

*Геннадий Берестнев
(Калининград)*

АНАГРАММАТИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ В АСПЕКТЕ СЕМИОТИКИ

Рассматриваются некоторые функциональные свойства и глубинные познавательные основания анаграмматических построений в вербальных текстах. Принятая точка зрения на этот феномен определяется как общезнаковая: анаграмматические построения рассматриваются в музыке, математике. Делаются выводы о том, что анаграммы суть особые когнитивные универсалии, они возможны в семиотических кодах, имеющих линейную организацию, одна из важных функций анаграмм – когнитивная: линейно организованные тексты начинают восприниматься в их целостности.

Ключевые слова: *анаграммы, имя собственное, коды семиотические, математика, музыка, семиотика, текст, типология, язык.*



О бращение к проблеме анаграмм ставит перед исследователями ряд принципиально важных задач, от решения которых во многом зависят и результаты исследования, и само отношение к данной проблеме. Прежде всего это исходная «техническая» задача надежного и доказательного их выявления в тексте, исключающего фантазии, неосознанные установки или личные «игры» исследователя со звуковой фактурой текста. Нерешенность этой задачи предполагает появление значительного числа реконструкций псевдоанаграмм или анаграмм, которые, отвечая принципу «приблизительности», теряют и свою функциональную определенность. Все это в целом ведет к пониманию проблемы анаграмм как сугубо формальной, ее «инфляции» в исследовательском сознании и утрате научного интереса к ней [7, с. 193]. В этих условиях важно иметь в виду



внешние (не фонетические) принципы выявления анаграмм в тексте и критерии их верификации. Как отмечал В.Н. Топоров, «искать анаграмму просто так, сугубо эмпирически, вне определенного принципа, опираясь исключительно на факт наибольшего звукового подобия криптограммы и неких фрагментов подлежащего текста, бессмысленно» [7, с. 194]. К числу таких принципов относятся, в частности, смысловая направленность и насыщенность исходного текста, его жанровая отнесенность (одни жанры предполагают наличие анаграмм, другие их исключают), «сфокусированность» анаграмм на его ключевых содержаниях [7, с. 194–195, 196].

Решение этой первой задачи ставит исследователей далее перед необходимостью поиска ответов на широкий круг вопросов уже существенного свойства. И прежде всего важно понять, какова природа и функции анаграмм. С этих позиций возможно далее обоснованное комментирование вопроса об осознанности или неосознанности создания анаграмм автором [6, с. 637]. Возможно и объяснение границ в употреблении анаграмм — функционируют ли они в пределах отдельного языка или же могут быть более широкими и допускают межъязыковые взаимодействия [7, с. 196]. Наконец, выявление природы и функции анаграмм позволяет ответить на вопрос, в какой мере анаграмматические построения зависят от личности автора — его образованности, уровня культуры, — и в какой мере они доступны читателю. Иными словами, таким путем определяется потенциал коммуникативного взаимодействия между автором-творцом анаграмм и читателем, который сталкивается с текстами, содержащими анаграммы.

Новые перспективы в рассмотрении природы и функции анаграмм открывает современная лингвистическая теория, лежащая в рамках когнитивной парадигмы. Обеспечивая глубинный взгляд на языковые явления, при котором учитываются познавательные установки и скрытые интенции носителя языка, и имея значительную объяснительную силу, эта теория способна вскрыть также существенные и функциональные особенности анаграмм в отношении к их создателю¹. Непосредственное же введение проблемы анаграмм в когнитивно-языковое теоретическое поле обеспечивается сопоставительным методом. Полученные на его основе типологические данные (особую роль при этом играют универсалии) демонстрируют уже не только

¹ В этом плане отчетливо проявляются две особенности когнитивной лингвистики: ее *экспланаторность* — нацеленность на объяснение языковых явлений путем обращения к их глубинным познавательным основаниям, и *антропоцентризм* — рассмотрение языковых фактов как функциональных проявлений познавательной деятельности человека [3, с. 208–216].

