

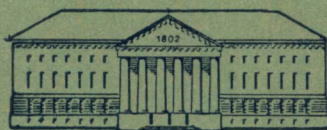
TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUSTATUD 1893. a.

VIHK 160 ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ, I



ТАРТУ 1964

T247
160

Per. A-1163
-160

TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE
UNIVERSITY

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

TARTUSKOGO GOSUDARSTVENNOGO UNIVERSTITETA

ALUSTATUD 1893. a. VIHIK 160 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

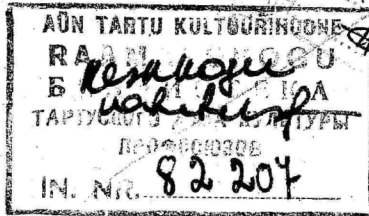
ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ, I

Ю. М. ЛОТМАН

ЛЕКЦИИ ПО СТРУКТУРАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ

Вып. I

(Введение, теория стиха)



TARTU 1964

Редколлегия: Б. Егоров (отв. редактор тома), Л. Вальт, В. Иванов,
И. Куль, Х. Рятсеп, Ю. Лотман.

Секретарь редколлегии: И. Чернов.

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

От редакции

Настоящим выпуском начинается издание новой серии «Ученых записок» ТГУ — «Труды по знаковым системам». Подобное начинание не представляет собой результат произвола группы ученых. Оно вытекает из объективного хода развития гуманитарных наук за последние годы. Внимательный наблюдатель научной жизни не мог за это время не убедиться, что уже стал анахронизмом спор о том, должны ли гуманитарные знания сохранить ту традиционную структуру, которая уходит корнями еще в античность и окончательно оформилась к середине прошлого столетия на основе позитивистской философии науки, или измениться под влиянием того мощного воздействия, которое оказывает в середине XX века на все сферы человеческого мышления проникновение диалектики в методологию науки.

Методологической основой необходимости сближения традиционно гуманитарных исследований с современными достижениями в других областях знания служит вера в материальное единство мира, который в конечном итоге и составляет предмет Науки. Боязнь того, что подобный подход приведет к утрате специфики каждой конкретной сферы изучения (особенно понятной была тревога исследователей, сама сфера интересов которых подразумевает наибольшую сложность связей), видимо, в достаточной мере обосновательна. В общетеоретическом плане ей можно противопоставить убеждение в том, что сама «отдельность» той или иной сферы действительности и, следовательно, изучающей ее науки не абсолютна. Для метафизика «отдельность» есть только «отдельность». Для диалектически мыслящего ученого она — только форма общности. Осознание единства предмета Науки является подлинной основой для точного определения специфики каждой ее частной области. Установление сфер общности тех областей знания, которые традиционно рассматривались как разгороженные китайской стеной, определит и специфику каждой из них. Если не повторять заклинаний о своеобразии гуманитарных наук, а стараться изучить это своеобразие, то первым шагом, бесспорно, будет определение границ общности их с другими науками. Тогда выяснится, что невозможность перевести термины гуманитарного ряда на язык общей теории науки сплошь и рядом объясняется совсем не их безусловной специфичностью, а расплывчатостью, диффузностью, лишающей их по существу значения терминов.

По крайней мере, не вмешательством извне в суверенную область гуманитарии можно объяснить тот факт, что почти ни один из ее основополагающих терминов не является научно-однозначным (каждый толкует его по-своему), то есть не представляет собой термина. Правда, недавно была высказана точка зрения, согласно которой эта диффузность понятий отражает специфику искусствоведения и должна рассматриваться чуть ли не как достоинство (только так можно уловить, якобы, таинственную сущность искусства). Но эта откровенная защита наиболее плоского интуитивизма в науке скорей поражает экстравагантностью, чем убедительностью.

Опыт истории науки учит, что наиболее глубокое проникновение в прежде недоступные сферы действительности, как правило, связано было со сближением отдаленных сфер знания и возникновением «гибридных» наук. И то, что теперь речь идет не только о слиянии каких-либо конкретных наук (многие ошибочно полагают, что суть именно в этом — в гибридизации лингвистики и математики или симбиозе литературоведения и кибернетики), а о сближении методов познания, установлении общности исследовательской методологии, — показатель глубины и серьезности происходящих перемен.

Появление новых наук: кибернетики, теории информации, семиотики и др. — не только способствовало решению ряда научных и практико-технических задач, но и революционизировало исследовательское мышление, раскрыло такие закономерности самого общего порядка в окружающем нас мире и человеческой личности, игнорирование которых невозможно, а учет не может не повлиять на самый характер науки. Практически оно означает, что диалектика из области исследовательских деклараций, которые при переходе к конкретному анализу забываются за дверь, переходит в научную практику, становясь инструментом исследования.

Изложенные побуждения и привели к созданию особой серии «Ученых записок», призванной объединить усилия ученых литературоведов, лингвистов и математиков для решения совместных задач. Организационной предпосылкой этого шага явился многолетний интерес ряда ученых ТГУ к этим вопросам, выразившийся, например, в чтении специальных курсов по проблемам структурального литературоведения и лингвистики для слушателей филологов и кибернетиков, а также работа теоретического семинара по структурам.

Мы прекрасно сознаем и трудности, стоящие перед нами, и неотвратимость промахов, но полагаем, что читатель отделит эти неизбежные издержки от положительного научного содержания, которое, надеемся, не вовсе будет отсутствовать в организуемом издании.

Редколлегия.

ВВЕДЕНИЕ

Современная стадия научного мышления все более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства, видеть, что каждое, казалось бы простое, явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство. С этим связано глубоко диалектическое представление о том, что для понимания явления недостаточно изучать его изолированную природу — необходимо определить его место в системе. Изучение номенклатурно-морфологического сменяется функциональным. Это стремление перейти от наблюдения отдельных феноменов и их описания к анализу систем, давно уже утвердившееся в так называемых «точных» науках, все более проникает в естественные и гуманитарные, практически означая, что диалектический способ мышления из сферы исследовательских деклараций переходит в самую ткань исследования. Такой научный метод и получил название структурного.

О том, что понятие структуры есть категория диалектическая, все более ясно говорят философы Советского Союза, стран народной демократии и за рубежом.¹ По справедливому замечанию Л. О. Вальта, «наличие в любом предмете, любом процессе единства противоположностей означает их связи, определенного типа взаимообусловленности, т. е. внутреннюю структуру данного качественно определенного явления».²

Особенность структурного изучения состоит в том, что оно

¹ См.: В. И. Свидерский, О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании, М., Изд. соц.-эк. литературы, 1962. Здесь же, на стр. 5, — перечень более ранних работ этого автора на данную тему; О. С. Зелькина, О понятии структуры, сб. «Некоторые философские вопросы современного естествознания», Саратов, изд. СГУ, 1959; Л. О. Вальт, О соотношении элементов и структуры в сложных системах, Уч. Зап. ТГУ, вып. 125 (Труды по философии, т. VI), Тарту, 1962; И. Л. Карагеоргиев, Една работа регламентация на основаните принципи и закони на диалектическия материализъм, София, 1960; С. Lévi-Strauss, Structure et dialectique, сб. «For Roman Jakobson», The Hague, 1956.

² Л. О. Вальт, ук. соч., стр. 26.

подразумевает не рассмотрение отдельных элементов в их изолированности или механической соединенности, а определение соотношения элементов между собой и отношения их к структурному целому. Оно неотделимо от изучения функциональной природы системы и ее частей. При этом, естественно, открывается возможность анализа структуры на двух уровнях — «физическом», при котором изучение функций и отношений элементов должно привести нас к пониманию их материальной природы; а сама структура рассматривается как некая материальная данность, и «математическом», при котором изучаться будет природа отношений между элементами в абстракции от их материальной реализации, а сама структура предстанет в качестве определенной системы отношений. Н. Бурбаки так определяет природу математической структуры: «Общей чертой различных понятий, объединенных этим родовым названием, является то, что они применимы к множеству элементов, природа которых не определена. Чтобы определить структуру, задают одно или несколько отношений, в которых находятся его элементы $\langle \dots \rangle$; затем постулируют, что данное отношение или данные отношения удовлетворяют некоторым условиям (которые перечисляют и которые являются аксиомами рассматриваемой структуры). Построить аксиоматическую теорию данной структуры — значит вывести логические следствия из аксиом структуры, отказавшись от каких-либо других предположений относительно рассматриваемых элементов (в частности, от всяких гипотез относительно их «природы»)». ³

Дальнейшее изложение покажет, что для изучения художественной литературы будет необходимо построение моделей структур и «физического», и «математического» типа. Они обладают разной степенью всеобщности, и первые удобнее, когда нам придется моделировать данную структуру, вторые — *всякую*. ⁴

Если в настоящее время редко уже раздаются голоса, ставящие под сомнение целесообразность подобного подхода к естественным и точным наукам, а в гуманитарных — к явлениям языка, то перспективы структурного изучения литературы все еще остаются более чем туманными. Одним из главных препятствий здесь является разделяемое многими исследователями (одними с опасением, другими — с надеждой) убеждение в том, что структуральное изучение литературы — способ возрожде-

³ Н. Бурбаки, *Архитектура математики*, в кн.: «Очерки по истории математики», М., Изд. иностранной литературы, 1963, стр. 251. Н. Бурбаки — псевдоним группы французских математиков.

⁴ Конечно, само понятие моделирования подразумевает определенную степень абстракции, а не точное воссоздание данной структуры во всей ее индивидуальной конкретности. Тем не менее на иерархии уровней «физические» структуры более конкретны, а «математические» — более отвлеченны.

ния методологии формализма, средство ухода от идейного анализа литературы. К. Хесельхауз пишет в исследовании, посвященном современной немецкой поэзии: «С тех пор, как вышла книга Хайдеггера «Бытие и время», слово «структура» стало волшебным и модным словом, в котором увидели также и ключ к тайнам искусства и литературы. Оно призвано заменить такие отжившие понятия, как идея, внутренняя форма, поэтическое представление о действительности, содержание и образ».⁵

Вполне естественно, что представители реакционной буржуазной культуры стремятся поставить себе на службу новые достижения науки и утверждают, что объективный ход человеческого познания подтверждает их догмы. Гораздо более удивительно, когда под флагом защиты чистоты марксистского мировоззрения преподносится требование довольствоваться достигнутым и не двигаться дальше. Многие критики структурального изучения явлений искусства, на слово веря буржуазным теоретикам, готовы отдать им на откуп все новые достижения науки, лишь бы не беспокоиться и не пересматривать готовых и привычных схем и положений. Естественно, тем более возражений вызывает у них метод, овладение которым грозит не частичным отказом от привычного, а требует переучиваться самым фундаментальным образом.

Создание нового научного метода неизбежно начинается с рассмотрения простых и упрощенных случаев и сопровождается отдельными неудачами, оплошными формулировками, которые в дальнейшем отбрасываются самими исследователями. Читатель, заинтересованный в поступательном развитии науки, постарается разглядеть: есть ли за «ошибками роста» здоровая научная сущность. Читатель же, для которого любовь к привычному, порой созданному им самим в итоге многолетних усилий, сильнее любви к научной истине, который уже не может бросить

все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил, —

и пойти за новой истиной

Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную... —

будет старательно собирать эти неизбежные промахи и оплошности, закрывая глаза на сущность нового в науке, приклеивать своим научным оппонентам политические ярлыки и т. д.

Утверждение о том, что применение математических (то есть структурных и статистических) методов в принципе приводит к возрождению формализма, находится в вопиющем противоре-

⁵ Hesselhaus, Clemens, Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll, Düsseldorf, A. Bagel Verlag, 1961, S. 9.

ции с известным мнением К. Маркса, сохраненным для нас памятью Поля Лафарга: «В высшей математике он (К. Маркс — Ю. Л.) находил диалектическое движение в его наиболее логичной и в то же время простейшей форме. Он считал также, что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удается пользоваться математикой». ⁶

Странно после этого звучат утверждения некоторых исследователей, которые во имя марксизма доказывают не удачность тех или иных конкретных опытов по применению математических методов в гуманитарных науках, а принципиальную невозможность подобного применения и бесполезность (даже вредность) каких бы то ни было поисков в этой области. Таким образом, никаких принципиальных возражений против применения точных, математических методов в гуманитарных науках с точки зрения марксистской теории научного мышления выдвинуть нельзя. Речь может идти лишь о другом: в какой мере обоснована та или иная конкретная идея в этом новом и прогрессивном научном направлении. Ставить вопрос так — значит переходить от выдергивания цитат и сенсационных «разоблачений» к серьезной научной дискуссии, которая потребует от специалистов с основным математическим образованием обширных знаний по теории и истории искусства вообще и литературы в частности, а от ученых-гуманитаров — по крайней мере такого понимания математики, которое позволяло бы не путать математическое требование «формализации понятий» с формализмом в историко-литературном значении этого слова.

Только переход к серьезной научной дискуссии обнаружит, где подлинно слабые стороны в уже обширной мировой научной литературе по семиотике и структуральному изучению идеологии, фольклора, литературы и искусства, а где мнимые упущения и подлинные завоевания. Так, бесспорно, что надежды реакционных буржуазных ученых и опасения некоторых советских, ⁷ что математико-структуральное, семиотическое изучение литературы приведет к возрождению формализма, лишены оснований. Сознание того, что изучение любой знаковой системы ставит в полный рост вопрос о том, что же именно обозначается, о *содержании* отдельного знака и структуре содержания знаковой системы в целом, присущ был всегда не только исследователям-марксистам, но и наиболее прозорливым ученым Запада. Так, К. Леви-Стросс еще в 1956 г. писал: «В мифологии,

⁶ П. Лафарг, Воспоминания о К. Марксе, в сб. «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», М., Госполитиздат, 1956, стр. 66. См. также: Светослав Славов, Карл Маркс и проблема на математиката, София, «Наука и искусство», 1963; математические рукописи К. Маркса опубликованы: «Под знаменем марксизма», 1933, № 1.

⁷ См. Л. Тимофеев, Сорок лет спустя..., «Вопросы литературы», 1963, № 4.

как и в лингвистике, формальный анализ немедленно ставит вопрос: содержание».⁸

Поворот в сторону изучения семантики, структуры содержания именно на современном этапе делается характерным для семиотических штудий. Это обусловило, в частности, появление таких серьезных марксистских работ, как «Wstęp do semantyki» Адама Шаффа (Варшава, 1960) и «Semiotik und Erkenntnistheorie» Георга Клауса⁹. По сути дела, не может быть методологической общности между формализмом, который базировался на философской основе механистического материализма и позитивизма, испытав также сильное воздействие кантианства, и глубоко диалектическим структуральным подходом к явлениям духовной культуры. Сошлемся для примера на постановку вопроса о соотношении прозы и стиха в работе И. Грабака¹⁰, чтобы убедить объективного читателя в том, что структуральное рассмотрение вопросов теории литературы вводит принципы всеобщности связей и единства противоположностей в самую ткань исследования, делая их рабочим инструментом ученого.

Что касается высказываний ряда сторонников структуральной методы изучения об их опоре на достижения «формальной школы» или интерес к исключительно «формальному» анализу¹¹, то природа их такова. Структуральное изучение литературы началось под сильным влиянием соответствующих методов в лингвистике. Между тем, анализ языковых явлений показал плодотворность выделения плана содержания и плана выражения, а также объективную возможность совершенно самостоятельных штудий по их изучению. Но тем не менее сама сущность структурного изучения подразумевала взгляд на природу языка, как на единство этих планов. Метод этот был перенесен на изучение литературы, в которой тоже стали делать попытки выделения плана выражения (формального) и плана содержания. При решении первой стороны задачи и появлялось стремление использовать данные формалистов, равно как и, вообще, достижения науки о художественной форме. Уже из этого видно, что то, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения, даже на начальном этапе развития нового метода, означало

⁸ C. Levi-Strauss, Structure et dialectique, сб. «For Roman Jakobson», The Hague, 1956, стр. 294.

⁹ См. русский перевод книги Шаффа: Адам Шафф, Введение в семантику, М., Изд. иностранной литературы, 1963; Georg Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin, 1963.

¹⁰ Josef Hrabák, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition, сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», W., Państwowe wydawnictwo naukowe, 1961.

¹¹ См., напр., сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 7; М. Янакиев, Българско стихознание, София, изд. «Наука и изкуство», 1960, стр. 10.

лишь первое приближение к определенному уровню анализа и всегда было связано с интересом к содержанию.

Обвинение в «формализме» здесь покоится на недоразумении. Другое дело, что сама возможность перенесения на явления искусства тех соотношений планов содержания и выражения, которые свойственны языку, без доказательства принципиальной допустимости этого, в порядке простой аналогии, должна стать предметом научного обсуждения.

Автор данной работы полагает, что природа искусства как знакового явления *не* дает безоговорочного права на отдельное рассмотрение плана содержания и плана выражения. Возможная в одних случаях, подобная операция решительно невозможна в других. По крайней мере, вопрос этот требует специального рассмотрения. Следовательно, и эта ограниченная сфера соприкосновения формального и структурального методов анализа теряет свою обязательность и делается проблематичной.

Таким образом, мы далеки как от одностороннего осуждения, так и от безоговорочного приятия трудов теоретиков литературы, примыкавших в 1920-е гг. к «формальному направлению». В исследованиях их, безусловно, есть много ценного. Особенно это следует сказать о до сих пор еще недостаточно понятых и часто без больших оснований причисляемых к формализму работах Ю. Н. Тынянова.

И все же речь идет совсем не о реставрации формализма, а о создании методологии, скорее всего, ему противоположной. Итогом структурального изучения литературы должна явиться выработка точных методов анализа, определение функциональной связи элементов текста в идейно-художественном единстве произведения, научная постановка вопроса о художественном мастерстве и его связи с идейностью. Понятия «идеи» и «поэтического представления о действительности» не заменяются некоей отвлеченной структурой «чего-то». Необходимо изучить *структуру идеи, структуру поэтического представления о действительности*, то есть, структуру словесного искусства. Это будет методология, противостоящая и формальному анализу разрозненных «приемов», и растворению истории искусства в истории политических учений.

Среди соображений, диктующих необходимость структурного изучения стиха, следует отметить следующее: в настоящее время вместо единой методологии, охватывающей всю проблематику словесного искусства (в частности, поэзии) мы имеем, по сути дела, три отдельных научных дисциплины: теорию литературы (поэтику), историю литературы и стиховедение. Соприкосновение между ними возможно, но практически значительно реже реализуется, чем взаимопроникновение истории литературы и истории общественной мысли, теории литературы и философии, стиховедения и лингвистики. Особенной автономией пользуется сти-

поведение. По сути дела, вся идейная, историко-литературная интерпретация произведения совершается без помощи стиховедческих изучений. Этому не приходится изумляться, поскольку до сих пор не существует обоснования научных критериев связи между системой поэтических средств и содержанием. Все, что сказано на этот счет, остается в пределах тонких, но разрозненных наблюдений, порожденных обостренным эстетическим чувством пишущего, а не строго научной системой доказательств. В качестве примера можно привести книгу С. В. Шервинского «Ритм и смысл» (Изд. АН СССР, 1961), исполненную тонких, но почти всегда субъективных наблюдений.

Изучение стиха как структуры подразумевает создание единой методологии для рассмотрения всех сторон поэтического произведения в их единстве. На смену искусственно противопоставляемым (или разделяемым) «идейному анализу» и «анализу формы» должно придти исследование художественной природы литературного творчества, исходящее из органической связи всех сторон изучаемого явления. Необходимо остановиться еще на одной стороне вопроса: все отчетливее проявляющееся во всех сферах современного познания стремление применять математические методы не есть ни вопрос методики исследования, ни дань моде. Речь идет даже не о соединении двух научных дисциплин (данной конкретной науки и математики) в третью, а о выработке общей для разных сфер познания научной методологии. Математика выступает в данном случае не как отдельная отрасль науки, а как метод научного мышления, как методологическая основа вскрытия наиболее общих закономерностей жизни. И как бы ни сопротивлялись этому наши привычные представления о методах гуманитарных наук, невозможность стоять в стороне от неуклонного процесса выработки единой, универсальной для всех наук методологии, очевидна. Но столь же очевидна и наивность попыток решить этот кардинальный вопрос путем простого применения современной математики к современному уровню гуманитарных наук. Ясно, что ни та, ни — особенно — другая сфера научного познания, в современном их состоянии, еще не готовы к подобному синтезу. Ни весьма плодотворное применение математики для решения второстепенных, с точки зрения основных задач изучения искусства проблем, требующих статистических методов (аттрибуция, расшифровка текстов, накопление фактического материала по стиховедению, стилистике и пр.), ни эффектное, но бесплодное, внешнее насыщение литературоведческого текста математическими терминами не приближают нас к решению коренных вопросов. Прежде, чем окажется возможным применить достижения математики к изучению поэзии, необходимо разработать учение о структуре стиха. Это теоретико-литературное исследование возможно осуществить без использования каких-либо специальных математических

знаний. И мы, рассчитывая на читателя-литературоведа, будем старательно придерживаться чисто литературоведческого аспекта. Это определяет и общий неформализованный характер изложения. Однако мы надеемся, что понимание природы структуры художественного текста приблизит время появления новых методов исследования, могущих охватить всю сложность динамической, многофакторной структуры — истории культуры человечества. Овладение математическими методами — отнюдь не задача прикладного характера, хотя оно, бесспорно, приведет и к непосредственно-прикладным результатам, подобно тому как структурное изучение языка обусловило возможность прикладных успехов математической лингвистики. Речь идет о создании *новой методологии гуманитарных наук*. Не соединение двух наук в современном состоянии, а выработка нового метода научного мышления — такова задача.

Однако в настоящее время для проникновения математических методов в литературоведение существуют еще значительные препятствия. Главное состоит в том, что основные понятия литературоведческой науки все еще не формализованы. Формализованы в литературоведческой науке лишь незначительные и второстепенные области, которые в настоящее время и могут быть исследуемы, например, методами математической статистики. Это отдельные аспекты текстологии, атрибуции, формальной ритмики и т. д. Весьма поучителен, в этом отношении, пример попыток применения математических методов изучения к стиховедению на современном его этапе¹². Авторы опираются на традиции формального стиховедения, ибо ни на что иное в своих попытках точного изучения поэзии они, вообще, опереться не могут. Но в работах так называемых «формалистов» 1920-х гг. основные понятия *содержания и специфики поэзии* оказались не формализованными и, следовательно, вообще, остались вне поля внимания. Поэтому и в работе А. Н. Колмогорова и А. М. Кондратова, как только исследователи переходят от обильного статистического материала к сущности изучаемых ими явлений, выводы сразу же делаются субъективными и неопределенными. Выводы, к которым приходят авторы, например, таковы: «Более редкие варианты ритма, естественно, приобретают значение особенно значимых сигналов; колебания в доле участия часто встречающихся вариантов (например, чистого амфибрахия) создают индивидуальную окраску целых эпизодов»¹³. Ясно, что к подобным итогам можно прийти, и не мобилизуя огромного статистического материала, а путей к

¹² См., напр., А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, Ритмика поэм Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3.

¹³ Цит. соч., стр. 67.

иным, более плодотворным заключениям данная метода пока еще не открывает.

Таким образом, прежде, чем приступить к применению математических методов, следует самой литературоведческой науке придать вид, который подобное применение допускал бы. Настоящее исследование ставит своей целью приблизить решение этой задачи в сравнительно узкой сфере теории стиха.

Основной порок так называемого «формального метода» — в том, что он зачастую подводил исследователей к взгляду на литературу как на сумму приемов, механический конгломерат¹⁴. Подлинное изучение художественного произведения возможно лишь при подходе к произведению как к единой, многоплановой, функционирующей структуре. Нельзя сказать, что этот взгляд является чем-либо принципиально новым в нашей науке о литературе. Он уже наметился в трудах Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, В. Я. Проппа и ряда других исследователей. Мы полагаем, что вопрос о соотношении структурального метода и формализма в настоящее время (разными исследователями по разным причинам) гипертрофирован искусственно, в результате чего связь структурального направления с другими школами советского и мирового литературоведения, вообще, осталась в тени. В этом смысле полезно напомнить, что структуральный метод, прежде всего, изучает *значение, семантику* литературы, фольклора, мифа. Поэтому не лишеной интереса задачей было бы проследить связь его с теми направлениями советского литературоведения, которые стремились к изучению исторической семантики и, в известной мере, отражали наиболее плодотворные стороны языкового учения Н. Я. Марра (см. «Поэтику сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг, статьи И. Г. Франк-Камецецкого, И. М. Тронского и др.). Нельзя не отметить и того, что вопрос о структурной типологии, принадлежащий сейчас к основным проблемам структурного метода, исторически продолжает опыты по изучению художественной типологии, предпринимавшиеся рядом советских литературоведов в 1930—1940-е гг. (Теория «стадиальности литературного процесса» Г. А. Гуковского, труды В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, А. А. Смирнова и др.). В этом смысле весьма знаменательным было стремление ряда советских ученых в 1930-е гг. вернуться на марксистской основе к проблемам, поднятым еще А. Н. Веселовским. Наконец, нельзя обойти молчанием стремление ряда ученых-искусствоведов построить функциональные модели искусства (Ю. Н. Тынянов, И. И. Иоффе, В. Шкловский, С. М. Эйзенштейн).

