: 11,0; 17,4; – 22,0; 22,4; – 21,1; 35,0. Процент реплик-двучленов, соединенных в группы: 38,9; 52,0; – 58,1; 56,5; – 55,5; 75,5.

9. В ходе этого развития, идущего от Г к С, Г–Д и П–С представляют полярные группы; К и А никакой группы не образуют и являются соединительными звеньями между полюсами.

10. Итак, развитие формы делится на *три периода*: 1) анти-Теренций (Г,Д), 2) переходный период (К,А), 3) ученые драмы (П,С).

Процентные показатели признаков по группам ГД–КА–ПС

Увеличение полноты рифмования:

убывание неполных рифм	7 – 5 – 2
нарастание многосложных рифм	16 – 17 – 19
сокращение нерифмованных частей	16 – 13 – 10

Освобождение от Теренция:

отмирание кратких завершений	18 – 15 – 8
------------------------------	-------------

Освобождение от Библии:

ослабление восходящего движения	62 – 60 – 55
---------------------------------	--------------

Унификация строфики:

сокращение недвучленных строф	8 – 5 – 4
-------------------------------	-----------

Ослабление живости диалога:

нарастание двучленных реплик	29 – 39 – 42
------------------------------	--------------

единообразие смежных реплик	31 – 39 – 44
-----------------------------	--------------

сокращение открытых реплик	47 – 36 – 32
----------------------------	--------------

11. *I период* еще близок к Теренцию, но уже к новым темам применяется ритмически повышенный “литургический” тип прозы, сперва неумело (Г), затем с усиленно повышенной ритмизацией.

12. *II период* характеризуется все усиливающейся тенденцией к улучшению рифмы, к регулировке строфики и диалога; при этом ослабевает интерес как к подражанию Теренцию, так и к ритмизации прозы.

13. *III период* знаменуется введением в драму научного элемента. Трудность изложения сложных идей заставляет Хротсвиту сначала пренебречь звуковой формой (П, сц. 1), но затем она овладевает материалом, и проза ее развивается в указанном выше направлении, предвосхищая в некоторых отношениях вкусы XI в.

14. Вообще, при сравнении драм Хротсвиты с образцами рифмованной прозы X и XI вв., Хротсвита оказывается ближе к XI в., что указывает на ее *прогрессивность*. Может быть, именно тем, что она намного опередила свой век (и, конечно, не только в отношении звукового творчества), объясняется крайне слабое ее влияние на современников.

Для примера – доля нерифмованных вступлений (% к числу строф) у Хротсвиты (950–970), Руотгера (ок. 960), Руотперта (ок. 985), Дудона (ок. 1005), II Жития Махтхильды (ок. 1005), Вольфхерия (ок. 1038) и Берты (ок. 1067): Р_{тп} 32, Р_{тг} 24, ХР 11, Б–М 8, Д 1. Доля простых двучленов: Р_{тп} 70, Р_{тг} 79, ХР 85, Б–М–Д 90.

Заключение. Отношение к предыдущим исследованиям.

1. Вовсе не были затронуты предшествующими исследователями следующие темы: а) учение о репликах, б) источники отдельных форм, в) отношение к остальной рифмованной прозе, г) эволюция прозы от драмы к драме.

2. Совершенно перестроены: а) учение о паузах (об их силе и конститутивных функциях); б) учение о нерифмованных, белых колонах (в особенности об их отношении к рифмованным); в) о рифмовых рядах (вся их классификация сделана наново); г) о силлабическом движении (лишь глухо упомянуто у Польшайма).

3. Доказаны прежние постулаты: а) о силлабической структуре речи, б) о влиянии литургических текстов (ср. беглое замечание Шёнбаха).

4. Опровергнуты неверные положения: а) о полной произвольности в счете пауз и рифм; б) о существовании рифм $u : o$; в) о равноценности двучленной и многочленной рифмовки; г) о тенденции к уравниванию колонов в строфе.

Таково описание формальных особенностей рифмованной прозы Хротсвиты. Но для Ярхо оно не было самоцелью: ему важно было проверить на нем методику исследования, которая легла бы в основу литературоведения как точной науки. Поэтому морфологическим, номологическим и методологическим выводам он уделяет втрое больше места, чем выписанным выше конкретно-историческим. Содержание этих разделов мы перескажем лишь очень сокращенно.