фундаментальные характеристики языка в том или ином его системном аспекте (в фонетике, грамматике, семантике), но и в плане познавательных возможностей его носителей, стратегических установок, которых они придерживались при познании мира и, соответственно, при использовании языка². Таким образом, рассмотрение анаграмм в сопоставительном аспекте позволяет увидеть глубинные причины их создания и особенности функционирования в тексте.

Как представляется, типологическое рассмотрение анаграмм возможно с трех позиций: а) *общезнаковой*, при которой сопоставлению подвергаются анаграммы, принадлежащие разным семиотическим кодам; б) *межуровневой внутриязыковой*, в рамках которой анаграмматический принцип выявляется других системных уровнях языка; в) *функциональной*, при которой сопоставление осуществляется в отношении анаграмм, функционально разных (причем эти различия надежно установлены).

Возможность анаграмматических построений в «текстах», представленных на основе разных семиотических кодов, была осознана давно, причем построения такого рода формально рассматривались в функциональном плане как одно из средств тайнописи. Эта функция анаграмматических структур, по всей видимости, связывалась с чрезвычайно древним представлением о противоположности двух видов знаний — всеобщих экзотерических и открытых лишь немногим экзотерических. Данная концепция, в свою очередь, проистекала из распространенной религиозно-философской идеи двойного бытия мироздания³. Согласно этой идее, вся вселенная и составляющие ее объекты или природные процессы имеют внешнее выражение и скрытый смысл [9]. Диалектическая связь этих внешних и внутренних аспектов бытия проявляется в том, что первые одухотворяют, «оплодотворяют» собой вторые, в то время как вторые придают первым «плоть» для бы-

² Именно поэтому типологические языковые данные и собственно языковые универсалии составляют особый интерес для психологов и когнитивистов. Дж. Гринберг, Ч. Остуд и Дж. Дженкинс писали о языковых универсалиях: «Все явления, встречающиеся в разных языках с частотой, выходящей за пределы случайности, могут представлять интерес для психологии» [1, с. 35]. По сути, сопоставительный метод позволяет исследователям выйти за рамки языка и обратиться уже непосредственно к познавательным моделям и механизмам.

³ Любопытно, что эта концепция, как будто бы хранящаяся глубоко в генетической памяти или в недрах поэтического сознания Ф.И. Тютчева, выплеснулась у него в стихотворные строки, раскрывающие его философское или мистическое прозрение: *О вещь душа моя! / О, сердце, полное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!* (1855 г.). И тут же Ф.И. Тютчев говорит еще более определенно о сущности человеческой души: *Так, ты – жилища двух миров.*



тия. И представляется, что отнюдь не под воздействием древних поэтических моделей (они имели частный характер), а в связи с этой идеологией и складывался отмеченный Леви-Стросом древний принцип анаграммирования, общий для разных знаковых систем [2, с. 637].

Чрезвычайно богатый и надежно засвидетельствованный фактический материал показывает, что помимо языка знаковую систему, открывающую наиболее широкие возможности для анаграмматических преобразований, составляет *музыка*. К числу классических примеров такого рода относится, в частности, фамилия ВАСН, представленная в виде нотной последовательности В (*си-бемоль*) – А (*ля*) – С (*до*) – Н (*си*). Вписанная в музыкальную ткань по правилам контрапункта, эта последовательность анаграмматически преобразуется и становится ее организующим основанием. Эти преобразования исходной темы предопределяются самой сутью правил контрапункта. Они таковы: нота против ноты; две ноты против одной; четыре ноты против одной; ноты имеют смещение относительно друг друга; сочетание предыдущих четырех правил⁴. Можно заметить, что все эти правила (кроме первого) задают следующую общую формулу: ABCD = A... В... С... D..., где ABCD – исходная музыкальная тема, а расстояние между звуками в имитирующей теме может быть в принципе сколь угодно далеким (с условием ее узнавания)⁵. Иными словами, исходная тема при имитации оказывается закодированной во всей ткани музыкального произведения. Цель такого кодирования можно связать с общими философско-религиозными представлениями того времени, а также личным отношением к миру самого И. С. Баха. Будучи глубоко религиозным человеком, он всецело посвящал Богу и самого себя, и свое музыкальное творчество. При этом ассоциирование собственной личности с написанными музыкальными произведениями выразилось у него в зашифрованности в произведениях его имени, а таким образом и в сущностном слиянии того и другого. Создавая произведение как