Если прибавить очевидную связь структурных штудий с тра-

¹⁴ Чрезвычайно интересные опыты перехода к представлению о функциональной природе художественной системы находим в работах Ю. Н. Тынянова.

дицией отечественного стиховедения, идущей от А. Белого, В. Брюсова и продолженной Б. В. Томашевским, С. М. Бонди, Л. Тимофеевым, М. Штокмаром и др., — картина получится достаточно ясная.

Таким образом, структуральный метод отнюдь не возникает в советском литературоведении как простое привнесение лингвоматематической методики или неожиданный рецидив формализма — он органически примыкает к предшествующему этапу развития советского литературоведения.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Советская эстетическая наука зародилась в борьбе с идеалистическими теориями. Это, определив ряд ее сильных сторон, одновременно обусловило и то, что стремление отгородиться от механистического, вульгарного материализма ощущается в работах советских теоретиков искусства значительно реже. Между тем, от этого страдают не только объективные потребности науки, но и сама задача полемики с идеалистами, сознательно не делающими разницы между материализмом метафизическим и диалектическим. Однако поскольку структурное понимание искусства есть понимание диалектическое, именно критика вульгарно-материалистических представлений об искусстве приобретает для нас особое значение.

1. СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

(Постановка вопроса)

Большим недостатком современных гуманитарных наук является то, что они описывают изучаемые ими явления в терминах, совершенно не применимых не только в системе общенаучного познания, но и в соседних науках гуманитарного цикла. Термины музыковедения или теории живописи применимы в литературоведении лишь как метафоры, а не как научные определения. Это связано с тем, что термины в каждой отдельной отрасли гуманитарного знания, в свою очередь, как правило, не складываются в единую, строгую систему с взаимооднозначными и измеримыми соотношениями, то есть, по существу, терминами не являются. Ссылки на то, что терминологическая обособленность гуманитарных наук — результат своеобразия их предмета (в данном случае — искусства), что терминологическое объединение повлечет за собой утрату специфики искусствознания, вульгаризацию исследовательских приемов — не убедительны.

Прежде всего, укажем на то, что в последние десятилетия происходит процесс сближения научных методов различных, и порой весьма далеких, научных дисциплин, что привело уже к образованию особой области теоретического знания — теории науки — дисциплины, объединяющей методологии конкретных наук и философскую гносеологию. Процесс этот, имеющий основой материальное единство мира и его познание, составляет одну из отличительных черт современного научного мышления.

Необходимо отметить и другое: введение явлений искусства в общую систему объектов научного познания не отрицает их

специфики. Наоборот, именно строгое выявление *общего* между искусством и различными видами не искусства позволит выделить и возможно более точно определить *специфику* искусства. Таким образом, первым шагом к определению своеобразия искусства становится уяснение того, в каких рядах более общих процессов познания найдет себе место исследование художественного творчества человека.

Рассматривая произведение искусства, мы можем на основании утвердившихся в материалистической эстетике представлений выделить две его стороны:

1) Искусство познает жизнь, пользуясь средствами ее отображения.

2) Познание в искусстве всегда связано с коммуникацией, передачей сведений. Художник всегда имеет в виду какую-либо аудиторию. Положение это не меняется и в том, сравнительно редком случае, когда художник в виду каких-либо биографических или идейных побуждений пишет «для себя».

Эти оба положения настолько очевидны и общеприняты, что могут показаться тривиальными. Может возникнуть вопрос: позволит ли повторение этих общеизвестных истин добавить что-либо новое к нашему пониманию искусства?

Но если мы рассмотрим отмеченные свойства искусства в свете идей современной теории науки, то мы сможем отметить следующее. В связи с первой особенностью возникает вопрос о правомерности рассмотрения произведения искусства как своеобразной модели действительности. В. А. Штофф, суммируя уже получившие в современной науке распространение точки зрения, следующим образом определяет понятие модели: основное свойство модели — «это наличие какой-то структуры <...>, которая действительно подобна или рассматривается в качестве подобной структуры другой системы. Понимая такое сходство структур как отображение, мы можем сказать, что понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности, как бы ни различались между собой отдельные модели»¹.

Если нам удастся доказать правомерность взгляда на произведение искусства как на модель действительности, то тогда очевидно будет использовать при изучении природы искусства современные научные представления о сущности моделей и определить, что в искусстве роднит его с другими типами моделей, а что составляет своеобразие данного вида моделирования. Встанет вопрос о рассмотрении искусства в ряду других моделирующих систем.

Вторая из отмеченных особенностей искусства позволяет

¹ В. А. Штофф, О роли моделей в познании, Л., Изд. ЛГУ, 1963, стр. 8.

применить к его изучению современные представления о специфике разных форм передачи сведений, информации.

В этом свете произведение искусства выступит как знак и будет включено в цепь таких научных представлений, как отношение знака и обозначающего, знака и кода — «языка» данной системы передачи сведений и т. д. Определив, что общего у искусства с другими знаковыми системами, мы сможем поставить вопрос о своеобразии его в ряду подобных явлений. И тогда, наконец, создастся основа для строгого определения специфики искусства как явления, одновременно моделирующего и семиотического. Специфика, выявленная в каждом из этих рядов, и специфика их слитности позволят определить и своеобразие явления искусства.

Искусство отличается от некоторых других видов познания тем, что пользуется не анализом и умозаключениями, а воссоздает окружающую человека действительность второй раз, доступными ему (искусству) средствами. То, что познание в искусстве достигается в процессе воссоздания действительности, — чрезвычайно существенно. Как мы увидим, с этим связан ряд основополагающих сторон искусства.

Уверенность в истинности знания достигается сопоставлением воссоздаваемого и воссозданного. Представление об их сходстве, аналогии или даже тождестве будет, вместе с тем, выражением уверенности в истинности нашего понимания действительности. С этим положением тесно связано другое.

В существующей эстетической литературе неизменно подчеркивается, что искусство — одна из форм общественного сознания. Вряд ли в настоящее время есть необходимость доказывать эту азбучную истину марксистской эстетики. Однако, ограничиваясь ею, нельзя понять специфики искусства среди других видов идеологии. Искусство — не только теория. Поскольку образ действительности в нем реконструируется, неизбежно встает вопрос: «Из чего?». Для искусства особую важность приобретает материал, — проблема, не возникающая в чисто теоретических сферах деятельности человека.

Произведение искусства двойственно по своей природе: оно идеально, ибо как факт общественного сознания находит свое объяснение в ряду теоретических представлений человека, и оно материально, поскольку воспроизведение действительности может быть реализовано лишь через определенную материальную структуру, воссоздающую структуру изображаемого явления. Как определенное познание жизни, оно принадлежит к ряду умственных, интеллектуальных актов, но как познание, совершаемое путем воссоздания, оно требует физического труда, необходимого для придания материальной массе желаемой структуры. Трактовать искусство только в идейном ряду, только как теоретическое явление, только как факт общественного сознания —

значит игнорировать общеизвестные высказывания классиков марксизма о связи его с трудом и материалом. Ф. Энгельс в «Диалектике природы», говоря о том, что рука «является не только органом труда, она также его продукт», подчеркивал: «Только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой степени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»². К. Маркс подчеркивал, что «физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры»³.

Из этого вытекает еще одно важное следствие: являясь отражением действительности, произведение искусства, вместе с тем, принадлежит к материальной культуре. Возникнув, оно уже перестает быть только отражением и становится само явлением действительности. Перейдя из сферы художественного замысла в область материального воплощения, произведение искусства, сохраняя идеальные свойства (оно — отражение действительности), само становится явлением действительности. Как фактор изменения жизни оно обладает двойной активностью — идеальной и материальной.

2. ПРОБЛЕМА СХОДСТВА ИСКУССТВА И ЖИЗНИ В СВЕТЕ СТРУКТУРНОГО ПОДХОДА

Искусство — средство познания жизни. Однако, средство специфическое. Искусство познает жизнь, воссоздавая ее. Из некоего материала художник воссоздает образ жизни в соответствии со структурой, по его мнению, свойственной данному явлению действительности. Окружающие художника явления — не бесформенная масса, они представляют собой определенную материальную структуру, систему отношений, которую художник воспроизводит конструкцией своего произведения. Создание художника выполняет свою познавательную роль, если его структура адекватно раскрывает структуру действительности в меру возможностей наиболее передового сознания данной эпохи. Таким образом, в само понятие искусства входит проблема адекватности, сопоставления изображаемого и изображения, — то, что в обычном словоупотреблении определяется как сходство : сходство человека и его портрета, события и его описания или изображения и т. д.

Естественный, наивный критерий при оценке достоинств художественного произведения — сходство с жизнью. «Это похоже, так бывает, так не бывает, не похоже», — таковы обычные формулы одобрения или неодобрения произведений искусства. Поскольку искусство рассчитывает, главным образом, на непо-

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., XIV, стр. 454.

³ К. Маркс, Экономические рукописи 1857—1858 гг., Архив, IV, 123.

средственного, «наивного» зрителя и читателя, создается именно для него, а не для ученого-эстетика, такой вопрос вполне уместен. Более того: в наивной форме он выражает одну из основных черт искусства. Преодоление ограничений, которые накладывает материал на технические возможности художника, все большее уподобление произведений искусства явлениям жизни, — таков общий закон развития художественной деятельности человека. Параллельно шел процесс преодоления ограничений, накладываемых эстетическими теориями. Расширение сфер искусства, все большее приближение его к жизни — неуклонная тенденция эстетического движения. В современном искусстве, (например, в некоторых течениях киноискусства итальянского неореализма) это приводит к демонстративному отказу от условностей⁴, к представлению о том, что художественная правда достижима лишь на путях отказа от «искусственности искусства». Возникает стремление к отказу от профессиональных актеров, павильонных съемок, отбрасывается искусство композиции кадра, не говоря уже об условностях характеров, сюжета и т. д. Создаются произведения типа «Похитители велосипедов», являющиеся подлинными шедеврами искусства и, вместе с тем, достигшие, казалось бы, полного сходства, тождества искусства и жизни.

Между тем, вопрос этот отнюдь не так прост, как может показаться с первого взгляда. Ведь совершенно ясно, что, сколь близко к жизни ни были бы воспроизведены страдания героя, зритель (и это прекрасно понимает создатель фильма) не бросится к нему на помощь. Пока зритель испытывает эстетические эмоции, он неизменно чувствует, что перед ним — не жизнь, а искусство, близкое к жизни, воспроизведение, а не воспроизводимое. Известный анекдот о солдате-американце, который, защищая белую женщину, выстрелил в Отелло, иллюстрирует совсем не торжество искусства, а разрушение его примитивным сознанием, не способным к эстетическому восприятию.

Следовательно, любое приближение искусства к жизни не снимает сознания их различия. Более того, поскольку, чем ближе сходные, но разные явления, тем более явна и их разница, и самое приближение искусства к жизни подчеркивает их различие. Различие диалектически связано со сходством и невозможно без него. Чем больше сходства имеют между собою члены неравенства, тем, безусловно, обнаженнее их различие. «Противоположение (оппозиция) предполагает не только признаки, которыми отличаются друг от друга оппозиции, но и признаки, которые являются общими для обоих

⁴ Противопоставление эстетическим условностям «естественности» — закономерная черта всякого нового этапа искусства. Ее знали и Возрождение, и классицизм, и искусство Просвещения, и романтизм, и разные течения реалистического искусства XIX в.

членов оппозиции. Такие признаки можно считать «основанием для сравнения». Две вещи, не имеющие основания для сравнения, или, иными словами, не обладающие ни одним общим признаком, (например, чернильница и свобода воли) никак не могут быть противопоставлены друг другу»⁵.

Таким образом, намечается вывод, который не изумит диалектически мыслящего читателя: увеличение сходства искусства и жизни углубляет осознание их различий. Античная традиция сохранила нам легенду о птицах, клевавших мастерское полотно с изображенным на нем виноградом. Вряд ли кто-либо из современных критиков увидит торжество искусства в попытке зрителей съесть натюрморт. Из всего сказанного вытекает то, что само установление сходства есть, одновременно, и определение различия. Явление жизни и изображение его в искусстве образуют взаимосвязанную коррелирующую пару, определенные аспекты которой воспринимаются как тождественные, составляющие основу художественного познания, поскольку само это тождество представляет собой очень сложное явление. Мы отождествляем пространственный контур яблока и линию, проведенную нами на бумаге (рисунок «яблоко»). Тождество этих двух явлений, позволяющее нам отождествить и целое (яблоко в действительности и его изображение на самом примитивном рисунке), оказывается отнюдь не столь безусловным. На самом деле, мы принимаем за тождество аналогию, и это нам позволяет рассмотреть столь глубоко отличные явления, как структурный план рисунка и пространственная форма яблока, в качестве тождественных. Но рисунок мы сделали сами (или знаем, что его сделал другой человек). Отождествляемый с явлением действительности, он становится ее объяснением. Структурный план рисунка переносится на объект познания — структурную природу пространственной формы яблока.

Однако не только тождественное в явлении жизни и его изображении играет активную роль в художественном познании. Воспроизведение никогда не бывает полным (например, рисунок не воспроизводит запаха яблока). Но эти отличные аспекты изображаемого и изображения входят в два аналогичных единства (яблоко и его изображение), выступая, как дополнение к аспекту, воспринимаемому как тождественный. Это делает их не только различными, но и противоположными.

Отрицательный признак также начинает играть роль в познании. Он становится *дифференцирующим*, т. е. структурным, элементом, наряду с признаками совпадающими. Человек и мясорубка — различны. Сходство их столь общо и бессодержательно, что и количественно большее число различий не полу-

⁵ Н. С. Трубецкой, Основы фонологии, М., Изд. иностранной литературы, 1960, стр. 75. Более детально: N. Trubetzkoy, Essai d'une theorie des oppositions phonologiques, «Journal de psychologie», XXXIII, p. 5—18.

чает дифференцирующей роли. Человек и робот — в силу большего, чем в первом случае, числа сходных элементов — различаются качественно иным способом. Различие становится противоположностью, приобретает дифференцирующее значение, делается структурным элементом. То же самое возникает и при сравнении изображаемого и изображения. Чем больше элементов сходства и чем содержательнее эти элементы, тем большее значение, большую структурную весомость получают элементы различия.

В свете сказанного само понятие сходства искусства и жизни раскрывается не прямолинейно, а диалектически-сложно.

Когда мы, глядя на живописное полотно, говорим: «Это человек», «Это дерево», «Это яблоко», — мы, тем самым, устанавливаем, как будто бы, тождество: некоторое сочетание линий и красок на полотне — человек, дерево, яблоко. При этом мы, узнавая в изображении изображаемое, отнюдь не предполагаем, что из порезанной фигуры польется кровь, а яблоко на полотне обладает вкусовыми качествами настоящего. Значит, мы соглашались считать человеком, деревом, яблоком нечто, не имеющее всех свойств этих явлений и предметов, признаем, что, и при вычете того, что отличает их на полотне и в жизни, эти явления сохраняют нечто основное, позволяющее применять к ним определения «человек», «дерево», «яблоко». Метафора: изображение яблока есть яблоко («я узнаю в этом сочетании красок и линий яблоко») подразумевает «метонимию»: яблоко, лишенное того, что не передается средствами живописи, есть яблоко. Подобная «метонимия» (часть принимается за целое) составляет основу художественного познания: за целое (то есть за сущность, качественную определенность предмета) принимается важнейшее. Когда мы, глядя на кусок мрамора и сочетание красок и линий, говорим одно и то же: «Это яблоко», — ясно, что перед нами раскрываются разные сущности изображаемого предмета. То, что художественное воспроизведение никогда не подразумевает полного воссоздания (создания второй такой же вещи), то, что определенные свойства не будут воссозданы, ведет к познанию того, что в этот момент и с позиции этого художника представляется важнейшим. Приведем наглядный в его простоте пример: скульптура позднего палеолита знает женские фигурки — статуэтки так называемых «венер». Эти изображения характеризуются чрезвычайно тщательно и с большим мастерством (на пример, в так называемой «Венере» из Виллендорфа) исполненным торсом с резко гипертрофированными женскими формами. Голова, особенно лицо, а также руки и ноги у подобных статуэток изображены крайне схематично. Это понятно: для человека позднего палеолита женщина — продолжательница рода. Отец при групповом браке неизвестен, и именно женщина была носителем родового начала. Вместе с тем, человек палеолита —

охотник. Участие женщины в труде ничтожно, и руки намечены столь же неясно, как и голова. Лица подобные статуэтки, как правило, вообще не выделяют. Вы видим, что на практике означает то приравнивание целого (женщина) к части (торс и специфически женские формы тела), о котором мы говорили. Социально-историческое развитие (в данном случае, ранние формы разделения труда, противопоставившие мужчине-охотнику женщине-продолжательнице рода) выделило понятие «мужчина» и «женщина». А художественный путь освоения понятия был, примерно, следующий. И мужчина, и женщина, конечно, воспринимались как человек. Но то, что в этом понятии общего для обоих полов (и что в момент разделения труда становилось социально-пассивным), составляло «основание для сравнения». Оно выносится за скобки, не изображается. Воссоздается лишь *специфическое*, приравняваемое целому. Таким образом, эстетическое восприятие этой статуэтки подразумевает, по крайней мере, три психологических акта:

1) акт «метафоры» — узнавание — «это изображение есть женщина»;

2) акт «метонимии» — выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного — «эта часть женщины есть женщина»;

3) акт противопоставления, контраста — то, что объединяет понятия «мужчина» и «женщина» в родовом понятии «человек» и, следовательно, для видового понятия не составляет специфики — снимается. Восприятие изображения подразумевает, что зритель сопоставляет его с формами мужского тела. Общее не изображается, воспроизводится лишь отличное.

Но различие есть отношение, а не предмет. Отношение нельзя изобразить — оно осознается при сопоставлении изображенного и неизображенного.

Из перечисленных психологических аспектов восприятия первый, таким образом, подразумевает сопоставление изображения и изображенного, третий — изображения и неизображенного, а второй включает оба аспекта.

Эти наблюдения над наиболее элементарным произведением искусства позволяют сделать некоторые общие выводы.

Изображение в искусстве — это отнюдь не только то, что непосредственно изображено. Художественный эффект — всегда *отношение*. Прежде всего, это соотношение искусства и действительности — сложный вопрос, который не исчерпывается бесспорной, но слишком общей формулой «искусство — зеркало жизни». При этом следует иметь в виду, что в приведенном примере из истории примитивного искусства часть, принимаемая за целое, есть именно часть в прямом смысле (часть тела). В позднейшем искусстве в качестве части выступает аспект.

Искусство — всегда функционально, всегда отношение. То,

что воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, что воссоздается (изображаемому), к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других.

Поэтому научный макет, будучи предметом, вещью, равнодушен к идеологическим связям создающего и воспринимающего, а произведение искусства, оставаясь вещью, включено и в многочисленные идейные отношения. Качества вещи в макете абсолютны, постигаются из него самого, качества вещи в искусстве относительны, приобретают свое значение от многочисленных идеологических контекстов. Когда мы сумеем математически-точно определить основные из этих контекстов, мы приблизимся к научному представлению о природе впечатляющей силы искусства.

Сходство искусства и жизни выясняется отнюдь не в сопоставлении двух однолинейных величин. Сложная многофакторность действительности сравнивается с произведением, опосредованным многочисленными связями. Само это сравнение не есть однократный акт. Что создано художником, становится ясно зрителю не из имманентного рассмотрения произведения искусства, а из сопоставления его с объектом воссоздания — жизнью. Но ведь сам объект воссоздания — жизнь — раскрывается для нас по-разному до того, как было создано воспроизводящее ее произведение, и после. Поэтому, понятие из сопоставления с действительностью, произведение требует нового сопоставления с по-новому понятой действительностью. Логически процесс познания сродства искусства и жизни может быть уподоблен не прямой, а спирали, число витков которой зависит от глубины художественного создания и сложности воспроизводимой жизни. Реально же он представляет подвижную корреляцию, соотношенность.

С вопросом сродства искусства и жизни связана еще одна сторона дела, которую удобнее для начала рассмотреть на материале изобразительных искусств.

Как мы видели, понятие сродства в искусстве диалектически-сложно, составлено из сродства и несродства; уподобление включает в себя и противопоставление. В связи с этим само понятие сродства исторически и социально обусловлено. В этом аспекте история изобразительных искусств дает характерные этапы: сначала, как мы видели на скульптуре палеолита, изображается с большой подробностью частное, части (тела, композиции, сцены). Задачи изображения общего не возникает. Затем формируется более высокое требование: искусство стремится охватить целые явления, сложные события. Однако, общее правдоподобие мыслится как сумма отдельных деталей, в которых мы легко и сразу узнаем части изображаемого явления жизни.

Затем наступает новый период: общее, в котором зритель узнает определенное жизненное явление, складывается из частных, не имеющих характера отчетливого воспроизведения какой-либо части изображаемого, и получающих свой смысл только в общем художественном контексте. Достаточно сравнить художников Возрождения и второй половины XIX века, чтобы убедиться, что отношение части и целого в их картинах принципиально различно. Общефилософский смысл этого легко объясним глубоким проникновением диалектического мышления в сознание людей XIX века.

Неуклонно возрастающая в истории изобразительного искусства тяга к абстрагированию от сходства в частностях приводит не к уменьшению, а к увеличению общего сходства. Количественное понятие «увеличение сходства» означает, что в процесс сопоставления с жизнью вовлекаются все более существенные аспекты изображения, причем осуществляется переход от сопоставления воссозданного образа с внешностью воссоздаваемого явления к раскрытию, через сопоставление внешности, внутреннего сходства явлений.

Так, например, известно, что ранняя античная скульптура была полихромной. Это означает, что для того, чтобы, взглянув на этот предмет из мрамора, сказать: «Человек», — зрителю той поры следовало увидеть перед собой антропоморфную и антропохромную фигуру. За этим стоит представление: человек — внешность человека. Само понятие «внешность» диффузно, включая в себя еще не развившиеся понятия «цвет» и «форма». Окрашенность статуи (следовательно, неотделенность скульптуры от живописи) означает, что самостоятельное понятие цвета как средства воссоздания (то есть познания) жизни еще не работало.

Переход к неокрашенной статуе — целый переворот в сознании: определяется понятие «форма» как самостоятельная познавательная ценность. Сказав, что на неокрашенной статуе нет краски, мы не выразим сущности дела: на ней есть *отказ от краски*, сознательное свидетельство того, что форма, а не цвет, определяет изображаемую сущность человека. Следовательно, форма и цвет воспринимаются в этот момент, как соотнесенные антиподы, антонимы, понятия, само существование одного из которых определяется существованием другого, как «запад» определяется понятием «восток». Более того: как объем понятия «черный» определяется понятием «не черный» и невозможен вне его, объем этих понятий раскрывается лишь с учетом их взаимной обусловленности-противопоставленности в ту эпоху. Значит, определение понятия «форма» как средства воссоздания облика человека, то есть отказ от окраски статуй, знаменует и возникновение понятия «цвет». А это означает идейно-психологическую предпосылку возникновения живописи, как самостоя-

тельного искусства — воссоздания жизни средствами краски, в котором пластическое воссоздание присутствует как отказ, со знаком «минус».

Процесс сопоставления — основа выявления сходства искусства и жизни — имеет два аспекта. С одной стороны, это сопоставление изображаемых явлений между собой, с другой, — изображения и изображаемого. В терминах семиотики эти аспекты определяются как синтагматика и семантика. Сущность их неодинакова. Первое выясняет качественное своеобразие изображаемого. При этом большую роль играет не только то, что изображено, но и то, что не изображено. Явление выделяется из ряда других, подобных ему, по принципу ряда соотнесенностей, например, контраста. В этом случае, изображаемое явление имеет с другими и общее («основание для сравнения») — то, что не осознается как структурный элемент или не изображается, выносится «за скобки», — и особенное, специфическое именно ему и осознаваемое как антитеза общему. Оно и воссоздается. Сравним два натюрморта. На одном изображены яблоко и персик, на другом — два яблока. Предположим, что одно из яблок второго — точное повторение яблока в первом. Однако, восприниматься они будут по-разному. В первом случае структурным элементом будет то в контуре и окраске яблока, что отделит его от не-яблока (здесь — персика). Индивидуальное для данного яблока будет или восприниматься, как свойство всякого яблока, или вообще не восприниматься. Во втором случае активными сделаются те признаки, которые характеризуют это яблоко (здесь — «не то, а это из двух»). Между тем, признаки, общие для обоих яблок, хотя и будут присутствовать, поскольку без их воспроизведения нельзя изобразить и индивидуального, но потеряют структурную активность.

Чем больше в изображаемом явлении вынесено «за скобки», чем меньше то, чему приравнивается вся вещь, тем резче подчеркнута его специфика. «Чем скупее, тем характеристичнее», — совсем не парадокс, а очевидная истина. Но из этого же следует, что «вынесение за скобки» в искусстве *не есть* простое отбрасывание. Неизображенное подразумевается. Только в сопоставлении изображенного и неизображенного первое обретает подлинный смысл.