Итак, “морфологические выводы”. Это (А) уточнение традиционных понятий. Так, “большое/малое” мы имеем право говорить только по сравнению с средней величиной (или, если средняя неизвестна — например, при сравнении со всей литературой эпохи, — то всегда с оговоркой: “по сравнению с тем-то”). Говоря “основной”, мы имеем в виду “больше 75%”, говоря “излюбленный” — “больше 50%”, говоря “явственный, отчетливый”, мы имеем в виду процентный перепад, отделяющий предпочтительные формы от неpreferred. “Живость диалога” — это отношение объема текста (число слогов) к числу реплик. “Прогрессивность” и “отсталость” — это отстояние памятника

по тому или другому признаку от показателей этого признака в памятниках следующего или предыдущего литературного периода (так Хротсвита сравнивается с другими авторами X и XI вв.). “Стих” — это текст, не менее 50% которого организовано по какому-либо фоническому признаку, а “проза” — текст, организация которого ниже 50%. “Связь” между явлениями выражается их математической корреляцией. “Сходство” между произведениями — не что иное, как наличие достаточного количества однородных признаков, употребительность которых отклоняется в одну и ту же сторону от средней.

Далее, вывод (Б) — это введение новых понятий. Например, в обобщении результатов анализа (“синтезе”) различаются синтез композиционный (соотношения форм внутри отдельных драм), эволюционно-вариационный (изменения форм от драмы к драме) и сравнительно-исторический (отношения комплекса драм Хротсвиты к другим смежным по времени или по жанру литературным комплексам). Среди видов связи между явлениями различаются коннекция (связанность по природе, например, между эпифорой и рифмой) и координация (связанность по числу и порядку). Среди пауз в потоке рифмованной речи различаются финальные (в конце “строф”), более слабые медиальные (между членами строф) и синтаксически обусловленные интонационные, остальные же считаются слишком слабыми, и случайные созвучия на них не являются рифмами. Среди рифмованной прозы X—XI вв. различаются литургическая и житийная, первая ритмизована сильнее, вторая слабей. Учет силы пауз позволяет ввести понятия псевдотирады (распадающейся на двучлены) и “разложенного двучлена” (малые колоны, объединяющиеся в двучлен). Вводится понятие “силлабического курса”, восходящего и нисходящего; его частный случай — равное число слов при большем числе слогов (“восходящий исоколон”). Смена реплик подразделяется на драматическую (между меняющимися лицами) и диалогическую (между одними и теми же лицами). Среди реплик различаются закрытые и открытые (т. е. рифмующиеся с соседней репликой), а среди последних катаlecticские (объемом меньше двучлена) и гиперкатаlecticские (объемом больше двучлена).

Номологические выводы — следующие. а) **Филиация**: все новое в литературе образуется из элементов старого, которые лишь являются в новых пропорциях, комбинациях и корреляциях. б) **Трансформация**: всякое явление А образуется из не-А, обычно благодаря влиянию побочного источника (например, “краткие завершения” в рифмованной прозе — от Теренция). в) **Корреляция**: случаи, когда с усилением одного признака усиливается (или ослабляется) другой: такова, например, связь между рифмой и силой пауз, между силой и расположением пауз, между силой пауз и “силлабическим курсусом”, между упорядочением форм и отходом от основного источника (причем не всякая корреляция легко поддается осмыслению). г) **Компенсация**: произведение не может быть одинаково строго (или слабо) организовано по всем без исключения параметрам — чем сильнее рифма, тем слабее ритм, чем больше одна форма отходит от общего направления развития (скажем, к урегулированию или к отходу от традиции), тем меньше это делает другая форма. д) **Функциональная зависимость** (это точнее, чем “причинная зависимость”, потому что не всегда можно определить, какое явление в тексте первично, какое вторично): например, инверсия часто связана с рифмой, единство синтагмы обратно связано с паузным разрывом. е) **Эволюция**: различаются элементы стабильные, колеблющиеся и эволюционирующие, сила эволюции измеряется разницей между показателями крайних точек, диапазон ее — отклонениями от средней. ж) **Непрерывность**: между любыми двумя явлениями возможны промежуточные, постепенен переход от стиха к прозе, даже длина отрывков по слогам (1,2,3,4...) не вполне прерывиста, потому что некоторые поэты (даже Хротсвита) не различают 2- и 3-, 3- и 4-сложных отрезков и т. д. из-за сниженно-го порога ритмического ощущения.