⁴ Эти правила были сформулированы в получившем всеобщее признание в теоретическом труде знаменитого австрийского композитора и музыкального теоретика Йоганна Йозефа Фукса «Gradus ad Parnassum» («Ступень к Парнасу»), вышедшем еще в 1725 году, но сохранявшем свою актуальность в композиторской практике вплоть до начала XX века.

⁵ Один из «крайних» примеров далекого отстояния звуков музыкальной анаграммы составляет цикл из двадцати девяти мотетов Дж. Палестрины (XVI век). Музыкальные «буквы» имени библейской героини «Песни Песней» Суламифь рассредоточиваются по всему циклу и проявляются в заключении одного или нескольких мотетов. Так, мотеты № 1 – 18 заканчиваются в *Соль*, мотет № 19 – в *Ля*, композиция № 20 – 24 – в *Ми*, мотеты № 25 – 29 – в *Фа-мажоре*. Так в финальных точках ряда пьес тонально разомкнутого цикла возникает анаграмма «Суламифь» [9].



жертву Господу, Бах приносил в жертву Ему и себя самого. Религиозно-философская же точка зрения на эту ситуацию открывает несколько иную картину. Посредством таких анаграмм Бах своим именем — самим собой — одухотворял собственные музыкальные произведения. Более того, он был для них как бы «отцом» и «матерью». «Отцом» — в аспекте «оплодотворяющего» присутствия в виде анаграммы имени, растворенного в ткани произведения, а «матерью» — в аспекте записывающего музыку «земного» человека.

К аналогичным техникам анаграммирования в структуре музыкального произведения обращались и композиторы более позднего времени. При этом в одних случаях музыкальные анаграммы связывались с отмеченной выше религиозно-философской идеологией «одухотворения» музыкальной фактуры, в других — имели сугубо игровой характер. Чаще всего анаграмматическому кодированию подвергались имена собственные — сначала это была продолжающая баховскую традицию «прямая» анаграмма В-А-С-Н⁶, а затем и ее преобразования или другие наименования, переведенные в нотную запись. В одних случаях подобного рода данный технический прием композиции открыто заявлялся в программном названии произведения — таковы, например, «Вальс на имя *Sabela*», «Сюита на тему *Саши*» А. Глазунова, «Фантазия на имя *g-a-la*» Г. Белова. Известный датский композитор XIX века Нильс Гаде написал «Три пьесы для фортепиано на имена G-A-D-E и В-А-С-Н» (Скерцо, Интермеццо, Марш — ор. 2). В других случаях музыкальное анаграмматическое кодирование имело скрытый характер и в качестве исходного материала могло содержать фамилию композитора (такова, например, «Северная песня» из «Альбома для юношества» Р. Шумана, тематической основой которой выступила переведенная в нотную запись фамилия Нильса Гаде), инициалы (AS-C-H — А. Шнитке), фамилия (eS-H-C-H-E-D — Щедрин).

Однако и в этих случаях композиторы не делали тайны из своего композиционного приема. Они нередко раскрывали его в личных письмах, дневниках, беседах (Р. Шуман, Д. Шостакович, Б. Тищенко и др.). Намек на него мог содержаться и в названии сочинения (таковы, например, органнй портрет «Я сам» Б. Тищенко, «Автопортрет» Р. Щедрина), в предваряющих комментариях и программах.

⁶ В книге Я. М. Гиршмана «В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой», вышедшей в 1993 году в Казани уже после смерти автора, приводится список из тридцати восьми композиторов и перечень произведений, созданных на эту тему, среди которых значительное место занимает творческое наследие романтиков — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа и др. В настоящее же время известно более четырехсот произведений, в которых обыгрывается анаграмма В-А-С-Н [9].