Второй аспект имеет иное значение. Первый позволяет нам узнать в нарисованном предмете яблоко (отличить его от не-яблока), то есть им подчеркивается тождество. Второй не дает нам съесть это яблоко, подчеркивая, что перед нами воссоздание предмета, а не сам предмет. Если бы изображение ничем не отличалось от изображаемого, то нарисованное яблоко прибавляло бы к нашему знанию о его сущности не больше, чем купленное. И в этом аспекте познание идет по тем же общим законам. Познать ту сущность яблока, которая раскрывается.

только в изображении, значит сопоставить их, вынести за скобки все равное и выделить отличие. Именно поэтому приклеенное к полотну яблоко не прибавит ничего к нашему познанию: изображаемое и изображение тождественны, все вынесено за скобки — в остатке нуль. Но ведь остаток-то и есть специфичность, художественное знание! Из этого следует и другое. То, что сходство в масляной живописи создается при взгляде на расстоянии и исчезает при приближении к полотну, — не только техническое свойство данного вида искусства, но и выражение того этапа искусства, который воссоздает целое, подобное целому в жизни, из частей, не подобных частям этого целого в жизни. Выкрасить зелень на полотне в зеленую краску, выдавленную из тюбика и очень похожую на цвет отдельного места, — значит выключить эту сферу изображения из процесса познания. В книге И. Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» приведены слова П. Пикассо, который иронизировал по поводу представления о живописи как о раскрашенной в «натуральные» цвета фотографии: «... Нужно рационализировать производство картин. На фабрике должны изготовлять смеси, а на тюбиках ставить: «для лица», «для волос», «для мундира». Это будет куда разумнее»⁶. Сходство искусства и жизни — не механическое тождество, а диалектическое приближение.

Приведенные примеры были нужны нам для того, чтобы продемонстрировать, что сходство искусства и жизни — сложное и противоречивое понятие, всегда социально и исторически опосредованное, диалектически сочетающее сближение и отталкивание.

3. МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА

Материалом искусства, строго говоря, может быть любая материальная среда, поддающаяся структурированию, то есть та, которая может быть использована для придания ей структуры, воссоздающей структуру изображаемых явлений жизни. На первый взгляд может показаться, что материален, вещественен лишь материал так называемых изобразительных искусств. Это не так: звук — материал музыки, язык — материал литературы, человеческое тело — материал пластики — также имеют свою вещественную определенность, могут быть предметом чисто физических измерений и исследований. Понятие материала искусства по самой своей этимологии подразумевает материальность. Однако, не следует истолковывать это примитивно, отождествляя материальность с вещественностью. Система отношений — понятие не вещьественное, но, поскольку речь идет об отношениях, существующих в реальном, материальном мире, от-

⁶ Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь, кн. 1—2, М., «Советский писатель», 1961, стр. 324.

ношения в своей совокупности могут выступать в искусстве как начало материальное — материал, из которого создается структура произведения — система отношений более высокого уровня. Приведем пример: геометрические понятия — соотношение плоскостей и их пересечений, их кривизна, симметрия и т. д. — по своей природе не материальны. Это чистые отношения, безразличные к физической природе того или иного материала, реально имеющего эти формы. Но в архитектуре эта система геометрических отношений выступает в качестве материала, из которого художник конструирует высшее единство. Конечно, и в этом случае необходимо учитывать возможность истолкования самого понятия «материал» с точки зрения разных уровней. На наиболее абстрактном уровне материалом в архитектуре будет выступать система геометрических пропорций, на наиболее конкретном — определенные, наделенные собственной фактурой, физические материалы, из которых складываются массы, образующие определенные геометрические формы.

Возможности искусства безграничны — его история демонстрирует неуклонное расширение способов воспроизведения жизни и используемых при этом материалов. Однако здесь необходимо отметить одну особенность: материал искусства не должен содержать в себе самом, в своем естественном состоянии такого сходства с изображаемым предметом, которое исключало бы дальнейшую обработку, делало бы ее излишней. Почему аппликации нам, воспитанным на традициях живописи, кажутся нехудожественными? Поскольку природа искусства подразумевает акт воссоздания образа жизни, то неотъемлемой чертой творческого процесса является *превращение непохожего в похожее*. Искусство — моделирующая система. Сам акт придания материалу, не имеющему сходства с воссоздаваемым явлением, черт, заставляющих нас угадать в изображении изображаемое, и составляет познание жизни средствами искусства. Вмонтировав в статую элементы, заимствованные из мира действительности (например, одев ее в подлинные ткани), мы даем зрителю не воссоздание явления жизни, а самое это явление. Воссоздание раскрыло бы перед ним структуру изображаемого, не данную в обычном наблюдении, — простое перенесение прибавило к тысячам ежедневных созерцаний явлений жизни еще одно. Сформулированное нами соотношение материала и художественного произведения очевидно для изобразительных искусств. Там берутся краска или камень, и им придается образ воспроизводимого явления. Подобное же положение в музыке. Вопреки представлениям некоторых теоретиков музыки, звукоподражание (например, воспроизведение речевых интонаций в романсе и речитативе) явно играет второстепенную роль. В подавляющем большинстве случаев, образ действительности в музыке создается иначе: из зву-

ков, которые сами по себе лишены значения, воссоздается эмоциональный образ мира, картина душевного переживания. И здесь выразительность не является присущим материалу свойством: она возникает в процессе воссоздания из звукового материала сложного выразительного целого.

Однако существуют виды воспроизведения явлений жизни, которые имеют дело с материалом, в той или иной степени схожим или даже тождественным изображаемому. Такова, например, фотография: возникающий на фотографической бумаге воссозданный образ жизни является не произведением искусства, а материалом. Для того, чтобы стать первым, он должен подвергнуться дополнительным операциям. Характерно, что именно это: сходство самого материала с воспроизводимой действительностью — создает трудности превращения фотографии в искусство. Иначе обстоит дело с танцем: в фотографии изображение окружающих видов на фотобумаге (материал искусства) сходно с этими окружающими видами (предметом изображения), но не тождественно ему. В танце мы имеем дело с тождеством. Данные этнографии единодушно свидетельствуют, что танец и в своей первоначальной магически-культовой, и в позднейшей — игровой функции строится на воспроизведении движений и действий человека в жизни. Танец воспроизводит трудовые, боевые, охотничьи, сексуальные движения. Материалом искусства служит то самое человеческое тело, которое совершает соответствующие движения в действительности: жесты танца воспроизводят, и очень точно, жизненные телодвижения. Создается опасность того, что танец, утратив характер воспроизводящего (искусства), перейдет непосредственно в ряд воспроизводимых явлений (жизни). Этого не происходит по целому ряду причин. Такое слияние привело бы к уничтожению танца как искусства. Из сферы художественной деятельности (воспроизведения) он перешел бы в область практической жизни — предмета для воспроизведения. И разница здесь, конечно, не в том, что движения в практической жизни имеют цель, а в танце, якобы, бесцельны. Движения в танце имеют цель, но иную, чем в практической жизни, — цель *воспроизведения* движений практической жизни. Однако именно здесь намечаются различия. Коснемся в данной связи интересующего нас сейчас аспекта — материала искусства. Танец не строится как простое воспроизведение жизненных движений. Сначала материал «расподобляется», выводится из состояния тождества с воспроизводимым: музыка, быстрая, ритмичность и специфический характер движений создают для искусства танца особый материал — не просто человеческое тело, а тело, ритмически движущееся под музыку в условных танцевальных движениях. И уже после того, как в распоряжении художника появляется этот, *не похожий* на обычное состояние человеческого тела, материал, возникает возмож-

ность воспроизвести с помощью этого материала жизнь. *Распобленное начинает уподобляться*. Танцующий воспроизводит жизненные движения, максимально приближаясь к правдоподобию, доводя зрителей почти до полной иллюзии. И все же его движения остаются жестами — воспроизведением жизненных движений, а не самими этими движениями.

Особый характер имеет в этом смысле материал художественной литературы — язык. Язык, представляющий собой сложную систему, приспособленную для передачи любой информации, содержит в себе возможность наименования всех явлений и отношений действительности. Между обозначающим и обозначаемым в языке существуют устойчивые соотношения. У говорящего возникает убеждение, что язык сам по себе представляет «вторую действительность», жизнь, воспроизведенную в условных сигналах языка. Это создает специфические трудности для использования языка в качестве материала искусства — трудности, которые будут рассмотрены в специальной главе.

4. ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМА МОДЕЛИ

Все сказанное позволяет рассматривать произведение искусства как своеобразную модель, а художественное творчество — как одну из разновидностей процесса моделирования действительности.

Если помнить, что «в качестве модели объекта рассматривается любой другой имитирующий его объект, служащий своего рода заместителем его в процессе исследования»⁷, то появляется возможность интерпретации одного из основных свойств искусства — познания путем воссоздания — как явления моделирования. В этой же связи проясняется то существенное в соотношении искусства и жизни, о чем мы уже говорили: отношение аналогии, подобия, но никогда не тождества. Модель всегда воспроизводит не весь объект, а определенные его стороны, функции и состояния, причем сам акт отбора является существенным звеном познания. Полное, всестороннее воспроизведение — уже не модель и средством познания являться не может, ибо утрачивает тот элемент абстракции («типического», как принято говорить применительно к искусству), без которого невозможно познание. «Модели во всех случаях выступают как аналогии. Это значит, что модель и отображаемый при ее помощи объект находятся в состоянии сходства, а не тождества. Иначе говоря, модель в каком-то одном отношении подобна моделируемой системе, а в другом отношении отлична и притом обязательно отлична от этой системы. Более того, существование каких-то определенных различий между моделью и оригиналом

⁷ А. А. Зиновьев, И. И. Ревзин, Логическая модель как средство научного исследования, «Вопросы философии», 1960, № 1, стр. 83.

является непременным условием тех функций в познании, которые она выполняет»⁸.

Это сразу же вводит в искусство, как и во всякий моделирующий процесс, понятие уровня абстракции. Ясно, что и виды искусства, и художественные направления внутри отдельных видов можно классифицировать не только по способу моделирования действительности, не только по материалу, но и по характеру исключений и отбору моделируемых сторон объекта. При этом полезно помнить то общее правило, согласно которому и чрезмерная «подробность», и оторванность от объекта, субъективизм в выборе моделируемых аспектов снижают ее познавательную ценность. В. А. Штофф пишет: «Когда модель становится слишком «точной», она теряет свой смысл, она перестает быть моделью, когда же она несовершенна, она источник ошибок»⁹. Конечно, как мы увидим в дальнейшем, вопрос этот в искусстве не решается простым приложением к тому или иному произведению общих правил моделирования — он выступает в сложно опосредованном виде. И все же необходимо помнить, что более отвлеченное изображение объекта, например, в музыке, чем в живописи, создающее гомоморфную модель высокого уровня абстракции, конечно, не означает понижения ее познавательной ценности.

Не стремясь исчерпать всех сторон сложной проблемы «искусство и модель», остановимся лишь на некоторых. Прежде всего, для искусства крайне важна связь моделирования с познанием структур большой и очень большой сложности. Касаясь этого свойства, применительно к моделям вообще, А. А. Зиновьев и И. И. Ревзин пишут: «Если объекты берутся как нечто элементарное, моделирование лишается практического смысла. Метод моделей был выработан именно с целью решения сложных задач, когда исследование оригиналов по тем или иным причинам затруднено, практически невозможно»¹⁰. Последнее чрезвычайно существенно для искусства. Возможности научного моделирования ограничены уровнем специальных знаний. На каждом этапе научного развития выдвигаются проблемы, еще достаточно сложные, чтобы не решаться иным способом, кроме научной моделирующей аналогии, и, одновременно, уже доступные научному познанию. Они и становятся объектами моделей. Моделирование в искусстве не знает подобных ограничений. Уже на ранних стадиях художественной деятельности человек моделирует сложнейшие социальные объекты и отношения, в определенной степени остающиеся объектами модели в искусстве до настоящего времени.

⁸ В. А. Штофф, цит. соч., стр. 49.

⁹ Там же, стр. 49—50. См. также: R. A. Hinde, Models and concept of «drive», Brit. j. phil. sci., vol VI, № 24, p. 323.

¹⁰ А. А. Зиновьев, И. И. Ревзин, цит. соч., стр. 82.

То, что подобные художественные модели могут иметь характер приближения к объекту лишь на определенном уровне или, вообще, мистифицировать объект, в данном случае дела не меняет.

Способность искусства моделировать сложнейшие, никакими иными средствами еще не поддающиеся познанию объекты и отношения накладывает отпечаток на самую природу модели в искусстве. Г. Клаус, изучая отношение аналогии и тождества (для модели свойственно именно аналогичное, а не тождественное отношение к объекту) в главе «Zur Rolle des Modells in Kybernetik» своего исследования «Kybernetik in philosophischer Sicht» формулирует следующие условия эффективности модели:

а) Она должна демонстрировать те же отношения, что и ее объект

б) Она должна, по возможности, на основе структуры и отношений модели выявить дополнительные черты объекта¹¹. При этом Г. Клаус указывает, что для перехода аналогии в тождество требуется не только идентичность результатов действий, структур и отношений, но и материала, из которого сконструирована модель, и материала объекта¹². Модели же не тождественны, а аналогичны и единства материала не подразумевают. Опираясь на эти положения, В. А. Штофф справедливо заключает, что для модели характерна аналогия «на уровне структур и на уровне функций»¹³. Как мы увидим, это вскользь оброненное Г. Клаусом замечание о материале касается вопроса, очень важного в искусстве. Здесь уместно будет подчеркнуть следующие моменты, определяющие специфику искусства как модели.

Первое:

Научная модель, как правило, создается тогда, когда путем анализа выработано уже определенное представление о структуре объекта или элементах, ее составляющих. В первом случае структура объекта служит планом построения модели, а целью модели становится определение поведения объекта в условиях, поставить в которые его в естественных обстоятельствах почему-либо затруднительно. При построении модели подобного типа зачастую оказывается удобным строить аналогию только на структуре, то есть, создавая тождество структуры, не создавать тождества элементов.

Во втором случае структура объекта есть нечто неизвестное, подлежащее определению. При этом в основу кладутся определенные, добытые на предыдущем этапе науки, сведения об элементах этой структуры. При этом гипотетическое представление

¹¹ G. Klaus, Kybernetik in philosophischer Sicht, Berlin, Dutz Verlag, 1961, S. 247.

¹² Там же, S. 246.

¹³ В. А. Штофф, цит. соч., стр. 52.

о структуре будет планом модели, а аналогия между её функциональным поведением и поведением объекта — средством проверки истинности представления о структуре объекта.

Таким образом, созданию научной модели предшествует аналитический акт.

Модель в искусстве создается иначе: художник имеет синтетическое представление о целостности воспроизводимого объекта, и именно эту целостность и моделирует.

Второе:

Воссоздание целостности объекта в искусстве неизбежно приводит к тому, что сам этот объект, структурное изучение которого средствами науки еще вообще, может быть, невозможно, предстает как имеющий определенную структуру. Создавая свое произведение, художник творит его по определенному структурному плану, который, в силу аналогии между целостностью объекта и воспроизведения, воспринимается как структура объекта.

Таким образом, в ходе художественного воссоздания модели объекту приписывается определенная структура, что составляет одну из сторон художественного познания жизни.

Третье:

При воссоздании объекта в художественной модели мы имеем дело с заведомо нетождественными структурами. Уже в самом элементарном художественном акте: наскальном воспроизведении мамонта или бизона — неполная аналогия принимается за полную: изображение заведомо неживое, не способное к движению, воспринимается как аналог и модель объекта живого и движущегося. Причем природа «неполноты» здесь принципиально иная, чем та, которая присуща всем моделям вообще и рассмотрена нами в разделе, посвященном сходству искусства и жизни. Там речь шла об опущении несущественных, не составляющих качественной определенности аспектов объекта или его моделируемой функции. Здесь речь идет о самом существенном, основном объекте познания. Однако воспроизвести его не оказывается возможным, и тогда искусство поступает иным образом: оно воспроизводит иную структуру, которая считается аналогичной моделью искомой. Так, неподвижное, неживое изображение воспринимается как модель подвижного, живого объекта и, более того, — модель подвижности, жизни. Так, воспроизведение пространственной по своей природе структуры пластики человеческого тела становится в скульптуре нового времени выражением непространственной структуры душевных переживаний. Мы приравниваем эти две весьма отличные структуры как тождественные и получаем возможность рассматривать статую не как модель человеческого тела, а как модель человека, и, более того, модель человеческих переживаний. В этом — существенное отличие скульптуры от анатомического макета, хотя

оба они удовлетворяют распространенному определению искусства: познание в образной форме. Еще более это различие проявляется в том, что, поскольку модели в искусстве не предшествует полный анализ природы элементов и их структуры, замеченный аналогией по сходству, модель в искусстве, с одной стороны, не поддается такому однозначному логическому истолкованию, допуская гораздо большую диффузность различительных признаков. С другой стороны, модель в искусстве, именно в силу этой диффузности, позволяет производить гораздо более широкий круг умственных экспериментов и таит гораздо более широкие возможности непредвиденных открытий, чем научная модель.

Четвертое:

Структура модели, которая воспринимается как тождественная структуре объекта, вместе с тем является отражением структуры сознания автора, его мировоззрения. Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта. Но одновременно пред нами раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура мира — определенное социально-историческое мировоззрение. Если обычная научная модель есть нечто самодовлеющее, отдельное, включенное лишь в связь по аналогии с объектом, то модель в искусстве (произведение искусства) — лишь элемент более сложной структуры, существующей только в отношении к таким структурным понятиям, как «модель мира» и «модель авторской личности», — мировоззрение в наиболее широком смысле этого понятия.

Пятое:

Из предшествующего следует: воссоздавая объект в модели (произведении искусства), автор неизбежно строит эту модель по структуре своего мировоззрения и мироощущения (своего социально-детерминированного «я»), и произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора.

Шестое:

Между моделью (произведением искусства) и личностью автора существует двусторонняя обратная связь. Автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотнесенная с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому самосознанию («действительность влияет на художника»).

Седьмое:

Поскольку искусство имеет знаково-коммуникативную природу, художник доносит свою моделирующую систему до сознания аудитории. Из этого следует, что художник не только разъясняет действительность как определенную структуру (познавательная роль искусства), но и сообщает, навязывает аудитории (если ему удастся ее «убедить») свою структуру сознания, де-

лает структуру своего «я» структурой «я» читателя. На этом основана социальная, агитационная природа искусства.

Восьмое:

Модель — не идея, а структура — воплощенная идея. В. А. Штофф считает, что модель «выступает как единство противоположных сторон — абстрактного и конкретного, логического и чувственного, не наглядного и наглядного. В то время как в теоретическом мышлении преимущественно выступает одна сторона, в чувственных восприятиях и наблюдении — другая, в модели они связаны воедино, и в этой связи — специфика модели и одна из ее важнейших гносеологических функций»¹⁴. По крайней мере, применительно к моделям, встречаемым в искусстве, положение это следует признать справедливым. Но из него вытекает и мысль о производстве искусства, как единстве умственного и физического труда человека, и в том, что построение модели в искусстве включает понятие мастерства. И вне искусства существуют обширные ряды моделей, построение которых требует определенного мастерства, определенных практических навыков. Однако между научной и художественной моделью в этом смысле будет глубокое отличие, вытекающее из «отдельности» научной и включенности художественной модели в определенную идеологическую структуру. Неумело, плохо выполненная научная модель просто не выполняет своей функции — она не аналогична объекту. Плохо выполненная модель в искусстве, выпадая из задуманной автором структуры идей, неизбежно несет другое представление о структуре авторского «я», ибо не моделировать образа автора, его мировоззрения искусство не может. Отсюда очевидна несостоятельность утверждения о возможности существования произведений, высоких и правильных по идее, но низкокачественных по мастерству. Неумелое, неадекватное моделирование неизбежно сделает структуру носительницей *своих* идей (в сфере искусства нет моделей вне идей), вопреки любым авторским декларациям.

Девятое:

Модель в науке и технике существенно отличается от произведений искусства, если эти последние рассматривать как модель некоего определенного объекта (действительность, внутренний мир поэта и т. п.). Научная и техническая модель совершенно не обязательно должна быть гомологичной моделируемым объектам, но даже в этом последнем случае она представляет по отношению к этим объектам некую материально воплощенную абстракцию родового вида. Такой характер имеют, например, анатомические макеты учебного типа. Произведение искусства, являясь моделью определенного объекта, всегда

¹⁴ В. А. Штофф, цит. соч., стр. 65.

остаётся воспроизведением единичного, но помещаемого в нашем сознании в ряд не конкретно-индивидуальных, а обобщенно-абстрактных понятий. Сама конкретность получает характер всеобщности. Бородавка на носу у человека становится на его портрете знаком определенного характера или определенной авторской системы воспроизведения объекта, или того и другого вместе. Все случайности личной биографии Герцена, которые были бы иными, если бы жизнь писателя протекала иным образом, становятся в «Былом и думах» элементами художественной типизации. То, что всеобщность, абстрактность достигается в искусстве не заменой индивидуальной модели всеобщей, а «повышением» этого индивидуального изображения в ранге, включением его в ряд отвлеченно-понятийных связей, подтверждается рассмотрением тех художественных произведений, авторы которых сознательно стремились к отвлеченности и абстракции. Если мы рассмотрим такой вид произведений искусства, как аллегорическая живопись эпохи классицизма, — творчество, в котором абстрактность и всеобщность входят в авторское задание и рассматриваются как синоним художественной ценности, — то и здесь мы обнаружим подтверждение нашей мысли: каждая отдельная деталь картины, например, коса в руке у скелета или орел, сидящий на раскрытой книге законов, представляет собой воспроизведение некоей реальной единичности, которая воспринимается нами как всеобщность, благодаря отношению к другим деталям картины, которые связаны между собой не связями конкретно-вещественного мира, а отношениями на уровне идей. Конкретное изображение трактуется в ряду абстракций и получает их свойства.

Реалистическая живопись строится по иной системе — детали картины соединены между собой не аллегорическим замыслом композиции, а логикой пространственного размещения изображаемого в реальном мире (или нашего представления об этой логике). Но сущности дела это не изменяет: единичный эпизод на полотне получает совсем иной смысл, чем в действительности, так как трактуется в ряду более отвлеченных представлений. Особенно это делается заметно, когда художник, порывая с наивным реализмом эмпирического мышления, осознает, что предметом изображения являются не отдельные вещи, а система отношений изображаемых явлений между собой и автора к их совокупности. Изображение становится зримой моделью *отношения* — сущности, принципиально незримой. Конечно, в этом смысле каждый вид искусства и каждая исторически данная его форма имеют черты своеобразия, настолько значительные, что пытаться охватить их всех в рамках одного общего и краткого определения значит заранее обречь себя на неудачу.

Десятое:

Из сказанного ясно, что модель в искусстве отличается обя-

зательным качеством наглядности (впрочем, это свойство присуще очень широкому классу моделей). Спецификой искусства будет не только высокая значимость этой наглядности, но и особый ее характер. Здесь необходимо остановиться на том, какое значение в художественных моделях приобретает та форма познания, которая основывается не на логическом рассуждении, а на очевидности истины.

В настоящее время можно уже считать установившимся в марксистской философской литературе представление, что отнюдь не всякое признание роли интуиции в процессе познания следует отождествлять с интуитивизмом. Интуитивизм — родовое обозначение для ряда идеалистических философских учений антиинтеллектуалистического толка, учений, которые считают интуитивное знание более высоким, достоверным, чем научное — опытное и логическое. Подобную философскую апологию интуиции следует отличать от признания того реального и хорошо известного в теории научного знания факта, что в ряде конкретных наук ученые прибегают не только к опыту и логическому доказательству, но и к научной интуиции. В связи с этим следует поставить вопрос о роли интуиции в общей гносеологии. В. Ф. Асмус, изучавший проблему интуиции в современной философии и математике, подчеркивает существование «ошибочного взгляда, будто несостоятельно и идеалистично всякое учение и всякое понятие об интуиции»¹⁵. К мнению В. Ф. Асмуса присоединяется И. П. Чуева, пишущая: «Не всякая теория интуиции есть теория «интуитивизма» и не всякий философ, признающий интуицию — «интуитивист»¹⁶. Особенно существенно для нас следующее утверждение В. Ф. Асмуса: «Как понятие о непосредственном знании, о непосредственном усмотрении ума понятие «интуиция», само по себе взятое, не характеризует ни в какой мере принадлежность философии (или науки), в которой оно используется, к идеализму или материализму (в философском смысле). Оно также мало характеризует ориентировку среди философских направлений, подобно тому как понятия «опыт» или «идея», сами по себе взятые, не могут рассматриваться в качестве признаков идеалистического или материалистического направления тех учений, в которых эти понятия встречаются»¹⁷.

Между тем, ложная боязнь обвинений в «интуитивизме» заставляет часто, вообще, уклоняться от изучения этого вопроса, что, особенно при рассмотрении эстетических проблем, часто приводит к гносеологическому механицизму и логицизму. Как

¹⁵ В. Ф. Асмус, Проблема интуиции в философии и математике, Соц-экиз, 1963, стр. 242—243.