Наконец, методологические выводы — следующие. а) **Измерение**: все время нужно помнить о предмете, который кроется за цифрами, не нужно вводить лишних цифр (например, в данном исследовании оказалось возможным не прибегать к среднему квадратическому отклонению и т. п.). б) **Классификация**: это, в сущности, замена непрерывного ряда прерывным с помощью разбиения явлений на группы, отличающиеся средними показа-

телями тех или иных признаков; а затем следуют уточнения в виде средних отклонений от средней, выделения доминант различной ощутимости и пр. в) **Обобщение** (установление связей между расклассифицированными явлениями): вычисление коэффициентов корреляций, метод относительных разностей (перевод абсолютных величин в проценты, чтобы можно было сопоставлять явления разных рядов), выведение сводной эволюционной линии нескольких рядов, метод ожидаемых величин (при помощи теории вероятностей — подобно тому, как Б. Томашевский почти в то же время использовал вероятностную модель стиха), выявление отсутствия связи. г) **Проверка**: сведение сомнительных случаев к минимуму, контрольный расчет по другому способу, проверка путем “малых партий” (если закономерность, вычисленная на большом объеме материала, подтверждается на малом, то она интенсивна), временное устранение сомнительных факторов из расчетов (например, в 1-ой сцене “Пафнутия”, перегруженной ученым материалом). д) **Границы метода**: детализация должна продолжаться до предела ощутимости, т. е. уточнение может быть бесконечным; теоретическое обобщение должно дать ряд релятивных и коррелятивных признаков, повторение которых в любой прозе сделает эту прозу ощутимо похожей на прозу драм Хротсвиты; историческое обобщение делает только первые шаги, выявляя сравнительный вес источников той или иной формы, факты ослабления или, наоборот, гиперболизации заимствованных признаков и т. д.

Таково содержание исследования Б. И. Ярхо — исследования, которому он отдал больше времени, чем какой-либо другой своей работе. Наблюдения над рифмованной прозой Хротсвиты он проверял на сходном русском материале: отсюда его статьи о рифмованной прозе “Романа в стихах” XVIII в., пушкинской “Сказки о попе...” (сб. “Ars poetica”, 2 — М., 1929), “Действа о десяти девах” (“Памяти П.Н. Сакулина” — М., 1931), интермедий и интерлюдий первой половины XVIII в. (посмертно: в сб. “Теория стиха” — Л., 1968); ср. также оставшуюся в рукописи работу “Рифмованные секвенции X в.” Термин “рифмованная проза” в применении, например, к “Сказке о попе...” может показаться странным, но здесь Ярхо держался своих определений:

если ни по какому признаку текст не ритмизован более, чем на 50%, то перед нами не стихи, а проза. От наблюдений над диалогическими репликами у Хротсвиты берет начало неизданная монография “Распределение речи в пятиактной трагедии”, а от нее — другая, “Комедии и трагедии Корнеля” (посмертно: “Philologica”, 14/16, 1999/2000). Весь этот комплекс работ (вместе с некоторыми второстепенными) послужил, в конечном счете, основой для его обобщающего теоретического исследования “Методология точного литературоведения”.

Можно заметить, что в этом перечне обследованного материала, начиная с книги о Хротсвите, больше всего места занимает драматургия. Тому были не только научные причины. Б. И. Ярхо сам был драматургом: в молодости он писал несохранившиеся комические пьесы для небольших московских театров (вместе с братом, Г. И. Ярхо; следы этого сохранились в их переписке); в 1920-х годах две его библейские комедии были напечатаны под псевдонимом в пражской “Воле России” (1924–1925); и наконец, зимой 1941 г. в Сарапуле, в эвакуационной глуши, он писал свое последнее произведение — пятиактную драму “Расколотые” (посмертно: “Новое литературное обозрение”, 1996. № 18), время действия которой — XII век, место — Аквитания первых трубадуров и вагантов, а тема — раздвоение души человеческой между добром и злом, как когда-то у героев Хротсвиты. Жить ему тогда оставалось считанные месяцы.

Отрывки из “Методологии точного литературоведения” Ярхо напечатаны в тартуских “Трудах по знаковым системам” (IV, 1969, со статьей “Работы Б.И. Ярхо по теории литературы”, перепечатанной в кн.: *Гаспаров М.Л. Избранные труды*. М., 1997. Т. 2) и в сб. “Контекст—1983” (М., 1984); готовится (М.В. Акимовой) полное издание этой монографии. “Рифмованная проза драм Хротсвиты” по-прежнему ждет своего издателя, русского или немецкого.

Работа выполнена с помощью гранта поддержки научных школ “Поэтика как точная наука” (00-15-98845).

ПЕРЕВОДЫ