В XX веке важную особенность музыкальных анаграмм составил смешанный принцип конструирования. В частности, анаграммы могли строиться как сочетания названий нот или их буквенных обозначений. Например, тема Эльмиры в Десятой симфонии Д. Шостаковича имеет вид *E(му)-La-Mi-Re-A*; Андрей Петров анаграмматически представил себя в нотной записи как *A(нд) – RE(й) – Pe(тров)*, где первая *A* имеет традиционное буквенное обозначение ноты «ля», вторая *RE* графически представлена посредством латиницы, третья *Pe* – посредством кириллицы, но «прочитывается» как написанное латиницей.

Между тем в XX веке у музыкальных анаграмм усложнилась сама структура. Их звуковые элементы и комплексы элементов могли многократно повторяться, расширяя исходный анаграмматический материал и как бы заставляя его «прорасти» в ткани произведения. Так, первый раздел пьесы «Гнев Шаддая» из цикла Д. Смирнова «Семь ангелов Уильяма Блейка» выстраивается посредством постепенного проявления закодированного в звуках имени *Shaddai*: S-S-S-H-H-H-S-H-H-A-SHA-A-A-SHA-A-AD-SHAD-AD-D-AD-D-D-ADD-AD-D-D-ADDA-AD-D-D-A-DA-DDA-DA-A-A-A-A-A-DAI-SHA-DAI-DAISHA-DAI-I-AI-I-I-I-I. Эта звуковая последовательность складывается в пьесе постепенно, лишь в итоге проявляя «ядерный» звуковой комплекс *SHA-DAI* [9].

Для понимания сущности и функции данной анаграммы важны соответствующие культурные контексты. *Shaddai* – одно из имен еврейского Божества, переводимое как «Бог Всемогущий» и встречающееся в Книгах «Бытия», «Исхода», «Чисел», «Руфи» и «Иова» (Его греческим эквивалентом считается Куриос Пантократор – «Вседержитель») [8]. Всесилие и всемогущество, абсолютность этого Божества предполагают и Его вездесущность в проявленном мире, а растянутость этого имени по всему пространству музыкального произведения иконически передает эту идею. Одновременно «раздробленность» имени Божества связана с характерным для иудаизма запретом на его произнесение, и представленность имени *Shaddai* «по частям» позволяет преодолеть этот запрет⁷. Наконец, как полагает О.А. Юферова, многократные повторы «букв» Его имени «приобретают в пьесе яркое выразительное значение, представая своеобразным заклинанием магического имени» [9].

⁷ Собственно произносимое имя ветхозаветного Божества – *YHWH* «Я есмь сущий», по одной версии связанное с глаголом *HYH* (*HWH*) «быть» и «жить», которое Господь открыл Моисею на горе Хорив в знак особого доверия. По другой – имя *Yhwe* связано с *ehwe* «я есмь». Под менее священным именем же *Эль-Шаддай* «Всемогущий» Господь открылся Аврааму, Исааку и Иакову [4]. Однако и это имя предполагает особую бережность и «экономность» в обращении.



Во всех случаях такого рода в большей или меньшей степени проявляется «текстообразующая» функция музыкальных анаграмм — они использовались (и используются) композиторами прежде всего как тематическая основа для дальнейшего развития музыкальной фактуры. Это, однако, не исключает наличия у музыкальных анаграмм и другой функции — игровой. Анаграмматически организованная музыкальная тема может использоваться с целью шутки или розыгрыша, которые изящно проявляют себя в высокой сфере искусства. Так, яркое свидетельство о сосуществовании «игровых» и «текстообразующих» анаграмм оставил С. Прокофьев. В своей «Автобиографии» он писал: «Среди девушек консерватории у меня совсем не было знакомых... У одной из них была довольно странная фамилия Эше. Помня, что на темы, составленные из фамилий, писалась музыка (например, вариация на тему *Vach* или, как кто-то у нас в классе предлагал, fuga на тему «берегись Лядова» — *beregis Ladofa*⁸), я попробовал сочинить тему на *E-s-h-e* и, поскольку она показалась мне удачной, ввел ее, да еще с имитацией, в качестве побочной партии в третью сонату» [5, с. 385]. Анаграмматический опыт С. Прокофьева был по преимуществу опытом музыкального текстообразования, а опыт Н. Мясковского — по преимуществу шуточным, игровым.