¹⁶ И. П. Чуева, Критика идей интуитивизма в России, М.—Л., Изд. АН СССР, 1963, стр. 8.

¹⁷ В. Ф. Асмус, цит. соч., стр. 278.

и всякая гносеологическая категория, интуиция допускает и материалистическое, и идеалистическое истолкование.

Под интуитивным знанием в материалистическом смысле следует понимать такое знание, которое не выводится в результате логических построений, а возникает как непосредственное созерцание (чувственная интуиция) или как непосредственное усмотрение ума (интеллектуальная интуиция). Так, например, современная математика исходит из того, что такой фундаментальной посылки, как принципа полной индукции, логически доказать невозможно. Он дан в непосредственном знании как исходная точка дальнейших логических рассуждений. «Интуиция будет непосредственным, логически необоснованным усмотрением ума, начальным актом познания, приводящим к обладанию математической истиной»¹⁸. Материалистическое понятие интуиции будет отличаться от идеалистического, во-первых, признанием изначальной и ограниченной, подчиненной, роли интуитивного знания (то, что данный цвет — красный, не может служить предметом доказательства — это непосредственная данность; однако, по отношению к современным выводам оптики это будет лишь исходная, начальная ступень познания). Правда, следует иметь в виду, что в цепи гносеологического движения может отмечаться и обратная связь — возникновение на базе достижений науки чувственных и интеллектуальных интуитивных идей весьма большой сложности. Другая черта материалистического понимания интуиции вытекает из ясного представления о связи ее с практикой. «Интуиция как функция человеческого познания имеет свою историю. Корни этой истории глубоко уходят в почву практики. По верному разъяснению итальянского математика Эприкеса, первоначальные математические интуиции, например, в геометрии, «возникали путем идеализированного опыта, который неоднократно повторялся при состоянии интеллекта, предшествовавшем полному развитию сознания»¹⁹.

Из сказанного вытекает особая роль интуитивного знания в тех случаях, когда гносеологическим инструментом является не рассуждение, а конструкция, то есть при построении наглядных моделей. Особенно же резко проявляется это в тех случаях, когда объектом моделирования является система «очень большая» в кибернетическом значении этого термина, то есть система, сложность которой заведомо превосходит познавательные возможности познающего устройства (субъекта). В этом случае построение модели будет возможно лишь в плане создания аналогичной конструкции. Между тем, акт аналогии чрезвычайно

¹⁸ Там же, стр. 278.

¹⁹ Там же, стр. 285.

тесно связан с интуитивным познанием, хотя и не может быть с ним отождествлен.

В одном из романов Агаты Кристи интеллектуальный детектив так описывает свой метод построения гипотез: «Мы только рассматриваем возможности. — Как в магазине готового платья, когда мы примеряем одежду. Это подходит? Нет! А вот это? Тоже! И так до тех пор, пока мы не достигаем того, что нам нужно . . . то есть истины». Не будем рассуждать о том, в какой мере это описание отражает рождение научной гипотезы, но художественная структура создается принципиально иначе. Художник не перебирает возможностей. На основании предшествующих знаний, опыта, размышлений он интуитивно строит модель действительности, которую соотносит потом с объектом. Легко понять, какое значение приобретают в этом случае акты сопоставления, аналогии и контраста.

Из этого вытекает особая роль интуитивного знания в тех моделях действительности, которые создаются художником. Это подтверждается не только тем общеизвестным фактом, что в сфере искусства истина очень часто будет раскрываться как непосредственное созерцание, но и той особой ролью аналогии, параллелизма в создании художественных моделей, место которых в специфике искусства мы постараемся показать всем дальнейшим изложением. При этом надо иметь в виду, что интуитивное знание аналогии двух различных объектов основывается не только на опыте, практике, но и на таких чисто логических построениях, как доказательство тождества и доказательство не тождества (отличия). Таким образом, интуиция не только связана с опытом, но и не противопоставлена логике. Более того: определенные интуитивные истины включают в себя, в известной мере, логические построения. Учитывая это, мы сможем в дальнейшем изложении в эвристических целях «логизировать» определенные стороны художественного познания, которые в искусстве реально существуют в виде непосредственного знания. Поясним это последнее положение примером: в акте речевого общения фонемы будут даны как исходные непосредственные данности. Различие между фонемами «а» и «о» не осознается в процессе логического рассуждения, а представляет собой интуитивное знание. Но мы можем, записав фонологическую характеристику той или иной фонемы, пары фонем или их группы, установить элементы сходства или различия, соотнесенность их в системе и логически вскрыть основу интуитивного различия. Следовательно, с одной стороны, интуитивное знание опирается на опытное и логическое и, переплетаясь с ними, в свою очередь служит им основой. С другой стороны, определенные случаи интуитивного знания могут быть нами осмыслены в результате искусственного логизирования.

Читатель должен при этом помнить, что интуиция выше

трактовалась не как специфика индивидуального пути создателя к реализации творческого акта, а как определенная форма познания. Интуиция интересует нас не как категория психологии творчества, а как проблема гносеологическая.

Ясно, что понимание произведения искусства как модели особого рода весьма существенно для трактовки такого основополагающего понятия в искусстве, как художественный образ. Однако в пределах предлагаемой работы мы на этой стороне вопроса не будем останавливаться, поскольку надеемся его детальнее ответить в другом месте.

В связи с этим мы не останавливаемся и на такой существенной стороне искусства, как его отношение к человеческим эмоциям, поскольку это увело бы нас в несколько иную плоскость исследования.

Необходимо лишь отметить, что художественные эмоции непосредственно связаны с проблемой «искусство — модель». Сидя в зале кинематографа, мы переживаем эмоции ужаса, страха, восторга. Однако, мы не вмещиваемся в действие, хотя в жизни значительно менее конденсированные эмоции неизбежно повлекли бы за собой волевые импульсы и их результат — действие. Происходит это потому, что мы все время осознаем, что перед нами — не реальность, а ее аналог, модель, и это сознание обуславливает эмоции совершенно особого ряда, находящие разрядку не в акте деятельности, а в акте познания, которое, в свою очередь, в дальнейшем приводит в действие волевые и деятельные импульсы.

Сказанное ни в малой степени не исчерпывает проблемы «искусство и модель», являясь скорее постановкой вопроса, чем решением. Но и при этом — еще зачаточном — состоянии проблемы ясно, что взгляд на произведение искусства, как на модель, открывает перспективы на возможность выражения таких сугубо «гуманитарных» понятий, как «художественный метод» («романтизм», «реализм», «эстетика фольклора»), «жизненная правда», «образ», в терминах и категориях общего научного мышления.

5. ИСКУССТВО КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Особая природа искусства как системы, служащей для познания и информации одновременно, определяет двойную сущность художественного произведения — моделирующую и знаковую. Проблема знака в искусстве принадлежит к столь же коренным, как и проблема модели. В аспекте художественное произведение и действительность — мы рассматриваем искусство как средство познания жизни, в аспекте: художественное произведение и читатель — искусство как средство передачи информации. Познавательная и коммуникативная функции ис-

кусства тесно связаны, однако, это разные вопросы. Смешение их лишь затрудняет уяснение природы искусства. Если, грубо говоря, основой первого аспекта будет вопрос: «истина и ложь в искусстве», то в центре второго — «понятность и непонятность». В настоящей главе нас интересует вторая из этих проблем.

Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем, а произведение, взятое в этом аспекте, может рассматриваться в связи с такими понятиями, как знак и сигнал²⁰.

Говоря о специфике понятия сигнал в искусстве, полезно будет остановиться на некоторых принципах классификации этого явления.

Сигналом могут выступать как средства, специально созданные с целью передачи информации, так и имеющие свою, внекоммуникационную цель (ко второму случаю близко использование в качестве сигналов явлений объективного мира, не созданных человеком и вообще цели не имеющих: появление столба дыма на городом — сигнал для выезда пожарной команды). Приведем два примера: «я узнаю, что в этом доме булочная, по вывеске», «я узнаю, что в этом доме фабрика, по фабричной трубе». В первом случае сигналом служит вывеска — предмет, не имеющий никакой иной функции, кроме коммуникационной; во втором — труба, функция передачи информации для которой — побочная, возникшая уже после того, как предмет был создан. Строители имели в виду иные, практические цели.

Другое полезное разделение знаков: знаки идеографические и символические. Идеографический знак воспроизводит внешний вид изображаемого предмета, символический — лишь условно, конвенционально его обозначает. Из этого следует, что меж-

²⁰ О проблеме знака в настоящее время существует обширная литература. Укажем хотя бы двутомник «Zeichen und System der Sprache. Veröffentlichung des 1. internationalen Symposiums «Zeichen und System der Sprache», Berlin, Akademie-Verlag, B. I—II, 1961—1962 (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, №№ 3—4); ряд работ в сб.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов», М., изд. АН СССР, 1962; в сб.: «Структурно-типологические исследования», М., изд. АН СССР, 1962; А. Шафф, Введение в семантику, пер. с польского, М., Изд. иностранной литературы, 1963; E. Benveniste, Nature du signe linguistique, «Acta Linguistica», 1939, vol. 1, fasc. 1; C. J. Ducasse, Symbols, Signs and Signals, «The Journal of Symbolic Logic, June, 1939, vol. 4, № 2; J. Kořarbinska, Pojecie znaku, «Studia Logica», 1957, t. 6; E. Lersch, Vom Wesen des sprachlichen Zeichens; Zeichen oder Symbol? «Acta Linguistica», 1939, vol. 1, fasc. 3; В. А. Звегинцев, Проблема знаковости языка, М., изд. МГУ, 1956; C. W. Morris, Foundations of the Theorie of Signs, «International Encyclopedia of Unified Science, Chicago, 1938; его же, Signs, Language and Behavior, New York, 1946; Georg Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin, 1963 и др.

ду планами содержания и выражения в этих двух типах знаков существуют различные отношения. Идеографические знаки изобразительны. Это означает, что в данном случае между планом содержания и планом выражения существует прямая связь, вернее, еще не произошло отчуждения этих планов. Вначале, вообще, не существует знака, и в качестве сигнала используется предмет из реальной действительности. Вместо вывески над входом в трактир висит окорок, в окне мастерской гробовщика выставлен гроб. Это — предметы реального мира, они могут быть использованы по своему практическому предназначению, но используются как сигналы для передачи информации: «Здесь можно пообедать», «Здесь можно купить гроб».

Первым шагом на пути превращения предмета действительности, используемого как сигнал, в идеографический знак является расширение его семантики в информационной функции по сравнению со значением в практической жизни. Например, ветчина, повешенная у входа в помещение, несет большую информацию, чем ветчина, положенная на блюдо. Она является знаком понятия «трактир», что включает информацию о возможности поесть (не только ветчину), выпить и отдохнуть. Гроб в окне лавки может означать не только возможность его приобрести, но и возможность приобрести какой-либо другой гроб или все, необходимое для похорон: венки, погребальные дроги, нанять факельщиков и т. д. Он становится знаком с гораздо большей семантической наполненностью, чем та, которая вызывается сигналом: «Вижу гроб».

Вторым шагом в эволюции от вещи к знаку является замена подлинной вещи ее изображением. Над трактиром вешается изображение ветчины или вывеска, на которой еще нет надписи, а есть лишь живописное изображение окорока. Над булочной помещается позолоченный крендель из дерева. На этом этапе — сигнал уже только знак. Гроб в окне мог быть использован и как выставка (средство информации), и по прямому назначению — продан покупателю. Изображение может использоваться лишь с целью информации. Но здесь со знаком совершается все то, что характерно и для любой модели. Превращение предмета в знак сопровождается отчуждением определенных свойств и приравниванием их всему предмету. И хотя воспроизведение предметов в данном случае и в художественном творчестве имеет разные цели, в обоих случаях перед нами — воспроизведение предмета, вернее, определенных его сторон, воспринимаемых как весь предмет.

Подобного типа знак имеет существенные преимущества перед гораздо более распространенными в современном культурном обиходе знаками-словами. В силу прямой связи выражения и содержания, которые еще не подверглись взаимному отчуждению и не превратились в две отдельные структуры, он понятен

безо всякого кода. Иностранцу, не владеющему языком этой страны и даже не владеющему ключом к знаковой системе специфических местных обычаев и норм поведения, но знакомому с употреблением этих вещей, будет понятна знаковая семантика и кренделя над булочной, и тазика и бритвы над цирюльней, и гроба в окне гробовщика. Таким образом, подобный сигнал, с одной стороны, прямо связан с содержанием, с другой, — в силу своей примитивности, передает лишь одно, отдельно взятое сведение. Он существует вне системы сигналов (языка данных сигналов) и, следовательно, вопрос о построении знаков в синтаксическую цепь здесь не встает.

В дальнейшем логическую эволюцию можно себе представить приблизительно в таком виде: идеографические знаки сливаются со знаком-словом, превращаясь в идеографическую графику — особую форму, которая уже не препятствует тому, что знак ведет себя как слово, подчиняясь всем общим для единиц лексического уровня законам. С одной стороны, он теряет безусловную понятность вне структуры данного языка, с другой, — приобретает возможность передавать сложную информацию, сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками.

Иная судьба ожидает те идеографические знаки, которые превращаются не в графему, а в рисунок. Вопрос перехода от простых сигналов «я», «мамонт» к сложной мысли — сообщению «я убиваю мамонта» — возникает и тут. Однако правила соединения знаков в обоих случаях будут разными. Идеографическое письмо будет стремиться выразить систему синтаксических отношений, т. е. правил сочетания слов в структуре данного языка. Выражение определенного содержания будет опосредовано структурой выражения. Идеографические знаки, превращенные в элементы картины, будут согласовываться по иным правилам. Художник составляет себе представление о структуре действительности, то есть представляет себе окружающую жизнь как структуру (характер этого представления сложно связан со структурой его мировоззрения) и в соответствии с этим располагает элементы рисунка. Сообщение, пользующееся знаками-словами, будет представлять собой, со структурной точки зрения, интерпретацию определенной лингвистической модели языка, художественное сообщение будет представлять собой модель объекта (действительности). Последовательность расположения элементов рисунка определяется структурой содержания, которая непосредственно овеществляется в структуре выражения, а не конвенционально с ним согласуется, как это было в языке. Там знак обозначает — здесь воспроизводит, выступает как непосредственный заменитель изображаемой вещи. Таким образом, само понятие синтагматики в языке и в живописи будет иметь принципиально различный характер.

Однако, особенно сложен вопрос этот в художественной лите-

ратуре. Здесь мы имеем дело с синтезом обоих принципов. С одной стороны, язык литературного произведения поднимается всем нормам нехудожественного языка, с другой — он включен в закономерности искусства.

При взгляде на искусство как семантическую систему сразу же возникает вопрос о своеобразии целого ряда исходных понятий. Прежде всего, о самом понятии «знак».

При всех различиях в трактовке этого понятия лингвистами (многие из этих различий для наших целей несущественны), вполне можно принять следующее определение знака в языке, извлеченное из прекрасной работы Н. И. Жинкина «Знаки и система языка». Опуская некоторые несущественные для нас детали, получим следующую характеристику природы знака: «Знак и обозначаемое — это комплементарные понятия подобно понятиям: правое — левое. Всякий знак есть знак чего-нибудь. Иное применение этого термина бессодержательно. Если есть какой-нибудь знак, то есть какое-нибудь обозначаемое.

Знак и обозначаемое связываются произвольно. Любой знак можно связывать с любым обозначаемым и любое обозначаемое с любым знаком <...> Знак относится к числу материальных образований, отличающихся от фона. Например, знаком может быть черная буква на белой бумаге или звук, превосходящий уровень шума.

Несколько знаков выполняют свои функции только и только в том случае, если они попарно различимы. Всякий знак может воспроизводиться многократно»²¹.

Переходя к знаку в искусстве, мы сразу же сталкиваемся с неожиданными вещами. Для любой семиотической системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками, образует текст. В противоположность этому, в искусстве обозначаемое (содержание) передается *всей* моделирующей структурой произведения, то есть текст становится знаком, а составляющие текст единицы — слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака. Это справедливо не только применительно к литературе, но весьма отчетливо выступает при сравнении идеографического письма и живописи.

Иерархия уровней языка предстает в поэзии в значительно усложненном виде. Как мы убедимся, слово в языке может выступать в поэзии как элемент знака, а звук — в качестве самостоятельного смыслоносителя, равного слову. Не менее существенно и другое: в любой знаковой системе отношение знака к не-знаку (фону) однозначно и определено. Четкость границы, отделяющей знак от фона, является залогом точности ин-

²¹ «Zeichen und System der Sprache», I Band, S. 159—160.

формации, а неопределенность границ (приближение силы шума к силе голоса, цвета фона — к цвету знака) — источником ошибок. В искусстве вопрос этот приобретает гораздо более сложный вид: знак или его смыслоразличающий элемент может одновременно проектироваться на несколько (или на множество) фонов, становясь в каждом случае носителем различной семантики. В некоторых из этих случаев он может вообще сливаться с фоном, переставая быть обозначением какого-либо содержания. Знак и фон образуют релевантную пару.

В качестве иллюстрации приведем некий элемент художественной структуры, например, отсутствие рифмы в стихотворении Пушкина «Вновь я посетил...» Нормальное эстетическое сознание русского читателя 1830-х гг. воспитано было на поэтической традиции Жуковского, Батюшкова и молодого Пушкина. Традиция эта подразумевала представление о рифме как одном из основных понятий стиха (белый стих воспринимался как исключение и допускался лишь в точно очерченном кругу жанров). На фоне эстетического ожидания рифмы отсутствие рифмы в пушкинском стихотворении становилось резко семантически-насыщенным, являясь подчеркнутым элементом структуры, обозначающей простоту, объективность, «нелитературность». На фоне привычных эстетических норм оно воспринималось как «нестилевое». Однако читатель, по мере овладения им пушкинскими нормами эстетического мышления, нашедшими выражение в этом стихотворении, воспринимал уже в качестве естественного, «фонового» совсем иные представления, и отсутствие рифмы становилось для него стилевым элементом, утрачивая семантику неожиданности, даже эпатажа, но получая новые, дополнительные смыслы, вытекающие из усвоения читателем пушкинского мирозерцания этих лет, в частности, — взгляда на художественную простоту не как на ошеломляющее, экзотическое в искусстве, а как на норму художественного сознания. В первом случае традиция Жуковского — молодого Пушкина выступала как фон — норма, во втором она отрицалась, становясь в тех случаях, когда она появлялась (например, в элегии Ленского), знаком с отрицательным, пародийным содержанием.

Но ведь, вероятно, читатель Пушкина проектировал это стихотворение и на ряд других эстетических традиций (как мы теперь невольно проектируем его на некрасовский, блоковский и т. п. «фоны»). И каждый раз этот элемент художественного знака менял и характер, и объем своей смыслоразличающей направленности. Наконец, для читателя, который не знал бы о существовании рифмы (например, воспитанного только на античной поэзии), отсутствие рифмы в стихотворении Пушкина вообще бы сливалось с фоном, не означая ничего.

Таким образом, понятие знака в искусстве оказывается

строго функциональным, определяемым не как некая материальная данность, а как пучок функций.

Наконец, чрезвычайно существенно, что обычное в языке соотношение обозначаемого и обозначающего как произвольно установившееся соответствие, не находит себе параллели в искусстве. Если идеографический знак — явление в семиотических системах настолько редкое, что при построении языковых теорий им, как правило (это делает и Н. И. Жинкин), вообще, пренебрегают, то в искусстве положение имеет принципиально иной характер. То, что знак в искусстве выступает одновременно как модель, аналог объекта (объективной действительности, предмета изображения), сколь бы абстрактна эта модель ни была, снимает вопрос о произвольности отношения обозначаемого и обозначающего.

Из этого следует и чрезвычайно существенный вывод: в отличие от знаковых систем языкового типа, раздельное изучение плана содержания и плана выражения в искусстве невозможно. Это методологически отсекает и формализм, и подход к искусству как к голому памятнику общественной мысли, вне учета его эстетико-художественной ценности. Как мы увидим в дальнейшем²², в этом вопросе есть свои конкретные сложности, на которых в данной связи еще не имеет смысла останавливаться.

²² См. раздел о принципиальной возможности построения в искусствоведении порождающих моделей.

ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРЫ СТИХА

1. ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ ЛИТЕРАТУРЫ

Особое место литературы в ряду других искусств, в значительной мере, определено специфическими чертами того материала, который она использует для воссоздания окружающей действительности. Не рассматривая всей сложной природы языка как общественного явления, остановимся на тех его сторонах, которые существенны для интересующего нас вопроса.

Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке.

Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т. д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношения к познанию действительности. Каждый из этих материалов имеет свою структуру (фактуру), но она дана от природы и не коррелирует с общественными идеологическими процессами. Язык, в этом смысле, представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника. Являясь средством передачи информации, язык, как это представляется современной лингвистике, развивающей известное положение де Соссюра, состоит из двух начал. Одно представляет собой совокупность сигнальных знаков, имеющих определенную физическую природу. В процессе осуществления речевого акта определенная часть сигналов реализуется. Чтобы информация была возможной, необходимо, чтобы реализуемым в процессе передачи информации сигналам у воспринимающего соответствовали те же самые, но потенциальные, нереализуемые сигналы¹. Однако для того, чтобы говорящий мог быть понят, слушающим необходимо и третье начало: код, который позволил бы классифицировать языковые сигналы и устанавливать их значение. Он устанавливает отношение между знаками, определяя структуру языка. По отношению к физическим носителям значений этот системно-нормативный элемент выступает, на первый взгляд, как нематериальный, чисто идеальный, в сложной форме копирующий наши представления о связях явлений в жизни. Однако углубленное рассмотрение представляет вопрос в более сложном виде. Подобно тому, как материальная природа кристалла или

¹ В современной лингвистической литературе эти две (реальная и потенциальная) стороны называются речью (или языковой деятельностью) и языковой способностью.

молекулы определяется не только наличием некоторых физических частиц, но и их структурой, причем эта структура — решетка — чисто математическая, вполне мыслимая в отвлечении от физической природы частиц, оказывается носителем вполне материальных свойств (само отвлечение структуры от составляющих ее частиц возможно лишь в порядке исследовательской абстракции); — языковая структура входит в вещественную природу того явления, которое составляет материю словесного искусства. Ф. де-Соссюр писал: «Язык не субстанция, а отношение». Справедливость этого положения не означает, что применительно к литературе язык не выступает как материальная стихия. Тезис де-Соссюра направлен против физической интерпретации явлений языка и совершенно справедливо подчеркивает, что не физическая природа элементов (например, звуков), а система их соотношений позволяет превратить речь в средство передачи информации. Из этого следует, что мы можем исследовать язык на разных уровнях абстракции, включая и такой, когда внимание наше будет привлекать лишь математическая система отношений при полном отвлечении от входящих в эти отношения материальных элементов.

Но и при таком понимании язык, который по отношению к физической речи будет представлять высшую степень дематериализованной абстракции, по отношению к литературе предстанет как материальная сущность.

Поясним эту мысль примером, который мы приводили выше. Стереометрические понятия — пересечения плоскостей, сферы, цилиндры — представляют собой математические абстракции, отвлеченные от физических свойств тел, имеющих подобные формы. По отношению к физическому изучению тел стереометрическое — чистая абстракция. Но по отношению к архитектурному произведению эти абстрактные структуры выступают как материальная основа. Подобно материалу литературы, материал архитектуры имеет сложную природу. И та сторона его, которая изучается средствами физики (архитектор не безразличен к физической природе материалов), и та, которая подлежит математическому изучению, входят в единое понятие материального субстрата искусства. Но, в то время как структура физического вещества возникает за счет естественных, не зависящих от человека свойств материи, структура языка — результат человеческой деятельности, и именно деятельности интеллектуальной. Материал словесного искусства, сам по себе, уже включает итоги деятельности человеческого сознания. И это придает ему совершенно особый характер в ряду других материалов искусства.

Материалы других искусств аморфны до того, как к ним прикоснется рука художника, или, вернее, если и имеют свою структуру (мрамор, дерево), то она до начала художественного

акта, взятая сама по себе, нейтральна по отношению к человеческому стремлению познать мир.

Языковая структура, имея целью систематизировать знаки кода и сделать их пригодными для передачи информации, вместе с тем, копирует представления человека о существующих в объективном мире связях. Структура языка представляет собой итог познавательного акта огромного значения. Художник слова обращается к материалу, в котором конденсированы итоги многовековой деятельности человека, направленной на познание жизни.

Этот вопрос имеет и другую сторону. Бесспорный факт, что язык представляет собой семиотическую систему и в этом смысле однотипен любой кодированной знаковой системе, не должен заслонять одну чрезвычайно существенную сторону его природы.

Любая кодированная сигнальная система из мира техники отличается тем, что имеет полностью упорядоченный, статичный, раз навсегда наперед заданный характер. В момент создания машин, передающих и принимающих информацию, устанавливается наиболее целесообразная для данных механизмов система кодирующих знаков. В случае, если машины будут модернизированы и объем передаваемой информации изменится, старый код будет отброшен — его заменят новым, приспособленным к усложненной системе.