Можно заключить, таким образом, что анаграммы в музыке выполняют ряд функций. Прежде всего они позволяют выстроить музыкальную фактуру, зачастую играя в этом плане ключевую роль. Именно анаграммы могут порождать музыкальную тему, которая получает в произведении дальнейшее оформление и развитие. Вместе с тем они могут использоваться с целью игры. Представляя собой, по сути, результат двойного кодирования (ср.: «имя → его буквенно-нотная запись → соответствующая музыкальная фактура»), они узнаются с трудом и опять-таки через буквенно-нотную запись. Эта затрудненность узнавания, связанная с двойственностью положения — открытостью и одновременно неузнанностью, — обеспечивает музыкальным анаграммам их высокий игровой потенциал.

Однако у анаграмм в музыке есть еще две важные функции. Они способны самой своей организацией иконически представлять важные философские идеи⁹ или (опять-таки используя принцип двойного ко-

⁸ Речь идет о соученике Прокофьева Н. Мясковском, который эту тему использовал в качестве побочной партии первой части Третьего струнного квартета, составляющего одно из его дипломных сочинений.

⁹ Представляемые музыкальными анаграммами идеи в принципе могут быть и вполне обыденными. Так, в 1953 году Р. Шуман (совместно с И. Брамсом и А. Дитрихом) сочинил Третью сонату для скрипки и фортепиано на тему *F-A-E* «*Frei, aber einsam*» — «Свободен, но одинок» [9].



дирования) опосредованно именовать сущности, на прямое наименование которых наложен запрет или которое должно скрываться в силу некоторых причин.

Наконец, музыкальные анаграммы, обыгрывающие имя лица, служат особым средством его сущностного объединения через имя с тканью музыкального произведения. Такое произведение становится манифестацией лица, его особым воплощением, возвышающимся над смертью и имеющим более высокий статус бытия. Временное в музыкальной анаграмме преобразуется в вечное.

Еще одна область, в которой анаграмматические построения играют принципиально важную роль, — *математика*. Математическое моделирование анаграмм проявляется уже при описании их возможных вариантов в музыке. Так, анаграмма из трех звуков допускает 5 преобразований, анаграмма из четырех звуков — 23. Каждый из этих вариантов может быть реализован в том или ином музыкальном произведении. Так, в «Страстях по Луке» К. Пендерецкого исторически исходная анаграмма В-А-С-Н обретает две разновидности — А-С-Н-В и С-А-В-Н (в числовом кодировании 1–3–4–2 и 3–2–1–4). В четвертой фуге в цикле «Шесть фуг на имя ВАСН» Р. Шуман использовал две темы: первая представляет собой собственно анаграмму В-А-С-Н, а вторая — ее обратный вариант Н-С-А-В (в числовом кодировании 1–2–3–4 и 4–3–2–1).

Математическое моделирование музыкальных анаграмм проявляется также в обращении теории музыки к категориям «симметрия», «ось симметрии» и в описании музыкальной фактуры на их основе. Так, отмечено, что мелодическая структура Седьмого вальса Шопена может быть представлена числовым рядом 1, 2, 3, 4, 5, 6–6, 5, 4, 3, 2, 1. Аналогична по структуре кода первой части Второго струнного квартета ор. 51 И. Брамса: дважды проведенная имитация главной темы образует числовую последовательность 1, 2, 3, 4–4, 3, 2, 1.

Однако анаграмматические построения составляют объект и собственно теоретической математики. К числу таковых относится так называемый «латинский квадрат» Л. Эйлера. *Латинским квадратом* n -го порядка является таблица размером $n \times n$, заполненная n элементами множества M таким образом, что в каждой строке и в каждом столбце таблицы каждый элемент из M встречается в точности один раз. Например:

A	B	C	1	2	3
C	A	B	3	1	2
B	C	A	2	3	1



Если согласиться с установкой, согласно которой отдельный элемент в квадрате знаменует элемент в анаграмме, то окажется, что латинский квадрат показывает совокупность возможных фигур данной анаграммы в системном плане — не только в линейном отношении, но и в отношении к собственным вариантам.

Другой яркий пример анаграмм в математике — *судоку*¹⁰. Это математические задачи, построенные по принципу латинских квадратов 9-го порядка ($n = 9$). Поле судоку включает 81 клетку, но делится дополнительно на 9 меньших квадратов со сторонами в 3 клетки ($n = 3$). Особенность таких задач составляет то, что часть ячеек в таблице представляются незаполненными, а часть задается заранее, и, исходя из них, нужно восстановить всю таблицу. При этом действует ограничивающее правило: в каждой строке, в каждом столбце и в каждом квадрате $n = 3$, одно и то же число должно приводиться только один раз. Исходная открытость некоторых позиций в таблице предполагает единичность решения поставленной задачи, то есть единственность анаграмматических комбинаций в каждом конкретном случае.

Исходя из всего этого, можно сделать несколько выводов общего порядка, касающихся возможностей создания анаграмм и их устройства. Прежде всего анаграмматические построения составляют некую когнитивную универсалию — характерны для разных знаковых систем. Но возможны они лишь в отношении знаковых систем, имеющих линейную организацию. Таковыми, в частности, и являются естественный язык, музыка, числовые математические ряды. Присущие анаграммированию перестановки в многомерных семиотических системах (мерность которых ≥ 2) невозможны. Однако реализация таких перестановок в линейных системах ведет к когнитивному выходу за пределы линейности: общая анаграмматическая модель вида (ABC , либо CAB , либо BCA , либо CBA), построенная по принципу альтернативности, преобразуется в модель ($ABC = CAB = BCA = CBA$), представляющую эквивалентность вариантов. Там, где появляются анаграммы, резко возрастает действие принципа симультанности. Семиотические тексты, распределяющиеся во времени, начинают восприниматься как целые, для которых линейность времени несущественна.

¹⁰ Название *судоку* пришло из японского языка, однако эти задачи имеют европейское происхождение. Восходят они к «Латинским квадратам» М. Эйлера. На их основе были придуманы и впервые изданы в США в журнале «Dell Puzzle Magazine» в 1979 году числовые кроссворды, называемые «Number Place». Однако особую популярность эти задачи приобрели после 1986 года, когда стали регулярно публиковаться сначала в японском журнале «Nikoli», а затем и в изданиях многих других стран.



Список литературы

1. Гринберг Дж., Осгуд Ч., Дженкинс. Меморандум о языковых универсалиях // Новое в лингвистике. М., 1970. Вып. 5. С. 31–44.
2. Иванов Вяч. Вс. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 635–638.
3. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистически идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца 20 века. М., 1995. С. 144–238.
4. Мейлах М. Б. Яхве // Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 687–688.
5. Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1982.
6. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
7. Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 193–238.
8. Шаддай Эл. URL: http://ask-agni.ru/index.php/%D0%A8%D0%90%D0%94%D0%94%D0%90%D0%99_%D0%AD%D0%BB (дата обращения: 20.10.2014).
9. Юферова О. Н. Монограмма в музыкальном искусстве XII–XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006.

Gennady Berestnev

ANAGRAMMATIC STRUCTURES IN THE SEMIOTIC ASPECT

This article considers the functional features and deep cognitive foundations of anagrammatic structures in verbal texts. The traditional perspective on the phenomenon is defined as a general sign-based one: anagrammatic structures are examined in music and mathematics. It is concluded that anagrams are special cognitive universals; anagrammatic structures are possible in semiotic codes with a linear organisation; one of the key functions of anagrams is cognitive – linear texts are perceived as a whole.

Key words: *anagrams, proper noun, semiotic codes, mathematics, music, text, typology, language.*