Языковая система работает в принципиально иных условиях. Прежде всего, она находится в постоянном состоянии динамики. Объем и характер передаваемой информации, самая структура кода постоянно видоизменяются. При этом и речи быть не может о том, чтобы в порядке сознательного акта отбросить старую систему кодировки и заменить ее новой: происходит непрерывное *стихийное* усложнение существующей системы. Поэтому язык заключает в себе не только код, но и историю кода. В любом механизме обычного типа история его создания представляет наименьшую ценность и отбрасывается, как только найдены более совершенные формы. Но уже для машины с запоминающим устройством (а тем более для человека) история накопления интеллектуального опыта представляет, вместе с тем, и объем этого опыта. Поскольку история сознания является и его содержанием, копирующая ее исторически сложившаяся языковая структура оказывается неразрывно связанной с национальным историко-психическим складом народа. Она не может быть заменена рационально построенным искусственным языком без существенных культурных потерь.

Если мы к этому прибавим постоянное развитие лексики, вспомним, что ни один из материалов искусства не следует с такой гибкостью за диалектикой жизни, то мы легко поймем преимущества языка как материальной основы художественного

творчества. Но, как это ни может показаться удивительным, именно с этой, выигрышной для художника, стороной языка, связаны значительные специфические трудности.

Язык всей своей системой настолько тесно связан с жизнью, копирует ее, входит в нее, что человек перестает различать предмет от названия, пласт действительности от пласта ее отражения в языке. Создается иллюзия полного их единства. Наконец, язык употребляется и с целью художественной, и с целью информационной. Как различить эти случаи? Я говорю: «Дети остались в горящем здании» — и в случае, когда хочу вас проинформировать о реальном событии, и в случае, когда это — лишь вырванная фраза из художественного текста. А ведь характер восприятия высказывания в этих двух случаях столь же различен, сколь отличается и их природа: в первом случае — это информация о действительности и, следовательно, реагировать на нее долженствует также в сфере действительности (видимо, броситься на спасение погибающих). Во втором перед нами — воссоздание «второй» действительности, искусство, подлежащее лишь художественному переживанию, и реакция на это сообщение должна быть эстетической.

Мы помним, что искусство, для того, чтобы оказывать художественное воздействие, должно соотноситься с действительностью. Но мы помним и то, что полное тождество есть разрушение искусства. Формула искусства — «знакомый незнакомец», «то, но не то». Словесное же искусство столкнулось с трудностью, напоминающей трудности художественной фотографии: ее сырой материал уже представлял собой сложно опосредованную копию действительности. Для того, чтобы словесное творчество воспринималось как искусство, то есть воссоздание жизни, оно должно было быть *отделено* от практической речи. Привычная иллюзия тождества вещей и их названий, включенность практической речи в воспроизводимую художником действительность — все это оказывалось осложняющими обстоятельствами на пути создания словесного искусства. На заре словесного искусства возникало категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии.

2. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и прозаическая речь — одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии — явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суж-

дения о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»².

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.), обычная проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — *vers libre* — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой обязательности»³.

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице, построенной по схеме: движение от простоты к сложности — расположение жанров иное: разговорная речь — песня (текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. Разумеется, схема эта имеет лишь характер грубого приближения. Вопрос о *vers libre* будет оговорен отдельно. Невозможно согласиться и с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи.

На самом деле, соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого — уже резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка — строилась модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур. То, что литературное произведение — органическая структура, определяет и решение вопроса о соотношении поэзии и прозы.

Описательное стиховедение и описательная поэтика исходят из представления о художественном построении как механической сумме ряда отдельно существующих «приемов». При этом художественный анализ понимается как перечисление и идейно-стилистическая оценка тех поэтических элементов, которые исследователь обнаруживает в тексте. Подобная методика анализа укрепилась и в школьной практике. Методические пособия и учебники пестрят выражениями: «выберем эпитеты», «найдите

² Б. В. Томашевский, Стих и язык, IV Международный съезд славистов, Доклады, М., 1958, стр. 4. Перепечатано в кн.: Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.—Л., Гослитиздат, 1959. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в очень интересной кн.: Българско стихознание, София, изд. «Наука и изкуство», 1960, стр. 11.

³ Zygmunt Czerny, *Le vers libre français et son art structural*, сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», W., Państwowe wydawnictwo naukowe, 1961, стр. 255.

метафоры», «что хотел сказать писатель таким-то эпизодом?» и т. п.

Структурный подход к литературному произведению подразумевает, что тот или иной «прием» рассматривается не как отдельная материальная данность, а как функция с двумя, или чаще многими, образующими. Художественный эффект «приема» — всегда отношение, например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, жанровым закономерностям. Вне этих связей художественный эффект просто не существует. Любое перечисление приемов ничего нам не даст (равно как и рассмотрение «приемов» вообще, вне текста как органического единства), поскольку, входя в различные структуры целого, один и тот же материальный элемент текста неизбежно приобретает различный, порой противоположный, смысл. Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приемов, «минус-приемов». Приведем пример. Возьмем уже привлекавшее нас стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...». Оно, с точки зрения описательной поэтики, почти не поддается анализу. Если к романтическому стихотворению еще можно применить подобную методику: выбрать обильные метафоры, эпитеты и другие элементы так называемой «образной речи» и на основании их дать оценку идейной системы и стиля, — то к произведениям типа пушкинской лирики 1830-х годов она решительно неприменима. Здесь нет ни эпитетов, ни метафор, ни рифм, ни подчеркнутого «ритма», и исследователю остается лишь констатировать отсутствие «художественных приемов».

Структурный анализ позволит подойти к вопросу иначе: художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.), или уже окончательно от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста — с другой. В первом случае, отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором *отсутствии рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма*. В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приемы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 г.

поэтический текст, написанный по общепринятым уже нормам романтической поэтики, производил бы более «голое» впечатление, был бы действительно в большей степени лишен элементов художественной структуры.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который зафиксировал определенную жизненную сцену (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?» Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды — общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу — большая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте привязать ей на шею галстук или бабочку, и она поразит вас своим неприятием.

Со структурной точки зрения вещественный, набранный типографскими литерами текст теряет свое абсолютное, самодовлеющее значение как единственный объект художественного анализа. Решительно следует отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

Следует предупредить от представления, согласно которому текст отнесется к системам, на которые он накладывается, только как новаторство к традиции. Это представление, легшее в основу чрезвычайно глубоких, но методологически не доведенных до конца работ Ю. В. Тынянова, не охватывает всего богатства связей внутри литературных структур, данных исторической реальностью.

В свете сказанного представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы⁴.

Прежде всего, следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Пользование общими терминами в данном случае — лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это — жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку

⁴ Мы используем, в данном случае, материал истории русской литературы, но в принципе нас интересует сейчас не специфика национально-литературного развития и даже не историческая его типология, а теоретический вопрос соотношения поэзии и прозы.

развиваются до ее возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят его прозаическим жанрам, а с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как разновидности одного искусства, а как разные искусства — песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX в., ввиду отсутствия соотнесенности с поэзией, отношение фольклорных и средневековых «прозаических» жанров к разговорной речи. Проза XIX в. отталкивается от поэтической речи, воспринимаемой как «условная», «неестественная», движется к разговорной стихии. Процесс этот — лишь один из аспектов эстетики, подразумевающей, что сходство с жизнью, движение к действительности — цель искусства.

«Проза» в фольклоре и средневековой литературе живет по иным законам: она только что родилась из недр общеразговорной стихии и стремится от нее отделиться. На этой стадии развития литературы рассказ о действительности еще не воспринимается как искусство. Бесспорно, что представление современного нам читателя и летописца о том, что в летописи принадлежит к искусству, а что нет, не совпадают. Структурные элементы: архаизация языка в житийной литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчеркнутая условность повествовательных приемов, строгое следование жанровому ритуалу — создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии «обычного языка».

Не касаясь сложного вопроса о месте прозы в литературе XVIII — начала XIX веков, отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третиговала роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все еще то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр серьезный, но выходящий за пределы изящной словесности⁵, то считалась чтивом, рассчитанным на нетребовательного и эстетически невоспитанного читателя.

Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и не-поэзии. За этим стоит эстетика «жизни действительной» с ее убеждением в том, что действительность — источник поэзии. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстети-

⁵ Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х гг. считала «Историю государства российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н. Тургенева и «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова.

чески вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза *эстетически сложнее поэзии, ее простота вторична*. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-приемы» поэтически условной речи. И снова приходится повторить, что, в данном случае, прозаическое, литературное произведение не равно тексту — текст лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В связи с этим уместно будет отметить, что, в свете структурного анализа, художественная простота раскрывается как нечто, прямо противоположное примитивности. Отнюдь не любовь к парадоксам заставляет утверждать, что художественная простота сложнее, чем художественная сложность, ибо возникает как *упрощение* последней и на ее фоне. Таким образом, естественно начинать анализ художественных структур словесного искусства с поэзии как наиболее элементарной системы, как системы, чьи элементы в значительной мере получают в тексте выражение, а не реализуются в качестве «минус приемов». При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе.

Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который дает нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой континуум понятия «словесное искусство» и контрастно соотнесенную (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной *нехудожественной* (с точки зрения человека той поры) речи.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Она стремится стать синонимом понятия литературы и проектируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения.

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но коррелирующие художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлюще, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение, как «реализм». Определение его представляет большие трудности. И все же в рабочем порядке оно необходимо для выявления специфики прозы. Весьма существенна оценочная сторона вопроса.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве

весьма поздно, характеризуя высокую зрелость художественной культуры человека. Произведения древнерусской литературы, поражающие нас своей простотой, совсем не казались такими современникам. Кирилл Туровский считал, что «летописцы и песнотворцы» «прислушиваются к рассказам обычных людей, чтобы пересказать их потом «в изящной речи» и «возвеличить похвалами»⁶, а Даниил Заточник так изображает процесс художественного творчества: «Вострубим убо братие, аки в златоканную трубу, в разум ума своего и начнем бити в серебряные органы во известие мудрости, и ударим в бубны ума своего». Представление об «украшенности» как необходимом знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» — модель), будет присуще многим исторически ранним художественным методам. Это же применимо и к истории возрастного развития: для ребенка «красиво» и «украшено» почти всегда совпадает. Ту же черту можно отметить и в современном эстетически неразвитом «взрослом» вкусе, который всегда рассматривает красоту и пышность, как синонимы. (Из сказанного, конечно, нельзя вывести обратного силлогизма о том, что всякая пышность, уже сама по себе, — свидетельство эстетической невоспитанности).

Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе. Оно неизменно приходит как отказ от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Таким образом, для того, чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было *упрощенным*, то есть, чтобы художник сознательно *не употребил* определенные элементы построения, а зритель-слушатель спроектировал бы его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы. Таким образом, если «украшенная» («сложная») структура реализуется, главным образом, в тексте, то «простая» — в значительной степени за его пределами, воспринимаясь, как система «минус-приемов», нематериализованных отношений (эта «нематериализованная» часть вполне реальна и, — в философском, а не бытовом значении слова — вполне материальна. Она входит в *материю* структуры произведения). Следовательно, в структурном отношении простота — явление значительно более сложное, чем «украшенность». В том, что сказанное, — не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займется анализом прозы Марлинского или Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана, — с другой. В данном случае речь идет не о сравнительном художественном качестве, а о том, что изучить художественную природу произведения в первом случае будет, конечно, значительно легче.

⁶ «Творение <...> Кирилла Туровского». Киев, 1880, стр. 60.

Но отсюда же вытекает и то, что понятие «простоты», всегда типологически вторичное, исторически очень подвижно. Оно зависит от системы, на которую проектируется. Понятно, что мы, невольно проектируя творчество Пушкина на уже известную нам реалистическую традицию от Гоголя до Чехова, воспринимаем «простоту» Пушкина иначе, чем его современники.

Для того, чтобы ввести понятие простоты в определенные измеримые границы, придется определить еще один, тоже внетекстовой, компонент. Если в свете сказанного простота выступает как «несложность» — отказ от выполнения определенных принципов («простота — сложность» — двуединая оппозиционная пара), то, вместе с тем, создание «простого» произведения (как и всякого) есть, одновременно, стремление к выполнению некоторых принципов (реализация замысла может рассматриваться как интерпретация определенной абстрактной модели моделью более конкретного уровня). Вне учета отношения текста художественного произведения к этой идеальной модели простоты (куда войдут и такие понятия, как, например, «граница возможностей искусства») сущность его останется непонятной. Не только «простота» современного неореалистического итальянского фильма, но и «простота» некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

Из сказанного ясно, что искусственно моделировать «сложные» формы искусства будет значительно более просто, чем простые.

В истории литературы параллель между прозой и художественной простотой проводилась неоднократно.

«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы, — писал Пушкин, критикуя школу Карамзина. — Она (проза — Ю. Л.) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»⁷.

Белинский, определивший в «Литературных мечтаниях» господство школы Карамзина как «век фразеологии», в обзоре «Русская литература в 1842 г.» прямо поставил знак равенства между терминами «проза», «богатство содержания» и понятием художественного реализма.

«И что бы, вы думали, убило добрый и невинный романтизм. Проза! Да, проза, проза и проза <...> Мы под стихами разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки. Так, например, «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — настоящие стихи; «Онегин», «Цыгане», «Полтава», «Борис Годунов» — уже переход к прозе, а такие поэмы, как «Сальери и Моцарт», «Скупой Рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость» — уже чистая,

⁷ А. С. Пушкин «О прозе», Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, т. XI, стр. 19.

беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами <...> Мы под «прозой» разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности»⁸. Это нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий. Оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ряд художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Это исторически и социально определенное явление в развитии идеологии сделало возможным создание моделей действительности в искусстве, определенные элементы которых реализовывались как минус-приемы.

Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет взглянуть диалектически на проблему границы этих явлений и эстетической природы пограничных форм типа *vers libre*. Здесь складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу, как на некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь») неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести, вообще, невозможно. Б. В. Томашевский писал: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным проблемам стиха и прозы, то их утверждения: «это стих», «нет, это рифмованная проза» — вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам.

Из всего этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»⁹.

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбе-

⁸ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. М., Изд. АН СССР, 1955, т. VI, стр. 523.

⁹ Б. В. Томашевский, Стих и язык, цит. изд., стр. 7—8.

гаун в своем исследовании по теории русского стиха¹⁰; исходя из представления о том, что стих — это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь», он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. Он сочувственно цитирует слова английского поэта Джильберта Честертона: «Свободный стих, как и свободная любовь, — противоречие в термине». К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев, пишущий: ««Свободный стих» (*vers libre*) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься и наимездарнейшим «несвободным стихом»». М. Янакиев считает, что таким образом может быть вскрыта, «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»¹¹. Цитируя прекрасное стихотворение поэтессы Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает: «Общее впечатление как от художественной прозы <...> Рифмованное созвучие *местата* ~ *земята* недостаточно, чтобы превратить текст в «стих». И в обыкновенной прозе от времени до времени встречаются подобные созвучия»¹².

Но в том-то и дело, что подобная трактовка «осязаемой, материальной стиховой организации» оказывается в достаточной степени узкой. Она рассматривает только текст, понимаемый, как «все, что написано». Отсутствие элемента в том случае, когда он в данной структуре *невозможен и не ожидается*, приравнивается к *изъятию ожидаемого* элемента, отказ от четкой ритмичности в эпоху *до* возникновения стиховой системы — к отказу от нее *после*. Элемент берется вне структуры и функции, знак — вне фона. Если подходить так, то *vers libre*, действительно, можно приравнять прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения И. Грабака в его блестящей статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». И. Грабак исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что подобное соотношение существует отнюдь не всегда, равно как и провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя И. Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами»¹³, но далее он расширяет свою точку зрения, исходя из того, что современное эстетическое пе-

¹⁰ В. Унбеган, *La versification russe*, Paris, 1958.

¹¹ М. Янакиев, *Българско стихознание*, София, изд. «Наука и изкуство», 1960, стр. 10.

¹² Там же, стр. 214.

¹³ Josef Hrabak, *Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition*, сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 241.

реживание прозы и поэзии взаимно проектируются. Следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-новому ставит автор вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании автора и читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет: «В случаях, когда автор подчеркивает в прозе типичные элементы стиха, эта граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»¹⁴ И далее: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза»¹⁵. Именно вследствие этого граница, существующая между подобным свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие «прием» заменяется диалектическим — «структурный элемент» и его функция. А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с позитивными, но и с негативными элементами структуры.

Современная молекулярная физика знает понятие «дырки», которое совсем не равно простому отсутствию материи. Это — отсутствие материи в структурном положении, подразумевающим ее присутствие. В этих условиях «дырка» ведет себя настолько материально, что можно измерить ее вес, — разумеется, в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о «тяжелых» и «легких» дырках. С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду.

А из этого следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнять его понятию «реальная данность» художественного произведения, то необходимо учитывать и «минус-приемы» — «тяжелые» и «легкие дырки» художественной структуры. Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное — всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, т. к. не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется наряду с *внутритекстовыми* конструкциями и отношениями выделить *внетекстовые* как особый предмет исследования. Внетекстовая

¹⁴ Там же, стр. 245.

¹⁵ См.: J. Hrabak, *Uvod do teorie verse*, Praha, 1958, стр. 7 и след.

часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя вдвинут в сложные общие структуры — внетекстовая часть произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но они имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи в их отношении к тексту и между собой. При этом залогом научного успеха будет строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу сравнительно большей сложности стихов, чем прозы, является вопрос о трудности построения порождающих моделей. Здесь совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, чем общеязыковая (вторая войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем стихотворный.

И. Грабак, бесспорно, прав, когда, наряду с другими стиховедами, например, Б. В. Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к И. Грабаку и тогда, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих двух случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»¹⁶

В дальнейшем мы проиллюстрируем справедливость этой мысли на еще более сложном примере — стихотворении Г. Гейне «Гимн».

¹⁶ Там же, стр. 245.

3. ПРИРОДА ПОЭЗИИ.

Итак, когда спрашивают: «Зачем нужна поэзия, если можно говорить простой прозой?» — то неверна уже сама постановка вопроса. Проза не проще, а сложнее поэзии. Зато возникает вопрос: зачем определенную информацию следует передавать средствами художественной речи? Этот же вопрос можно поставить и иначе. Если оставить в стороне другие аспекты природы искусства и говорить лишь о передаче информации, то имеет ли художественная речь некое своеобразие по отношению к обычному языку?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных трудов по этому вопросу, получивших международное признание, лежат исследования русской школы стиховедов, ведущей свое начало от А. Белого и В. Я. Брюсова и давшей таких ученых, как Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, С. М. Бонди, Г. Шенгели.

Перечеркивать достижения советского стиховедения 1920-х гг. было бы тем более неблагоприятно, что в настоящее время оно вновь обрело научную актуальность в связи с некоторыми попытками применения математических методов к изучению стиха. Однако, отдавая должное заслугам стиховедения предшествующего этапа, нельзя не указать на его коренной, до сих пор не преодоленный, недостаток. Стиховая система представляла перед исследователем как некая самостоятельная сфера, связать которую со смыслом стиха, по сути дела, так и не удалось. В дальнейшем многочисленные попытки установить взаимозависимость формальной и смысловой структур обогатили науку рядом наблюдений — порой тонких и интересных, порой наивных, — но не привели к изменению методологии. Самое большее, что сделано в этой области, — это декларация связи формальных и смысловых элементов («ритм подчеркивает содержание», «напевный, лирический характер стихотворения поддерживается дактилическими окончаниями», «героическому звучанию стиха соответствуют четкие мужские рифмы» и т. п.).

Таким образом, так называемой «формальной» стороне стихотворения отводится роль аккомпанемента, левой руки в фортепьянной пьесе. Но поскольку весь идейный мотив, все содержание стихотворения «разыгрывается правой рукой», может быть понято и без стиховедческого анализа, то не удивительно, что авторы историко-литературных работ, как правило, попросту его опускают, предоставляя заниматься им профессиональным стиховедам — мастерам по аккомпанементу¹⁷.

¹⁷ Мы уже не говорим о неудовлетворительности методологии, отбрасывающей, вообще, идейный анализ во имя формальных штудий. Доказывать ее несостоятельность в настоящее время уже нет нужды.

Но при таком подходе естественно напрашивается вопрос: а не проще ли сказанное стихами сказать не стихами?

Структурный анализ стиха позволяет перейти от попыток перекинуть мостики между двумя независимыми системами — «идейной» и «формальной» — к изучению единой идейно-художественной природы словесного искусства.

* *
*

Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности. Если существуют две системы А и В и обе из них полностью передают некий единый объем информации при одинаковом расходе на преодоление шума в канале связи, но система А значительно проще, чем В, то не вызывает никаких сомнений, что система В будет отброшена и забыта¹⁸.

Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащийся в поэтической (стихотворной или прозаической — в данном случае не имеет значения) и обычной речи был одинаковым¹⁹, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы. Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем. Таким образом, методика рассмотрения отдельно «идейного содержания», а отдельно — «художественных особенностей», столь прочно привившаяся в школьной практике, жиднется на непонимании основ искусства и вредна,

¹⁸ Говоря это, мы отвлекаемся от проблемы избыточности, которая в художественных структурах решается резко специфически.

¹⁹ Предположим, что сравниваются два текста на одном языке, составленные из одинаковых лексем и одинаковых синтаксических конструкций, но один из них является частью художественной структуры, а другой — нет.

ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе как о способе длинно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание «Войны и мира» или «Евгения Онегина» можно изложить на двух страничках учебничного текста, то естественен вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники. Это вывод, к которому толкают не плохие учителя не-радивых учеников, а вся система школьного изучения литературы, которая, в свою очередь, лишь упрощенно и потому наиболее четко отражает тенденции, ясно дающие себя чувствовать в науке о литературе.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л. Н. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю <...> И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится»²⁰. Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная мысль реализует себя через «сцепление» — структуру и не существует вне ее, что *идея художника реализуется в его модели действительности*. И далее Толстой пишет: «... Нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»²¹.

Определение «форма соответствует содержанию», верное в философском смысле, далеко не достаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю. Н. Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»²². Для наглядного

²⁰ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. в 90 тт., т. 62, М., 1953, стр. 269.

²¹ Там же, стр. 270.

²² Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., Academia, 1924, стр. 9.

представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немыслима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, не понимающий этого и ищущий идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет свой план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Стихотворение — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые. Они являются обозначениями определенного содержания. Мы стараемся показать справедливость этого положения применительно к таким «формальным» понятиям, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями объема передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее знания, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. Вряд ли кто-либо высказал бы удовлетворение конструкцией светофора, который информационное содержание в три команды: «можно двигаться», «внимание», «стой» — передавал бы двенадцатью сигналами²³.

Итак, стихотворение — сложно построенный смысл. Положение это следует понимать таким образом: входя в состав единой целостной структуры, значащие элементы

²³ Из сказанного, конечно, не следует делать вывода, что должна быть осуждена как «формалистическая» структура, подчиненная задаче информации о природе самой структуры. Существование химии не отменяет геометрии.

языка (в первую очередь, семантические) оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, *новое семантическое содержание*. Более того: как мы постараемся показать, семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие ее в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимаемая по частям в процессе говорения. Речь — цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, соотносится с вне времени существующей системой языка. Эта соотношенность определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка каждого языкового знака — однократный акт, характер которого предопределен соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего. В предложении:

Отец читает газету —

значение знаков «отец», «читает» и «газету» раскрывается постепенно в процессе говорения-слушания, во временной последовательности. При этом значение их (берем, в целях наглядности, простейший случай), если отвлечься от влияния контекста, в данном случае несущественного, раскрывается вне зависимости от значения других знаков. Слово «отец» в предложениях «отец читает газету» и «отец русских городов» имеет некое общее значение, которое раскрывается в обоих случаях, как одинаковое, т. е. не зависит от связи значения слова и последующих за ним. И если в изолированном слове «отец» реализуется семантика нейтрализованной «архисемы», то ближайший контекст позволяет определить и конкретные добавочные значения данного варианта. Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. При этом в процессе подобного сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения. Он придает языку, построенному как художественный текст, не свойственную ему обычно пространствен-

ную протяженность и составляет основу собственно художественной структуры.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст — не только стихотворный, но и прозаический — полностью теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Художественный текст не обладает той избыточностью, которая позволяет языку одно и то же значение выражать различными способами. Сущность этого явления будет раскрыта в дальнейшем. Повтор в художественном тексте — это традиционное название основной операции, определяющей отношение элементов в художественной структуре *сопоставления*, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным, в одной точке. Таким образом, в поэтическом тексте отождествляется не тождественное и противопоставляется не противоположное в естественном языке. Разновидностью антитезы явится аналогия — выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы будем иметь дело с различными элементами, но структурный принцип будет сохраняться.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) — вместе с тем и операционный принцип ее анализа.

4. РИТМ КАК СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА СТИХА

Понятие ритма принадлежит к наиболее общим и общепринятым признакам стихотворной речи. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимущественное владение статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков». И далее: «Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен»²⁴.

Под ритмом принято понимать правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Именно это свойство ритмических процессов — их цикличность — определяет значение ритмов в естественных процессах и трудовой деятельности человека. В нашей исследовательской литературе установилась традиция, часто воспринимаемая как «материалистическая», подчеркивать тождество цикличности естественных и трудовых про-

²⁴ Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960, pp. 7—8.

цессов с ритмичностью в искусстве вообще и в поэзии, в частности. Г. Шенгели писал: «Возьмем какой-либо протекающий во времени процесс, например, греблю (предполагая, что это гребля хорошая, равномерная, умелая). Процесс этот расчленен на отрывки — от гребка до гребка, и в каждом отрезке есть одни и те же моменты: занос весла, почти не требующий затраты силы, и проводка весла в воде, требующая значительной затраты силы <...> Такой упорядоченный процесс, расчлененный на равнодлительные звенья, в каждом из которых слабый сменяется сильным, называется ритмическим, а сама упорядоченность моментов — ритмом»²⁵.

Между тем, нетрудно заметить, что цикличность в природе и ритмичность стиха — явления совершенно различного порядка. Ритм в циклических процессах природы состоит в том, что определенные состояния повторяются через определенные промежутки времени (преобразование имеет замкнутый характер). Если мы возьмем цикличность положений земли относительно солнца и выделим цепочку преобразований:

$3 \rightarrow В \rightarrow Л \rightarrow О \rightarrow 3 \rightarrow В \rightarrow Л \rightarrow О \rightarrow 3$, где 3 — зима, В — весна, Л — лето, О — осень, то положение 3, В, Л, О представляет собой точное повторение соответствующей точки предшествующего цикла.

Ритм в стихе — явление иного порядка. Ритмичность стиха — *циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном.*

Ритм в стихе является *смыслоразличающим элементом*. При чем необходимо отметить, что, входя в ритмическую структуру, смыслоразличительный характер в стихе приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его лишены. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки семантики слов — она вскрывает *диалектику* понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных средств. Из всех исследователей, занимавшихся стиховедением, пожалуй, именно Андрей Белый первым ясно почувствовал диалектическую природу ритма²⁶.

Итак, вопрос ритма в стихе оказывается тесно связанным с другим: что такое повтор в поэтическом тексте? Прежде, чем

²⁵ Г. Шенгели, Техника стиха, М., Гослитиздат, 1960, стр. 13.

²⁶ А. Белый, Ритм как диалектика и «Медный всадник», Изд. «Федерация», М., 1929. О диалектической природе слова в стихе говорил и Н. Асеев в кн.: «Зачем и кому нужна поэзия», М., Советский писатель, 1961, стр. 29.

формулировать общие выводы, сделаем несколько частных наблюдений и, в первую очередь, остановимся на одном из наиболее ярких случаев повтора, играющего ритмическую роль, — на рифме.

а. Природа рифмы

Школа фонетического изучения стиха (Ohrphilologie) утвердила определение рифмы как звукового повтора: совпадение ударного гласного и послеударной части слова есть рифма. В дальнейшем определение рифмы стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX века, возможность совпадений предударных звуков, консонантизма и т. д. В. М. Жирмунский в своей книге «Рифма, ее история и теория» впервые указал на роль рифмы в ритмическом рисунке стиха. Он писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»²⁷. Справедливость указаний В. М. Жирмунского была очевидна, и его определение рифмы стало общепринятым. Б. В. Томашевский в своей работе по поэтике следующим образом определяет природу рифмы: «Рифма — это созвучие двух слов, стоящих в определенном месте ритмического построения стихотворения. В русском стихе (впрочем, не только в русском) рифма должна находиться в конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуется рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество — ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество — созвучие»²⁸. Сходное определение дают Г. Шенгели²⁹, Л. И. Тимофеев³⁰, В. Е. Холшевников³¹, который полемизирует с Б. В. Томашевским об обязательности положения рифмы в конце стиха, но не меняет определения по существу.

Таким образом, рифма определялась как фонетический повтор, играющий ритмическую роль. Это делает рифму особенно интересной для наблюдений над природой ритмических повторов в поэтическом тексте.

В связи с проблемой рифмы удобно будет рассмотреть еще

²⁷ В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Птб., Academia, 1923, стр. 9; ср. более раннюю формулировку в его же книге «Поэзия Александра Блока»: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп» (стр. 91).

²⁸ Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Учпедгиз, Л., 1959, стр. 406.

²⁹ Г. Шенгели, Техника стиха, М., Гослитиздат, 1960, стр. 241—242.

³⁰ Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1959, стр. 250.

³¹ В. Е. Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., Изд. ЛГУ, 1962, стр. 125.

один существенный вопрос: даже если нам удастся доказать тезис об особой смысловой насыщенности стихотворного текста, проблема специфики поэзии все еще не будет рассмотрена всесторонне. Вопрос об особой образности и эмоциональности, которые иногда считаются определяющим признаком поэзии, будет рассмотрен отдельно³². Сейчас нас интересует другое: хорошо известно, что поэтическая речь обладает другим звучанием, чем прозаическая и разговорная. Она обладает напевностью, легко поддается декламации. Наличие особых, присущих лишь стиху, интонационных систем позволяет говорить о мелодике поэтической речи. Таким образом, создается впечатление — и оно весьма распространено — о наличии в стихе двух самостоятельных стихий: семантической и мелодической, причем одна из них иногда отождествляется с рациональным, а другая — с эмоциональным началами. И если одни авторы придерживаются мнения о корреляции семантической и мелодической сторон стиха³³, то весьма многие убеждены в их разделенности и даже противопоставленности. Романтическая и символистская критика, а также многие другие модернистские направления в литературной мысли XX века, любили подчеркивать самодовлеющее значение звуковой стороны стиха. Со своей стороны, многие противники модернизма не поставили под сомнение самую возможность разделения смысловой и музыкальной сторон рифмы, перенесли акцент лишь на другую часть противочлена.

До сих пор можно прочесть в тех или иных критических статьях упреки некоторым поэтам в увлечении бездумной мелодичностью, штукарской игрой звуками без смысла и тому подобное.

Но что бы мы ни делали, отделяя звук от содержания, превозносили бы или поносили автора, подозреваемого в отрыве звучания стихов от их смысла, мы совершаем невозможное. В искусстве, использующем в качестве материала язык — словесном искусстве, — *отделение звука и смысла невозможно*. Факти-

³² Мысль о том, что именно эмоциональность определяет специфику поэзии, из советских ученых неоднократно развивал Л. И. Тимофеев.

³³ Для авторов, стремящихся связать звуковую и смысловую стороны стиха, характерно представление о наличии между обеими гранями поэзии лишь спорадических корреляций. Так, В. Е. Холшевников пишет, что рифма «выделяет слова и в какой-то мере (курс. мой — Ю. Л.) связывает их по смыслу. Чем звучнее и оригинальнее рифма, тем больше она обращает на себя внимание, тем более возрастает ее смысловая роль». (В. Е. Холшевников. Основы стиховедения, русское стихосложение, Л., изд. ЛГУ, 1962, стр. 129). На самом деле, как мы увидим, зависимость здесь прямо противоположная: чем значительнее «смысловая роль» рифмы, тем «звучнее» она кажется. Что касается оригинальности, то само это понятие функционально: одна и та же рифма в разных системах может производить впечатление «оригинальной» или «банальной». Смысловая роль рифмы также зависит от отношения ее к системе, и, как мы увидим, одни и те же рифмы, входя в разные системы, звучат по-разному.

чески доказательству этого тезиса и посвящена значительная часть предлагаемого исследования. Музыкальное звучание поэтической речи — тоже способ передачи информации, то есть содержания, и, в этом смысле, он не может быть противопоставлен всем другим способам передачи информации, свойственным языку как семиотической системе. Этот способ — «музыкальность» — возникает лишь на самом высоком уровне организации словесной структуры — в поэтической речи — и его не следует путать с элементами музыкальности в системе языка, — например, интонацией. В рассматриваемом параграфе мы стараемся показать, в какой мере звучность, музыкальность рифмы зависит от объема заключенной в ней информации, от ее смысловой нагруженности. Одновременно это прольет известный свет и на функциональную природу рифмы вообще.

Среди других классификационных принципов, принятых в стиховедческой литературе, можно встретить деление рифм на богатые и бедные. Богатыми называются рифмы с большим числом повторяющихся звуков, бедными — с малым. При этом подразумевается, что богатые рифмы суть рифмы звучные, в то время как бедные рифмы звучат плохо, постепенно приближаясь по мере уменьшения совпадающих звуков к не-рифмам. Таким образом, музыкальность, звучность рифмы оказывается зависящей от фонетических, а отнюдь не смысловых признаков стихотворной речи. Вывод этот кажется настолько очевидным, что принимается на веру, без доказательств. Между тем достаточно войти в ближайшее рассмотрение вопроса, чтобы убедиться в ложности подобного решения.

Возьмем два типа рифм — омонимическую и тавтологическую — с тем, чтобы оба случая фонетически представляли абсолютное тождество, и мы легко убедимся, что звучность, музыкальность рифмы будет в этих случаях различна. Приведем два примера, из которых первый составлен в целях демонстрационной наглядности, а второй заимствован из «Опытов» В. Я. Брюсова:

Ты белых лебедей кормила,
А после ты гусей кормила.

Ты белых лебедей кормила...
... Я рядом плыл — сошлись кормила.

В обоих случаях рифма фонетически и ритмически тождественна, но звучит она по-разному. Тавтологическая рифма, повторяющая и звучание, и смысл рифмующегося слова, звучит *бедно*. Звуковое совпадение при смысловом различии определяет *богатое* звучание. Проделаем несколько опытов, переводя рифму из омонимической в тавтологическую, и убедимся в том, как

при этой операции, не касающейся фонетической и ритмической граней стиха, тушится звучание рифмы.

Море ждет напасть —
Сжечь грозит синица,
А на Русь напасть
Лондонская птица.

(П. А. Вяземский, Матросская песня).

Все озираясь слева, справа,
На цыпках выступает трус.
Как будто под ногами лава
Иль землю взбудоражил трус.

(П. А. Вяземский, У страха глаза велики).

Лысеет химик Каблуков —
Проходит в топот каблуков.

(А. Белый, Первое свиданье).

Достаточно в любом из приведенных примеров (напасть — напасть, трус — трус, Каблуков — каблуков) заменить омоним тавтологическим повторением, и звучность рифмы исчезнет. Звучность слов в рифме и физическое по своей природе звучание слов в языке — совсем не одно и то же. Один и тот же комплекс физических звуков речи, реализующих одни и те же фонемы языка, может производить в рифме впечатление и очень богатого, и крайне бедного звучания.

В этом смысле очень показателен следующий пример:

«Бог помощь вам, графу фон-Булю!
Князь сеял: пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон Булю
Придется плечами пожать».

(П. А. Вяземский, Мое мнение о нынешней войне).

Произведем два эксперимента. Первый: изменим в первом стихе «фон» на «Джон». Ни фонетическая, ни ритмическая природа рифмы «Булю-Булю» не изменится. Между тем решительно изменится степень звучности. Но второй эксперимент еще более любопытен. Не будем менять ничего в рассматриваемом тексте. Вообразим только, что он читается в присутствии двух слушателей, из которых один знает, что фон-Буль в первом стихе — австрийский дипломат середины XIX в., под князем разумеется Бисмарк, а Джон Буль — нарицательное имя англичан. Другой этого не знает и представляет себе, что в первом и третьем стихах речь идет об одном и том же, неизвестном ему лице, скажем, некоем графе Джоне фон-Буле. Степень звучности стихотворного текста для этих слушателей будет различной.

Этот эксперимент наводит на целый ряд размышлений. Он свидетельствует, что само понятие звучности не абсолютно и имеет не только физическую (или физико-ритмическую) природу, а относительную, функциональную. Оно связано с природой заключенной в рифме информации, со смыслом рифмы. Первый слушатель воспринимает рифму «Булю-Булю» как омонимическую, второй — как тавтологическую. Для первого она богато звучащая, для второго — бедно.

Аналогичный пример:

А не хочешь ли для дива
Сам пропеть ты *Castra diva*.

(А. К. Толстой)

Заменим в порядке эксперимента:

А не хочешь ли для дива
Сам пропеть нам песнь для дива

В приведенных примерах фонетически рифмы абсолютно одинаковы, и ритмически они находятся в одной и той же позиции. А между тем легко убедиться, что одни из них кажутся звучными, звонкими, музыкальными, а другие не производят такого впечатления. Число совпадающих звуков одно и то же, но одни рифмы звучат богато, а другие настолько бедно, что производят впечатление почти не-рифм. И это при условиях, когда фонетическая и ритмическая структура рифмы строго константна. Что же изменилось? *Семантика*. В тех случаях, когда рифма звучит богато, мы имеем дело с омонимами — совпадающие по звуковому составу слова имеют различное значение. В бедно звучащих рифмах — тавтологических — повторяется все слово полностью, не только его звуковая форма, но и смысловое содержание.

Из сказанного можно сделать два существенных вывода:

Первый: музыкальное звучание рифмы — производное не только от фонетики, но и от семантики слова³⁴.

Второй: определение рифмы в первой степени приближения можно было бы сформулировать так: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении». Определение это охватит и тавтологическую рифму, поскольку, в отличие от разговорной речи, поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же лексическая или даже семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл. Как мы увидим в дальнейшем, не случайно для демонстрации полного смыслового повтора нам пришлось пользоваться иску-

³⁴ Ниже мы постараемся разобрать механизм «звучности звука» в стихе.

ственными примерами: полное смысловое повторение в художественном тексте невозможно, оно противопоказано искусству.

Мы убедились, что звуковое совпадение лишь оттеняет смысловое различие. Совпадающая часть сходных, но различных семантических единиц в данном случае становится «достаточным основанием» для сопоставления, она выносится за скобки, подчеркивая отличие в природе явлений, обозначаемых рифмующимися словами.

Механизм воздействия рифмы можно разложить на следующие процессы: Во-первых, рифма — повтор. Как уже неоднократно отмечалось в науке, рифма возвращает читателя к предшествующему тексту. Причем надо подчеркнуть, что подобное «возвращение» оживляет в сознании не только созвучие, но и значение первого из рифмующихся слов. Происходит нечто, глубоко отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели определенной информации — сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу — возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что уже раз воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова (в данном случае — рифмы) при втором (не линейно-языковом, а структурно-художественном) восприятии получают новый смысл.

Два слова, которые как явления языка находятся вне всех видов связей — грамматических и семантических, — в поэзии оказываются соединенными в конструктивную пару. В этом смысле понятие «звукоряд» к поэзии решительно неприменимо³⁵, поскольку смысловое содержание не образует в порядке суммирования значений в языковой последовательности.

Второй элемент семантического восприятия рифмы — сопоставление слова и рифмующегося с ним, возникновение коррелирующей пары.

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне...³⁵

«Дымный» и «гимны», если мы прочтем предлагаемый текст как обычную информацию, игнорируя поэтическую структуру, — понятия столь различные, что соотнесение их исключается. Грам-

³⁵ Интересные соображения по этому поводу высказаны в последних работах по поэтике Р. Якобсона, который указывает, что «любая смежность в стихе неизбежно несет в себе эмбрион сходства» (сб.: IV Международный съезд славистов. Материалы и дискуссии, т. I, М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 620).

³⁶ А. Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. I, стр. 185.

матическая и синтаксическая структура текста также не дают оснований для их сопоставления. Но взглянем на текст как на стихотворение. Мы увидим, что «дымный — гимны» оказывается связанным двуединым понятием «рифма». Природа этого двуединства такова, что оно включает и отождествление, и противопоставление составляющих его понятий. Причем отождествление становится условием противопоставления. Рифма укладывается в чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу «то и — одновременно — не то».

Отождествление, в данном случае, имеет, в первую очередь, формальный, а противопоставление — семантический характер. Отождествление принадлежит плану выражения (на фонетическом уровне), противопоставление — плану содержания. «Дымный» в позиции рифмы требует созвучия точно так же, как определенная синтаксическая связь (например, согласование) требует определенных окончаний. Звуковое совпадение становится исходной точкой для смыслового противопоставления. Однако сказать, что рифма представляет собой звуковое совпадение при смысловом несовпадении было бы упрощением вопроса. Во-первых, и в звуковом отношении рифма, как правило, не полное, а частичное совпадение. И в звуковой сфере мы одновременно отождествляем разноразличные, но имеющие общие фонологические элементы слова, пренебрегаем разницей ради установления сходства. А затем используем установленное сходство как основание для противопоставления.

Но более сложно обстоит дело и со смысловой стороной: во-первых, весь наш опыт эстетического общения приучает нас к тому, что определенные формы выражения раскрывают определенные элементы содержания. Наличие между рифмующимися словами связи в плане выражения заставляет подразумевать и присутствие определенных связей содержания, сближает семантику. Кроме того, как мы постараемся показать в дальнейшем, если в языке нераздробимой единицей лексического содержания является слово, то в поэзии фонема становится не только смысло-различающим элементом, но и носителем лексического значения. Звуки значимы. Уже поэтому звуковое (фонологическое) сближение становится сближением понятий.

Таким образом, можно точнее сказать, что процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляет сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе. В этом смысле далеко не случайно возникновение культуры рифмы именно в момент созревания в рамках средневекового сознания схоластической диалектики, ощущения сложной переплетенности понятий как общего выражения восприятия усложнения действительности и со-

знания людей. Это проявляется уже в момент возникновения рифмы. Любопытно, что, как отмечал В. М. Жирмунский, ранняя англо-саксонская рифма связана с стремлением к со- и противопоставлению тех понятий, которые прежде воспринимались просто как различные: «Прежде всего рифма появляется в некоторых постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса. Сюда относятся, напр., т. наз. «парные формулы», объединяющие союзом «и» («*and*») два родственных понятия (синонимических или контрастных), в параллельной грамматической форме»³⁷.

Не случайно и в России рифма как элемент художественной структуры вошла в литературу в эпоху «вития словес» — напряженного стиля московской литературы XV в., несущего отпечаток средневековой схоластической диалектики. Приведем два примера из «Жития Стефана Пермского» Епифания Премудрого, из которых ясна будет связь рифмы со стремлением раскрыть понятия, воспринимавшиеся ранее как элементарные, в их сложной внутренней противоречивости. Речь идет о том, что составление пермской грамоты — труд одного человека: «*Един чернец сложил, един составил, един счинил, един калогер, един мних, един инок <...> един в едино время, а не во многа времена и лета, якоже и они, но един инок, един взъединенный и уединенный и уединяся, един уединенный, един единого бога на помощь призывая, един единому богу моляся и глаголя*». Как замечает исследователь творчества Епифания Премудрого В. П. Зубов, «весь период «прошит» одной нитью — корнем *един*»³⁸. Однако не трудно заметить, что дело здесь не только в звуковых повторах или тонкой тавтологической игре типа «един инок». Игра звучаниями здесь — одновременно игра понятием, которое в разных контекстах по-разному раскрывается. Епифаний Премудрый — «мастер сложного ритмического орнамента, создаваемого путем распределения различного количества рифмующихся и ассонирующихся слов», как отмечает тот же автор, приводя цитату: «*Да и аз многогрешный и неразумный, последуя словеси похвалений твоих, слово плетуши и слово плодящи и словом почтити мянши, от словес похваление собирая, и приобретаая, и приплетаая, паки глаголю: что тя нареку вожа заблудившим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным, чистителя оскверненным, взыскателя расточением, стража ратным, утешителя печальным, кормителя алчущим, подателя требующим, показателя несмысленным, помощника обидимым, молитвенника тепла, ходатая верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попирателя, богу служителя, мудрости рачи-*

³⁷ В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, стр. 228.

³⁸ В. П. Зубов, Епифаний Премудрый и Пахомий Серб, Труды отдела древне-русской литературы, т. IX, М.—Л., Изд. АН СССР, 1953, стр. 148.

теля, философии любителя, правде творителя, книгам сказателя, грамоте пермстей писателя»³⁹.

Приведенный текст очень удобен для осмысления механизма рифмы. Прежде всего ряд слов, которые в силу своей лексической самостоятельности воспринимались как отдельные и друг от друга независимые, оказываются объединенными в класс «рифмующиеся слова».

Берем примеры: 1) плодящи, мнящи
2) спасителя, потребителя, служителя, ра-
чителя, любителя, творителя

1) плод \neq мн. и ящи = ящи.

2) спас \neq погреб \neq служ \neq рач \neq люб \neq твор
ителя = ителя = ителя = ителя = ителя = ителя.

«Ящи» и «ителя» — повторяющиеся комплексы звуков. Но, одновременно, это и определенные суффиксы, наделенные сложным грамматическим значением. Эти же суффиксы имеют и семантическое значение. Выделение их представляет собой осознание суффикса как носителя определенного смыслового содержания. При этом любопытно отметить, что принцип построения рифмы в приведенном средневековом примере отличается от современного. Он связан со специфическими средневековыми формами сознания.

Историкам средневекового искусства известно, что его эстетика была принципиально иной, чем современная. Если современное искусство исходит из представлений о том, что оригинальность, неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежат к достоинствам художественного произведения, то средневековая эстетика считала все это греховным, проявлением гордыни, и требовала верности исконным «боговдохновенным» образцам. Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка — вот что требуется от художника. Подобная эстетика имела свою социальную и идеологическую основу, но нас, в данном случае, интересует лишь одна из сторон вопроса: эстетическое мышление определенных эпох (в каждую эпоху, в каждой идейно-художественной системе это имело свой особый смысл) допускало эстетику тождества — прекрасным считалось не создание нового, а точное воспроизведение прежде созданного. За этим эстетическим мышлением стояло (применительно к искусству средневековья) следующие гносеологические идеи: истина не познается из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям. Познание осуществляется путем приравнивания частных явлений общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфиче-

³⁹ Там же, стр. 148—149 (курс. мой — Ю. Л.)

ское, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и, в конечном итоге, всеобщему. Подобное сознание определило и специфику рифмы. Бросается в глаза обилие флективных, «грамматических» рифм. С точки зрения поэтических представлений, распространенных в искусстве нового времени, — это плохая рифма. Невнимательный читатель объяснит обилие подобных рифм в средние века, якобы, слабой поэтической техникой. Но средневековая эстетика тождества подводила к другим выводам. Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением «делатель» и т. д.) что активизировало, рядом с лексическим, грамматическое значение. Лексическое значение является носителем семантического разнообразия — суффиксы включают их в определенные единые семантические ряды. Происходит генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая. Современное восприятие рифмы строится иначе: после установления общности элементов, входящих в класс «рифмующиеся слова», происходит дифференциация значений. Общее становится основанием сопоставления, различия — смысловоразличающим, дифференцирующим признаком. В тех случаях, когда в совпадающих частях рифмующихся слов тождественны и фонологическая, и морфологическая стороны, семантическая нагрузка перемещается на коренную часть, а повтор оказывается исключенным из процесса дифференциации значений. В итоге рифма звучит обедненно. Рифма «красой — душой» из баллады А. К. Толстого «Василий Шибанов» звучит очень бедно. Но рядом с ней мы находим интересную рифму: «Иоаннов — Басманов». Оба слова не только имеют одинаковые созвучия в конце, но и принципиально однотипны в грамматическом отношении — это притяжательные прилагательные. Но одно из них так и осталось в этом классе, другое стало фамилией — субстантивизировалось. Первое слово отвечает на вопрос «чей», второе «кто». Произведем опыт: убедим себя, что в первом случае тоже фамилия «Иоаннов» (кто?) или во втором — притяжательное прилагательное (чей? — Басманов, от имени «Басман»). Мы сразу почувствуем перемену звучания — рифма «потухнет». Исчезнет тонко обнажаемая разница грамматических значений, нагружающая рифму дополнительной семантикой. В рифме «пришли — ушли» звучание будет различным в зависимости от того, истолкуем мы первый элемент («пришли») как глагол прошедшего времени, множественного числа, изъявительного наклонения (однотипный второму элементу) или повелительное наклонение глагола «при-слать».

Приведенный пример интересен не только как дополнительное подтверждение зависимости звучания рифмы от информа-

ционной нагрузки. Любопытно отметить, что та самая структура, которая на фоне одних гносеологических принципов, на фоне одной эстетической модели обеспечивала рифме полноту звучания, в другой системе познания оказывается обедненной. Это еще раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длинном ряде технических усовершенствований некоего «художественного приема» с одним и тем же, раз навсегда данным стихотворным содержанием.

Если мы рассмотрим второй ряд, составляющий неравенство, то убедимся, что он и является основным смыслодифференцирующим элементом рифмы. Чем глубже при этом обнажается семантическое своеобразие каждого из элементов, тем богаче звучит рифма. Тот же случай «пришли — ушли» обнаруживает явную зависимость от того, толкуются ли рифмующиеся слова как производные от семантически родственных глаголов «приходить — уходить» или отличных «прислать — уходить». Таким образом, рифма обнажает многие, семантически нейтральные в обычном языковом употреблении грани слова и делает их смыслоразличительными признаками, нагружает информацией, значением. Это объясняет большую смысловую сконцентрированность рифмующихся слов — факт, давно отмечавшийся в стиховедческой литературе.

Приведем еще несколько примеров зависимости звучности рифмы от смысловой сконцентрированности. Сравним три случая (первый пример заимствован из Пушкина, второй и третий — произвольные).

А что же делает супруга
Одна, в отсутствии супруга?

А что же делает супруга?
Рыдает бедная супруга!

А что же делает супруга?
Скажи, что делает супруга?

В первом случае совпадение звуков подчеркивает различие рифмующихся слов: 1) семантическое, 2) грамматическое — сопоставлены одинаковые окончания, выражающие разный грамматический смысл, 3) несовпадение интонаций выделяет третий — интонационный смысл. В результате мы можем говорить о высокой степени смысловой концентрации.

Во втором случае активизируется лишь интонация. Но интонация в русском языке — не смыслоразличающий (лексический) элемент. Выделенной оказывается лишь экспрессия.

Наконец, третий случай дает почти абсолютное совпадение. Рифмующиеся слова полностью совпадают, оказываются «основанием для сравнения». Они в смысловом отношении «выносятся за скобки» и служат лишь опорой для со- и противопоставле-

ния стихов в целом. Но и стихи здесь подобраны почти не дающие оснований для контраста. В результате — предельная обедненность звучания.

Все три случая создают как бы лестницу постепенного обеднения звучности рифмы в зависимости от количества и качества контрастирующих смысловых элементов.

в. Проблема повтора в стихе

Строго говоря, повторение, полное и безусловное, в стихе вообще невозможно. Повторение одного слова в тексте, как правило, не означает механического повторения одного и того же понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, но едином смысловом содержании.

Человек, привыкший к графическому восприятию текста, видя на бумаге повторение слова, полагает, что перед ним — простое удвоение понятия. Между тем, чаще всего, речь идет о другом, более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложненном совсем не количественно.

Вы слышите: грохочет барабан,
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней,
Уходит взвод в туман, туман, туман,
А прошлое ясней, ясней, ясней...

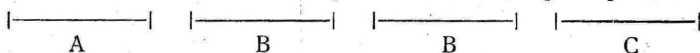
(Б. Окуджава).

Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды⁴⁰. В зависимости от интонации чтения, он может означать: «Солдат, торопись попрощаться, взвод уже уходит» или «солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда; ты ее больше никогда не увидишь», или «солдат, прощайся с ней, со своей единственной». Но никогда: «Солдат, прощайся с ней, еще раз прощайся с ней». Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание. «Уходит взвод в туман, туман, туман», — может быть расшифровано: «Взвод уходит в туман, все дальше, он скрывается из виду», и с рядом других оттенков значения, но никогда не чисто количественно: «Взвод уходит в один туман, затем во второй и в третий». Точно также и последний стих может быть истолкован как: «А прошлое все больше проясняется», «а прошлое все более понятно, и вот оно достигло ослепительной ясности» и т. д. Но поэт не избрал ни одну из наших расшифровок именно потому, что его способ выражения включает *все эти понятийные оттенки*. Этим создается, при подчеркнутой про-

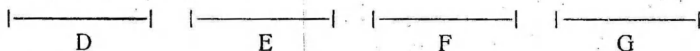
⁴⁰ Отвлекаемся от того, какую меру разнообразия привносит в этот пример наличие мотива. В данном случае нас интересует информационная сущность повтора в поэзии.

стоте средств, большая семантическая емкость. При этом необходимо иметь в виду, что эта семантическая емкость создается и за счет добавочных ассоциаций, влекущих за собой повышение эмоциональной значимости группы слов.

Информационная нагрузка повторяющихся слов и сочетаний слов не только в усилении лексического значения (нагнетании). Дело и в другом: нагнетание одинаковых лексических единиц обычно связано и с определенной интонацией напряженного характера. Но теоретически можно себе представить и другую фразу, без лексических повторов, но с той же самой или близкой интонацией. Предположим, что у нас два предложения. Одно имеет лексический повтор и выглядит, примерно, так:



где отрезки, обозначенные буквами, соответствуют лексическим или фразеологическим единицам. Вместе с тем имеется другое предложение, составляющие которого компоненты можно обозначить следующим образом:



При этом предположим, что в интонационном отношении отрезок В—В первого предложения и Е—F второго равны. Несмотря на то, что интонация в обоих случаях будет константной, она произведет на слушающего различное впечатление.

Причина этого в том, что во втором случае интонация будет выступать как один из многих, и отнюдь не главный, компонент передающих информацию знаков. Знаки Е и F будут иметь фонологическую, грамматическую, синтаксическую, лексическую стороны, причем все они в русском языке, в отличие от интонации, будут нести смысловоразличающую функцию. Естественно, что чисто экспрессивная информация, которую несет интонация, окажется мало заметной на подобном фоне. Теперь рассмотрим отрезки В и В, где все перечисленные аспекты, исключая интонации, совпадают. Все эти аспекты становятся «основанием для со-противопоставления», а интонация — единственным контрастирующим признаком. Центр информационной нагрузки перемещается на нее. Слушатель, воспринимая второй лексический отрезок В, получает интонацию, как бы, «в чистом виде».

Но повторение слов имеет еще одну структурную функцию. Вспомним стих из уже процитированного нами стихотворения А. Блока:

Твой очерк страстный, очерк дымный...

«Очерк страстный» и «очерк дымный» составляют два независимых фразеологических сочетания, одно из которых основано на

прямом, а второе — на переносном словоупотреблении. Сочетания «очерк страстный» и «очерк дымный» создают два семантических целых, более сложных, чем механическая сумма понятий «очерк + страстный» и «очерк + дымный». Однако повторение слова уничтожает независимость этих двух сочетаний, связывая их в единое, семантически еще более сложное целое. Два раза повторенное слово «очерк» становится общим членом этих двух сочетаний, и столь далекие и несопоставимые понятия, как «дымный» и «страстный», оказываются единой контрастной парой, образуя высшее смысловое единство, отнюдь не разложимое на смысловые значения входящих в него слов.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Леонида Мартынова «О, земля моя!»

О, земля моя!
С одной стороны,
Спят поля моей родной стороны,
А присмотришься с другой стороны —
Только дремлют, беспокойства полны.

Беспокойство —
Это свойство весны.
Беспокоиться всегда мы должны,
Ибо спеси мы смешной лишены,
Что задачи до одной решены.

И торжественны,
С одной стороны,
Очертания седой старины,
И, естественно, с другой стороны,
Быть не следует слугой старины.

Лишь несмелые
Умы смущены
Оборотной стороной тишины,
И приятнее им свойство луны —
Быть доступным лишь с одной стороны.

Но ведь скоро
И устройство луны
Мы рассмотрим и с другой стороны.
Видеть жизнь с ее любой стороны
Не зазорно ни с какой стороны.

Рифмовка этого стихотворения построена на многократном повторе одного и того же слова «сторона». Причем здесь речь идет о повторе тавтологическом, хотя отдельные семантические «пучки» разошлись здесь уже так далеко, что воспринимаются как омонимы.

Присмотримся к первой строфе. В ней три раза употреблено слово «сторона», причем в одном и том же падеже. Однако, по сути дела, все три раза оно несет разную нагрузку, синтаксическую и смысловую. Это ясно при сравнении первого и третьего

случая («с одной стороны», «с другой стороны») со вторым, в котором «сторона» с эпитетом «родная» синонимична понятию «родина». Но при внимательном рассмотрении семантика первого и третьего случая тоже не идентична: ясно, что вводное словосочетание «с одной стороны» не равнозначно обстоятельству места действия «присмотришься с другой стороны». В последнем случае речь идет о стороне как реальном понятии (точке, с которой следует присмотреться) — в первом случае лишь служебный оборот канцелярского стиля речи, намекающий на то, что мнимый сон родных полей мерещится лишь невнимательному, казенному взгляду, а человек, способный наблюдать действительность (в первом случае «с одной стороны» звучит как вырванное из канцелярской бумаги, во втором речь идет о стороне вполне предметной, стороне «родных полей», что, если раскрыть метафору, означает «другую грань жизни»), видит даже в неподвижности полноту непроявившихся сил.

В третьей строфе «с одной стороны» и «с другой стороны» синтаксически однозначны, но не однозначны экспрессивно — второе окрашено в тона иронии и звучит как пародированье, «перефразированье» первого. Контрастность этого «с одной стороны» и «с другой стороны» определена еще и тем, что они входят как часть в антитезу: «... торжественны, с одной стороны» — «естественно, с другой стороны». «Торжественны» и «естественно» по месту их в языковой структуре не являются антитезами, т. к. занимают синтаксически не сопоставимые позиции. По контекстному смыслу предложения в наречии «естественно» реализуется лишь семантика типа «конечно».

Но поэтическая оппозиция имеет другую логику: «с одной стороны» — «с другой стороны» воспринимаются как нейтрализованная архисема, имеющая контрастную дифференциальную семантическую пару «торжественны» — «естественно». В этом случае в наречии «естественно» раскрывается новый смысл — простота, антитеза торжественности, что, в свою очередь, делит всю строфу на две антителических полустрофы. А это, в конце концов, выделяет различие в прежде приравнивавшемся «с одной стороны» — «с другой стороны». Это будет интонационное различие. Легко заметить, что они будут читаться в разном декламационном ключе. Один должен нести информацию о бюрократической, мертвенной помпезности, другой — о естественной простоте жизни.

В следующей строфе тот же фразеологический оборот вводится в резко новом смысле. Канцелярскому «с одной стороны», «с другой стороны» противопоставлена «оборотная сторона тишины» — еще дремлющие, но пробуждающиеся силы жизни, которые смущают «несмелые умы». Этому утверждению революционной динамики жизни «полей родной стороны» «несмелые

умы» противопоставляют односторонность и неподвижность как закон природы.

И приятнее им свойство луны
Быть доступным лишь с одной стороны.

Показательно, что в этой строфе «оборотная сторона» и «с одной стороны» — не служебные, бедные собственным значением слова. Они — основа антитезы динамики общества и неподвижности «вечной» природы, разносторонности жизни и догматизма «несмелых умов».

Но следующая — итоговая — структура снимает и эту антитезу. Неподвижности нет и в природе — и она подчиняется революционной динамике человеческой жизни. Между утверждением, что и луна будет (тогда еще не была!) рассмотрена «с другой стороны», и призывом «видеть жизнь с ее любой стороны» устанавливается отношение тождества. В свете всего сказанного заключительное канцелярское «ни с какой стороны» звучит как беспощадная насмешка — антитеза торжествующе канцелярскому «с одной стороны» в начале стихотворения.

Так раскрывается основная художественная идея стихотворения, рисующая образ многогранной жизни, требующей от художника многостороннего подхода.

Тавтологическая рифма хорошо известна поэзии, стремящейся раскрыть внутреннее многообразие внешне единых явлений. Такова, например, одна из форм средневековой поэзии Востока — газель с ее редифом — повторяющимся словом. И хотя в поэзии Хафиза и поэтов-схоластов XV в. роль редифа не одинакова, он все время имеет один и тот же характер: раскрывается многообразие содержания одного и того же понятия. Среднеазиатский поэт XV в. Катиби написал моралистическую поэму «Дах баб», все рифмы которой — «тержнисы», то есть омонимы. Об омонимических рифмах Мавлана Мухаммед Ахли из Ши-раза (XV в.) Е. Э. Бертельс пишет: «Омонимы крайне изысканные: хумор (похмелье) — хумор (кувшин принесли), шабор (вино) — шар (р) — об (зло — вода) ⁴¹. По свидетельству того же автора, другой поэт, Атаи, «широко пользуется в качестве рифмы омонимами, что придает стихам особую остроту» ⁴².

По сути дела, такова же природа излюбленного повтора народной песни — рефрена (припева). Следуя за различными куплетами, он приобретает все время различную семантико-эмоциональную окраску. Повторение слов лишь способствует ее выделению. Правда, такое отношение к рефрену — явление сравнительно позднее. Архаическая песня, не знающая рифмы, имеет

⁴¹ Е. Э. Бертельс, Навои, Опыт творческой биографии, М.—Л., Изд. АН СССР, 1948, стр. 37.

⁴² Там же, стр. 58.

дело с действительно безусловным повторением рефрена. Но это — порождение специфической эстетики — эстетики тождества. Современная народная, классическая и современная литературная песня неизменно придают рефрену бесчисленное множество оттенков. Так, например, в известной балладе Р. Бернса «Финдлей» (цит. по переводу С. Я. Маршака) многократно повторенное «сказал Финдлей» звучит каждый раз по-иному. Точно также в балладе «Сватовство Дункана Грея» (цит. по тому же источнику) рефрен «Вот это сватовство!» неизменно приобретает новый смысловой оттенок.

То же самое легко было бы показать на примере анафор (единоначатий) и разнообразных форм интонационного единства, присущего поэтическому и риторическому тексту. Интонационный параллелизм стихов и периодов становится тем «основанием для сравнения», которое обнажает семантическую противоположность или семантическое отличие. Таким образом, мы убеждаемся, что законом структуры поэтического текста будет не механическое повторение частей, а, во-первых, их соотносительность, единая органическая связь. Ни одна из частей поэтического текста не может быть понята без определения ее функции. Сама по себе она просто не существует — все свои качества, всю свою определенность она получает в соотносении (сравнении и противопоставлении) с другими частями. Во-вторых, характер этого акта соотносительности диалектически сложен, ибо один и тот же литературный процесс является одновременно и сближением — сравнением, и отталкиванием — противопоставлением. Сближение понятий выделяет их разницу, отличие — обнажает сходство. Выбрать те или иные повторы в тексте — еще не значит что-либо сказать. Одинаковые (т. е. «повторяющиеся») элементы функционально неодинаковы, если занимают различные в структурном отношении позиции. Более того: поскольку именно одинаковые элементы обнажают структурное различие частей поэтического текста, делают его более явным, то становится бесспорным, что увеличение повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходства, тем больше и разница. Повторение одинаковых частей обнажает структуру. Итак, повторы разного типа — смысловая ткань большой сложности, которая накладывается на общеязыковую ткань, создавая особую, присущую лишь стихам концентрацию мысли. Следовательно, ничего нет более ошибочного; чем весьма распространенное представление о том, что хотя стихам присуща особая внесмысловая музыкальность, но зато они в смысловом отношении значительно беднее прозы.

Высокая структурная организованность стихов, дающая ощущение музыкальности, есть, вместе с тем, и высокая смысловая усложненность, совершенно недоступная аморфному тексту.

Такова же эстетическая природа повторов крупных единиц текста: стихов, строф, элементов композиции («ситуаций», «мотивов» и т. п.). Мы можем выделить два различных, хотя и сходных в основах, случая. Первый: в повторяющейся единице мы имеем частичное совпадение и, следовательно, частичное несовпадение текста.

Дар напрасный, дар случайный...

Стих отчетливо распадается на два полустишия, в которых одинаковы синтаксические конструкции и интонационный строй. Совпадает полностью первый член параллельных двучленов (слово «дар») и грамматическая форма второго. Различно лексико-семантическое содержание второго члена. Как мы уже неоднократно отмечали, это приводит к выделению, структурной активизации несовпадающей части. Семантика слов «напрасный» и «случайный» образует контрастную пару, а сами эти слова становятся смысловым центром стихотворения. При этом смысловая нагруженность зависит от величины несовпадения, а эта последняя, в свою очередь, прямо пропорциональна величине совпадения в остальной части стиха. Чем больше совпадающих элементов и аспектов в неполностью повторяющихся отрезках текста, тем резче подчеркивается своеобразие дифференцирующего элемента. Поэтому ослабить степень совпадения первого члена, например, составив стих:

Дар напрасный и случайный

(не только исчезает повторение слова «дар», но и разрушается синтагмо-интонационная параллельность частей) — значит ослабить степень выделенности слов «напрасный» и «случайный». То же самое произошло бы при разрушении параллельности грамматической формы второго члена. При этом следует иметь в виду, что степень зависимости значения от структуры в этом случае значительно выше, чем тогда, когда пару значений составляют заведомо контрастные, вне зависимости от их позиции в стихе, лексические единицы («И ненавидим мы, и любим мы случайно...»). Там сопоставление «ненавидим» — «любим» подразумевается и вне данного художественного построения. Оно заведомо входит в семантику этих слов, которые мало что получают от структурной позиции. Сопоставленная пара «напрасный» — «случайный» — порождение *данной* конструкции. Семантика элементов индивидуальна и разрушится с разрушением структуры. Она порождается их взаимоотношением в структурной позиции.

Второй: повторяющиеся элементы текстуально совпадают. Может показаться, что здесь перед нами полное совпадение. Однако это не так. Текстуальное совпадение обнажает пози-

ционное различие. Различное положение текстуально одинаковых элементов в структуре ведет к различным формам соотносительности их с целым. А это определяет неизбежное различие трактовки. И именно совпадение всего, кроме структурной позиции, активизирует позиционность как структурный, смыслообразующий признак.

От проблемы повторяемости крупных композиционных элементов текста мы можем закономерно перейти к повторяемости всего текста. Совершенно очевидно, что художественная структура не рассчитана на однократную передачу данной информации. Тот, кто прочел и понял информирующую заметку в газете, не станет перечитывать ее во второй раз. Между тем, очевидно, что повторное чтение художественной литературы, слушание музыкальной пьесы, просмотр кинофильма в случае, если эти произведения обладают достаточным художественным совершенством, — явление вполне закономерное. Как же объясняется эстетический эффект повторяемости в этом случае? ⁴³

Во-первых, следует остановиться на моменте индивидуальной трактовки. Это применимо к произведениям, в которых разделены акт создания и исполнения. Повторное слушание произведения, подразумевающего мастерство исполнения (искусство декламатора, музыканта, актера), дает нам любопытную картину соотносительности повторения и неповторения. Давно замечено, что особенности индивидуальной трактовки исполнителя обнажаются особенно резко при сравнении разного исполнения одинаковых произведений, пьес или ролей. Увеличение элемента

⁴³ Повторное чтение нехудожественного текста, если объем содержащейся в нем информации уже доведен до потребителя (избыточность значительно превосходит шум), имеет особую природу — текст не несет информацию, а выступает как эмоциональный возбудитель. Так, отец Гринева, перечитывая придворный календарь, неизменно испытывал гнев. Природа гнева или иной эмоции, переживаемая читателем художественного текста, другая. Автор передает читателю свою модель мира, соответственно организуя самую личность читателя. Следовательно, эмоции в художественном тексте передаются через значения. Это подтверждается следующим: междометия в обычной речи — наиболее эмоционально насыщены, междометия в художественном тексте воспринимаются как эмоционально бедные, поскольку наименее способны передать информацию о структуре личности — носительницы эмоций. Ср. из поэмы В. Каменского «Степан Разин»:

По царевым медным лбам.

Бам!

Бам!

Бам!

Бацк!

Буцк! ...

и в том же тексте:

Бам!

Вам!

Дам!

Эмоциональность первого отрывка ниже, чем второго, именно потому, что он беднее значением.

сходства до полного совпадения текстуальной части увеличивает и различие несовпадающей части — в данном случае, индивидуальной трактовки.

Во-вторых, подлежит рассмотрению и другой случай, казалось бы, полного повтора, который мы наблюдаем при вторичном или многократном созерцании произведения, не нуждающегося в посредстве исполнителя — созданий изобразительного искусства, кино, музыки в механической записи, произведений художественной литературы, читаемых глазами. Для того, чтобы понять этот случай повтора, надо напомнить, что художественное произведение не исчерпывается текстом («материальной частью» в изобразительных искусствах). Оно представляет собой отношение текстовых и внетекстовых систем. Как мы видели, без учета соотносительности с внетекстовой частью само определение того, что в тексте является структурно-активным элементом (приемом), а что им не является, невозможно. В соответствии с этим, изменение внетекстовой системы — процесс, происходящий в нашем сознании непрерывно, в котором присутствуют черты и индивидуально-субъективного, и объективно-исторического развития — приводит к тому, что в сложном комплексе художественного целого изменяется степень структурной активности тех или иных элементов. Не всё, объективно присутствующее в произведении, раскрывается всякому читателю и во все моменты его жизни. И подобно тому, как повторное исполнение одной и той же пьесы разными артистами рельефно раскрывает специфику исполнения, разницу в исполнении, повторное восприятие одного и того же текста обнажает эволюцию восприимчивости сознания, разницу в его структуре, — отличие, которое легко соскользнуло бы при восприятии различных текстов. Следовательно, и в этом случае речь идет не об абсолютном, а об относительном повторе.

Таким образом, мы установили, что дифференцирующая, то есть смыслообразующая функция повтора связана с отличием построения или позиции повторяющихся элементов и конструкций.

Однако эта существенная сторона вопроса не исчерпывает его. Тождество, процесс уподобления, а не противопоставления, также играет большую роль для повтора как элемента художественной структуры. Этот вопрос будет в дальнейшем подвергнут специальному рассмотрению.

с. Некоторые выводы

Мы определили природу повтора в художественной структуре, увидели, что все случаи повтора могут быть сведены к операциям отождествления, со- и противопоставления элементов данного уровня структуры.

Из этого следует, что, входя в поэтическую структуру, ее элементы образуют оппозиционные пары, присущие именно данной структуре и не являющиеся свойствами ее материала (для литературы — языка), структурная природа которого учитывается на определенных уровнях, а на более абстрактных вообще в расчет не берется (достаточно построить структуру: «романтизм в искусстве», обязательную для всех видов искусства — полезность подобной модели трудно оспорить, — чтобы убедиться, что на таком уровне абстракции структура материала <языка> уже не будет играть роли).

Эти оппозиционные пары будут, реализуя свое структурное различие, выделять архиединицы, которые, в свою очередь, могут образовывать пары пар, выделяя структурные архиединицы второй степени. При этом важно подчеркнуть одну особенность: иерархия уровней в языке строится в порядке однонаправленного движения от самых простых элементов — фонем — к более сложным. Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится иначе: она состоит из единства макро- и микро-систем, идущих вверх и вниз от определенного горизонта. В качестве подобного горизонта выступает уровень слова, который составляет семантическую основу всей системы. Выше от горизонта идут уровни элементов более крупных, чем слово, ниже — составляющих слово. Как мы постараемся показать, семантические единицы дают уровень лексики, а все другие — те сложные системы оппозиций, которые соединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оппозиционные пары, что служит основой выделения таких дифференциальных семантических признаков и таких архиеlementов семантического уровня (архисем), которые составляют специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л. Н. Толстой.

5. ПОНЯТИЕ ПАРАЛЛЕЛИЗМА

В связи с рассмотрением роли повтора имеет смысл остановиться на понятии параллелизма. Оно неоднократно рассматривалось в связи с принципами поэтики. На диалектическую природу параллелизма в искусстве указал еще А. Н. Веселовский, писавший: «Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною, и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия»⁴⁴. Таким образом, в параллелизме подчеркивается, в отличие от тождества и полной разделенности, состояние аналогии. Новейший исследователь Р. Аустерлиц

⁴⁴ А. Н. Веселовский, Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля, цит. по кн.: А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., ГИХЛ, 1940, стр. 125.

определяет параллелизм следующим образом: «Два сегмента (стиха) могут считаться параллельными, если они тождественны, исключая какой-либо их части, занимающей в обоих сегментах относительно ту же позицию»⁴⁵. И далее: «Параллелизм можно рассматривать как неполный повтор»⁴⁶.

Отмеченные свойства параллелизма можно определить следующим образом: параллелизм представляет собой двучлен, в котором одна его часть познается через вторую, которая выступает в отношении первой как модель: она не тождественна ей, но и не отделена от нее. Она находится в состоянии аналогии — имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене. Помня, что первый и второй члены не идентичны, мы приравниваем их в каком-либо определенном отношении и по свойствам и поведению второго члена параллели судим о первом. Таков, например, параллелизм:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, братец, ко сестрице в гости...

Устанавливается аналогия между действиями солнца и брата («взойди, взойди» — «приди, приди»), а образ солнца выступает как модель наполнения понятия «братец». Солнце воспринимается как нечто известное — понятие «братец» моделируется по аналогии с ним.

Однако имеет место и другой, более сложный случай параллелизма, когда обе части двучлена взаимно моделируют друг друга, выделяя в каждой из них нечто аналогичное другой.

«Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...»

Краткие прилагательные «грустен» и «весел» находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не дает возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на сосуществование в сознании автора двух различных и не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия «грустен» и «весел» составляют взаимосоответственную сложную структуру.

Там, где мы будем иметь дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью будут возникать отношения тропа, ибо так называемое «переносное значение» и есть установление аналогии между двумя понятиями. Так рождается та «образность», которая традиционно считается основным свойством поэзии, но, как мы ви-

⁴⁵ P. Austerlitz, Parallelismus, «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 439.

⁴⁶ Там же, стр. 440.

дели, эта «образность» — лишь проявления более общей закономерности в сравнительно ограниченной сфере. На самом деле следовало бы сказать, что поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определенную смысловую нагрузку.

Это приводит к еще одному существенному отличию структуры художественной от нехудожественной. Язык обладает высокой избыточностью. Одни и те же значения могут в нем выражаться многими способами. В структуре художественного текста избыточность падает. Причина этого явления — в том, что если для языка, с точки зрения передачи определенного содержания, по сути дела все равно, какова, например, звуковая форма данного слова, если слушающий правильно воспринимает информацию, то в искусстве эта самая *звуковая форма слова* неизбежно оказывается в состоянии параллелизма со звучанием другого слова, в результате чего между ними устанавливается отношение аналогии.

Избыточность языка — полезное и необходимое его свойство. Оно, в частности, обеспечивает устойчивость языка по отношению к ошибкам, произвольному, субъективному восприятию. Падение избыточности в поэзии приводит к тому, что адекватность восприятия никогда не бывает столь безусловной, как в языке. Избыточное на одном уровне не избыточно на другом. Вопрос этот в дальнейшем будет рассмотрен особо. Зато поэтическая структура оказывается несравненно более высоко насыщенной семантически и приспособленной к передаче столь сложных смысловых структур, которые обычным языком, вообще, не передаваемы.

Система обратных связей, существующих между всеми элементами и уровнями элементов, позволяет художественному произведению приобретать известную самостоятельность после своего создания и вести себя не как простая знаковая система, а как сложная структура с обратными связями, значительно обгоняя все известные из до сих пор созданных человеком систем с обратной связью и приближаясь, в определенном отношении, к живым организмам: художественное произведение находится в обратных связях со средой и видоизменяется под ее влиянием. И если еще античные диалектики знали, что одной реки нельзя перейти дважды, то современных диалектиков не поставит в тупик утверждение, что мы сейчас держим в руках «не того» «Евгения Онегина», которого знали его первые читатели и сам автор. Те внетекстовые структуры пушкинской поры, в отношении к которым живет текст, невозстановимы. Дело в том, что для их восстановления нам надо было бы не только знать все известное Пушкину (историк может и должен приблизиться к этому знанию в основных структурных моментах эпохи, но, к со-

жалению, не может надеяться восстановить все пересечения общих структур в конкретных явлениях тех лет), но и забыть всё, Пушкину не известное, но составляющее основу художественного восприятия нашей эпохи. Задачу эту можно считать невыполнимой.

Однако только непонимание сущности диалектики может подсказать вывод о релятивности содержания художественного произведения. Будучи включено, как и сознание воспринимающего субъекта, в объективный ход истории, художественное произведение живет жизнью истории. Одновременно, утраченное как живое читательское чувство, пушкинское восприятие «Евгения Онегина» вполне поддается *исследовательскому конструированию*. Читая Пушкина, мы не можем забыть исторических и литературных событий последующих эпох, но вполне можем *сконструировать* сознание, которому эти события неизвестны. Конечно, в лучшем случае, это будет приблизительная модель.

Художественное произведение находится в обратной связи со своим потребителем, и с этим, видимо, связаны такие черты искусства, как его исключительная долговечность и способность разным потребителям, в различные эпохи (а также одновременно разным потребителям) давать разную информацию, — разумеется, в определенных пределах.

Эти чрезвычайно существенные черты искусства достойны специального рассмотрения. Частично мы их коснемся в разделе, посвященном проблеме адекватности восприятия и возможности перевода поэтического текста.

6. ПОВТОРЯЕМОСТЬ НИЗШИХ ЭЛЕМЕНТОВ

Приступая к анализу природы стиха, мы исходим из предпосылки, что стихотворение — это смысловая структура особой сложности, необходимая для выражения особо сложного содержания. Поэтому передача содержания стиха в прозе, описательно, возможна лишь в такой мере, в какой мы можем, разрушив кристалл, передать описательно его свойства словами, охарактеризовав форму, цвет, прозрачность, твердость, структуру молекулы. Описав таким образом кристалл алмаза, мы дадим ему исчерпывающую характеристику. Все, что входит в понятие «алмаз», нам станет известно. Но резать стекла нашим описанием все же будет нельзя. Подобно этому мы можем в прозе исчерпывающе передать содержание любого стихотворения. Мы узнаем о нем всё, но возможности «резать стекло» все же не получим.

Мы уже говорили, что основой структуры стиха является повторение. Это не только справедливо, но и общеизвестно. Многочисленные теории литературы утверждают, что стих строится на повторениях: повторении определенных просодических еди-

ниц через правильные промежутки (ритм), повторении одинаковых созвучий в конце ритмической единицы (рифма), повторении определенных звуков в тексте (эвфония). Однако ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что эта элементарная, казалась бы, истина не столь проста. Прежде всего, так ли уж одинаковы эти повторяющиеся элементы? Мы уже видели, что рифма — совсем не фонетическое явление повторения звуков, а смысловое явление сочетания повторения звуков и несовпадения понятий. Еще сложнее вопрос ритма.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Принято считать, что здесь происходит правильное повторение ударений. Но ведь совершенно очевидно, что никакие ударные и безударные слоги и звуки в отвлечении от качества этих звуков, в «чистом виде», нигде, кроме как в схемах стиховедов, не существовали. Если не касаться проблем акустики, а говорить о языке, то есть лишь реальные звуки, которые бывают в ударном и безударном положении.

Реальные ударные и безударные звуки, а не «чистые» ударные и безударные слоги, — не только акустическая данность — они и данность структурно-фонологическая. После того, как Р. Якобсон установил связь структуры стиха с фонологическими элементами⁴⁷, ясно, что элементами ритмической структуры выступают на этом уровне элементы структуры фонологической, а никак не отвлеченные признаки этих элементов.

Перед нами, в приведенном примере — последовательность ударных гласных: *á—é—ý—ó*. Где же здесь повторение? В реальном стихе звучат на самом деле совершенно различные звуки, различные смысловоразличающие элементы. В этом легко можно убедиться, сопоставив «рак», «рек», «рок» и бессмысленное «рик». Где же здесь *«систематическое, мерное повторение* (курс. мой — Ю. Л.) в стихе определенных, сходных между собой единиц речи», как определяет ритм «Краткий словарь литературоведческих терминов»⁴⁸. Для слушателя здесь реально заметно именно различие этих звуков. То, что у них есть одна общая черта — ударность, создает *основу именно для их противопоставления*.

Ударение для интересующего нас случая и будет тем «основанием для сопоставления», которое позволит выделить смысло-

⁴⁷ См.: Р. Якобсон, О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским, Сб. по теории поэтического языка, вып. V, РСФСР, Госиздат, 1923, стр. 37 и далее. Невейшие возражения де Гроота были опровергнуты В. В. Ивановым, см. его статью «Лингвистические вопросы стихотворного перевода», в сб. «Машинный перевод», Труды ИТМ и ВТ АН СССР, вып. 2, М., 1961, стр. 378—379.

⁴⁸ Л. Тимофеев и Н. Венгров, Краткий словарь литературоведческих терминов, Учпедгиз, 1955, стр. 117.

различительную разницу этих фонем. Разница между поэтической речью и обычной, в данном случае, состоит в том, что в последней фонемы *a, u, o, e* не имеют этой общей черты и, следовательно, не могут быть противопоставлены. Таким образом, вместо мертвого «повторения одинаковых элементов» — сложный, диалектически-противоречивый процесс — процесс выделения различия через обнаружение сходства, с одной стороны, и раскрытие общего в, казалось бы, глубоко отличном, — с другой. Смысловые элементы в стихе существуют не каждый в отдельности, а в соотношении, которое позволяет и в каждом из них выделить нечто, не выявляемое при изолированном рассмотрении. Таким образом, как мы видели, результатом ритмического построения текста оказывается со-противопоставимость звуков, которые образуют коррелирующие ряды с дифференцирующим признаком — общим положением относительно ударности (положения ударности, предударности первой, второй, послеударности первой, второй и т. д.). Это придает словам, составляющим стихи, добавочные, сверхграмматические связи. Значение этого обстоятельства резко возрастает в связи с различием семантической нагрузки звуков в обычной и поэтической речи. Предельной нераздробимой единицей лексической системы языка является слово. Поскольку передающий и воспринимающий информацию вынуждены пользоваться ограниченным числом звуков, которыми располагает речь, для передачи значительного числа понятий, возникла необходимость в комбинациях. Скажем, мы должны передать воспринимающему понятия А, В, С, D. Если мы используем для этого простые звуки: *a, b, c, d*, то ясно, что общее число понятий, которое мы сможем передать при помощи данной системы, не будет превышать числа звуков языка, то есть не выйдет за пределы приблизительно трех десятков. Иначе будет обстоять дело, если мы обозначим понятие А сочетанием звуков *abcd*, В — *bcda*, С — *cdab*, D — *dacb*. Ясно, что, поскольку число звуков в условных обозначениях (т. е. словах) может быть различным (от 1 до 15—20), мы получим теоретически конечное, но практически безграничное число сочетаний. При этом важно подчеркнуть, что в сочетании *abcd* (или любом другом) фонемы *a, b, c, d* будут смыслоразличительными элементами, будут носителями содержания, поскольку достаточно изменить хотя бы один из них, и воспринимающий уже не поймет, о чем идет речь. Возьмем слово «стол». Каждая из составляющих его фонем имеет смыслоразличающее значение: изменение любой из них или перестановка их, сокращение или увеличение числа приведут к изменению значения слова или утрате его. Однако носителем лексического значения «стол» является именно слово, сочетание данных четырех фонем и в данной последовательности. При этом подразумевается, что пауза — знак словоразделения — может быть расположена в

связной речи только перед и после этого сочетания фонем. Постановка паузы посредине (например: «сто л») меняет лексическое значение. В поэтической речи дело обстоит иначе. Для того, чтобы прояснить одну из существенных граней природы ритма, остановимся на одном частном вопросе — скандовке. Среди признанных авторитетов русского стиховедения вопрос этот вызывал весьма разноречивые суждения. Так, Б. В. Томашевский считал, что «скандовка — вещь совершенно естественная и не представляющая каких-либо затруднений <...> Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является ничем иным, как подчеркнутым прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки»⁴⁹.

Иной точки зрения придерживался такой знаток русского стиха, как А. Белый: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом, никогда не прочтет строки «Дух отрицанья, дух сомненья» как «духот рицанья, духсо мненья», от сих «духот», «рицаний» и «мнений» — бежим в ужасе»⁵⁰.

А. Белый, в данном случае, полемизирует с нашумевшей в свое время «Сдвигологией» А. Крученых.

Кто же прав: А. Белый или Б. В. Томашевский (отметим попутно, что они акцентируют разные, хотя и тесно связанные, стороны вопроса: Б. В. Томашевский подчеркивает в скандовке появление добавочных ударений, а А. Белый — пауз, нарушающих единство слова как лексической единицы)? Ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что оба исследователя, в определенном отношении, правы, из чего следует, что, относительно к проблеме в целом, оба они неправы.

Скандовка, действительно, выявляет реально существующий ритмический рисунок (как мы увидим, отсутствующие ударения, которые мы при скандовке заменяем действительными, — вполне реальный элемент ритма). Ритмический же рисунок, действительно, делит текст стиха на отрезки, не совпадающие со смысловыми. И тогда, произносим ли мы:

Дух отрицанья, дух сомненья —
или:

Духот рицанья, духсо мненья —
или, вернее:

Духот рицань ядух сомненья —

мы во всех случаях имеем дело со стиховой реальностью. В пер-

⁴⁹ Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, Л., Учпедгиз, 1959, стр. 354—355.

⁵⁰ Андрей Белый, *Ритм как диалектика и «Медный Всадник»*, М., Изд. «Федерация», 1929, стр. 55.

Подобная схема охватит все комбинации ямбов и пиррихий, и именно она отражает ритмическую реальность⁵².

Но раздробление стиха не заканчивается на уровне слога. Как мы увидим из дальнейшего изложения, звуковая организация стиха довершает размельчение словесных единств на отдельные фонемы. Таким образом, может показаться, что сумма структурных граней стиха раздробляет составляющие стих слова на фонологические единицы, превращает стих в звукоряд. Но в том-то и дело, что все это представляет собой только одну сторону процесса, которая существует лишь в единстве с противоположенной ей второй.

Специфика структуры стиха состоит, в частности, в следующем: поток речевых сигналов, будучи раздроблен на фонологически элементарные частицы, не утрачивает связь с лексическим значением; слова уничтожаются и не уничтожаются в одно и то же время.

Любое расчленение стиха не приводит к разрушению составляющих его слов. Разнообразные ритмические границы накладываются на слово, дробят его, но не раздробляют. Слово оказывается раздробленным на единицы и вновь сложенным из этих единиц. В стихе:

Я утром должен быть уверен —

пауза после первого «у» больше, чем перед ним.
Реально произносится

Яу тром

Но никто никогда не ошибется в делении этого текста на лексические единицы. Опасения А. Крученых, что «сдвиги» затемняют значение, были явно лишены оснований. Он отыскивал «иканье и за-ик-анье Евгения Онегина»:

И к шутке с желчью пополам ...
И кучера́ вокруг огня ...

(Сравни: и кущи роз Лермонтов — икущи, по образцу идущий)⁵³. Или «Икра á la Онегин

Партер и кресла, все кипит ...
И край отцов и заточенья ...
Пером и красками слегка ...
И крыльями трещит и машет ...
И круг товарищей презренных ...»⁵⁴

Но именно эти примеры лучше всего убеждают в неизбежности лексических границ внутри стиха.

Никакие паузы, реализованные или нереализованные, кото-

⁵² Если учитывать возможность спондеев, которые следует рассматривать как нереализованные неударные слоги, то придется ввести знак ± 0 .

⁵³ 500 новых острот и каламбуров Пушкина, собрал А. Крученых, М., 1924, стр. 30—31.

⁵⁴ Там же, стр. 31.

рые стиховая структура помещает внутри лексической единицы, не разрушают ее в нашем сознании. Дело в том, что само понятие словоразграничения совсем не в первую очередь определено паузами. Основным признаком является иное: мы владеем лексикой данного языка, в нашем сознании существует — в потенциальном, произнесенном виде — вся его лексика, и с ней мы отождествляем те или иные реально произносимые ряды звуков, придавая им лексическое значение. «Возможность недо-разумений, как правило, крайне незначительна, главным образом потому, что при восприятии любого языкового выражения мы обычно уже заранее настраиваемся на определенную, ограниченную сферу понятий и принимаем во внимание только такие лексические элементы, которые принадлежат этой сфере. Если все же каждый язык имеет особые фонологические средства, которые в определенном пункте непрерывного звукового потока сигнализируют о наличии или отсутствии границ предложения, слова или морфемы, то эти средства играют всего лишь подсобную роль. Их можно было бы сравнить с сигналами уличного движения. Ведь еще совсем недавно таких сигналов не было даже в больших городах, да и теперь они введены далеко не всюду. Можно ведь и вообще обходиться без них: надо быть только более осторожным и более внимательным!»⁵⁵

Активное владение лексикой не допускает никакой «сдвигологии». При любых, самых утрированных формах скандирования ощущение единства лексических единиц не теряется, между тем как в случаях, когда слушатель имеет дело с незнакомой лексикой, легко возникают возможности «сдвигов», при которых ритмическая пауза начинает восприниматься как конец слова. При этом показательно, что имеет место нечто, аналогичное народной этимологии. «Сдвиг» возникает потому, что незнакомая и непонятная лексика, рассеченная паузами, осмысливается на фоне другой — знакомой и понятной, потенциально присутствующей в сознании говорящего. Так возникает знаменитое:

«Шуми, шуми, волна Мирона», —

вместо:

«Шуми, шуми волнами, Рона»

Незнакомое «Рона» осмысливается через понятное «Мирона». Несколько иной случай описан Феликсом Коном в его мемуарах. Он рассказывает, как ученики руссифицированных школ в до-революционной Польше, не понимая выражения «дар Валдая», воспринимали его как деепричастие от глагола «дарвалдать». Этот же случай упомянут в поэме А. Белого «Первое свиданье»:

Так звуки слова «дар Валдая»
Балды, над партами болтая,
Переболтают в «дарвалдая»...

⁵⁵ Н. С. Трубецкой, Основы фонологии, М., Изд. иностранной литературы, 1960, стр. 300.

В данном случае лексическая непонятность привела к невозможности осмыслить грамматическую форму, и ряд звуков был спроектирован на потенциально имеющуюся в сознании слушателя форму деепричастия. Таким образом, и редкость, почти уникальность, нарушения правильной понимаемости текста при скандовке, и анализ причин и характера ошибок убеждает в том, что, разделенные ритмическими паузами сколь угодно протяженной длительности, слова стихотворного текста не перестают быть *словами*, сохраняют ощутимые признаки границ — морфологических, лексических и синтаксических. Таким образом, слово в поэзии напоминает «красную свитку» Гоголя: его режут ритмические паузы (и иные ритмические средства), а оно срастается, ни на минуту не теряя лексической целостности.

Итак, стих — это одновременно последовательность фонологических единиц, воспринимаемых как разделенные, отдельно существующие, и последовательность слов, воспринимаемых как спаянные единства фонемосочетаний. При этом обе последовательности существуют в единстве как две ипостаси одной и той же реальности — стиха. Они составляют коррелирующую структурную пару.

Отношение слова и звука в стихе отлично от подобного отношения в разговорном языке. Грубо схематизируя и разлагая единство на условные последовательные фазы, можно представить это отношение в следующем виде: сначала слова разделяются на звуки. Но, поскольку это разделение не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков, лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова. Опыт подтверждает тщетность многочисленных попыток установить «объективное», не зависящее от слов, значение звуков (разумеется, если речь не идет о звукоподражании). Приведем несколько примеров:

Там воеводская метресса
Равна своею степенью
С жирною гладкою крысой

(А. П. Сумароков, «Хор ко превратному свету»)

Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери скрип подземной ...

(ГР. Державин, «Водопад»).

Искусство воскресало
Из казней и из пыток
И било, как кресало,
О камни Моабитов

(А. Вознесенский, «Мастера»).

Однотипные фонетические сочетания «крыс», «скры», «крес» в сочетании с «ы» во втором стихе звучат совершенно по-разному,

получая различную семантику от лексических единиц, в которые входят.

Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность, которая отнюдь не сродни «самовитости» и «самоцельности», ибо целиком определена связью с семантикой слова. И вот эти, семантически нагруженные, фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Грубо этот процесс можно представить в следующем виде: некое слово (например, «стол») разделяется на составляющие его фонемы «с», «т», «о», «л». Каждая из них получает и лексическую нагрузку слова:

с → с' ~ стол

т → т' ~ стол

о → о' ~ стол

л → л' ~ стол,

где «с'», «т'», «о'», «л'» — это уже не обычные фонемы, с которыми мы имели дело в обычном языке — они вторичны, образованы на основе раздробленной лексической единицы и несут в себе ее значение.

Из этих элементов составляется слово вторичное: «стол» → «с'т'о'л'». Мы убеждаемся, что простое включение слова в стихотворный текст решительно меняет его природу: из слова языка оно становится *воспроизведением слова языка* и относится к нему, как образ действительности в искусстве к воспроизводимой жизни. Оно становится знаковой моделью знаковой модели. По семантической насыщенности оно резко отличается от слов обычного языка.

И снова мы имеем возможность убедиться, что особая музыкальность, звучность поэтического текста оказывается производной от сложности структурного построения, то есть от особой смысловой насыщенности, совершенно незнакомой структурно неорганизованному тексту. В этом легко убедиться, сделав эксперимент: ни одна, самым искусным образом составленная, строка бессмысленного набора звуков (звуков вне лексических единиц) не обладает музыкальностью обычной поэтической строки. При этом следует иметь в виду, что слова «заумного языка» совсем не лишены лексического значения, в строгом смысле этого слова⁵⁶. «Заумные слова» в поэзии не равнозначны бессмысленному набору звуков в обычной речи. Поскольку мы воспринимаем издаваемые речевым аппаратом звуки как язык, им приписывается осмысленность. Некая единица речи, осмысляемая как слово по аналогии с другими, значащими, но лишенная собственного значения, будет представлять абсурдный случай вы-

⁵⁶ См. М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 13—16; И. И. Ревзин, Модели языка, М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 21; Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 181—183.

ражения без содержания, обозначения без обозначаемого. Слово в поэзии вообще и, в частности, «заумное» слово складывается из фонем, которые, в свою очередь, получились в результате раздробления лексических единиц и не утратили с ними связи. Но если в обычном поэтическом слове (например, «стол → с'т'о'л'») связь звука с определенным лексическим содержанием раскрыта и объективна, то в «заумном языке» поэзии, в соответствии с общим субъективизмом позиции автора, она остается неизвестной читателю. «Заумное» слово в поэзии не лишено содержания, а наделено столь личным, субъективным содержанием, что уже не может служить цели передачи общезначимой информации, к чему автор и не стремится.

При этом надо учитывать, что на уровне морфологии оно, как правило, не отличается от отмеченных слов языка.

Для того, чтобы с точки зрения «музыкальности» сопоставить экспериментальный бессмысленный текст с осмысленным, звуки человеческой речи не годятся — мы неизбежно будем их наделять значениями. Нам надо знать, что воспринимаемый поток звуков *не* речь. Для этой цели удобнее механические звуки. Но и механические звуки могут быть носителями информации (уже музыкальной), если они структурно организованы (структура — потенциальная информация). Абсолютно случайное, не структурное ни для создателя, ни для слушателя скопление звуков не может нести информации, но оно не будет иметь и никакой «музыкальности». *Красота есть информация.* Но в этом-то и различие «музыкальности», «красоты звучания» в поэзии от музыки, что здесь упорядоченность несет информацию не о «чистом» отношении единиц, которые в отдельности не значат ничего, а в структуре образуют модель эмоций личности, а об отношении значимых единиц, каждая из которых на лингвистическом уровне составляет знак или *осмысляется* как знак. Мы можем не знать значения слова «Байя» в стихе Батюшкова:

Ты пробуждаешься, о, Байя, из гробницы ...

Ср. в воспоминаниях Н. А. Павлович. «... Полузакрыв глаза, спускается Мандельштам и бормочет: «Зиянье аонид... зиянье аонид...» Сталкивается со мной: «Надежда Александровна, а что такое «аониды?»⁵⁷.

Но мы не можем не знать, что «Байя», «аониды» — слова, знак содержания, и соответственно их воспринимать. Слово, не имеющее содержания (вообще или для меня, например, в силу незнания), не адекватно бессмысленному набору звуков. Раз я знаю, что это *слово*, я подразумеваю в нём неизвестное мне со-

⁵⁷ «Блоковский сб.», Тарту, изд. ТГУ, 1964, стр. 492.

держание. Бессмысленный набор звуков имеет на лексическом уровне нулевое значение, непонятное *слово* — «минус-значение».

Однако ритмические единицы, образующие систему соотношений, свойственную лишь поэтической речи, делят стих (и составляющие его лексемы) не на фонемы, а на слоги. Дальнейшее деление, доводящее слово до раздробления на уровне фонем, происходит в результате звуковых повторов.

Явление звуковых повторов в стихе — факт, хорошо изученный. Значительно более сложна проблема связи этого явления с вопросами семантической структуры. Если ритмическая структура приводит к со-противопоставлению элементов, носителей лексического смысла и образованию смысловых оппозиций, которые не были бы возможны в обычной речи и которые складываются в систему связей, совершенно автономную от синтаксической, но, подобно ей, организующую лексемы в структуру более высокого уровня, то звуковые повторы образуют свою, аналогично функционирующую систему. Взаимное наложение этих систем и приводит к раздроблению слова до фонемы.

В стихах:

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Слова «утром», «уверен», «увижусь» находятся в определенной связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей. Звук «у» (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ⁵⁸), конечно, *сам по себе* никакого значения не имеет. Но повторение его в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема «у» осознается и как самостоятельная, и как несамостоятельная по отношению к слову «утром». Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова «утром», но потом повторяется ещё в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова «утром», «уверен», «увижусь», которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и сопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. Происходящее при этом своеобразное отождествление этих слов приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое для всех. При таком семантическом наложении огромная часть понятийного содержания каждого слова окажется отсеченной, подобно тому, как контекст отсекает полисемию. Но зато возникнет значение, невозможное вне этого сопоставления и единственно выражающее сложность авторской

⁵⁸ «Свидетельства «мрачности» звука «у» очень определенны в общем почти всем наблюдателям». В. Шкловский, О поэзии и заумном языке, сб. «Поэтика», Пг., 1919, стр. 15).

мысли. В данном случае, подобная единица содержания — результат нейтрализации слов «утро», «уверен», «увиджусь», их «архисема», включающая пересечение их семантических полей.

Сложность, однако, в том, что вся нестиховая структура языка, все синтаксические связи, все определенные контекстом этой фразы, воспринимаемой как явление не-поэзии, значения слов сохраняются. Но одновременно возникают и *другие* связи, и *другие* значения, которые не отменяют первых, а сложно с ними коррелируют.

Но и, более того, мы имеем дело не только со спорадическими повторениями одного какого-либо звука, а с тем, что вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотношений.

Фонемы, наделенные лексической значимостью, вступают с другими фонемами в оппозиции:

1) по признаку одинакового отношения к ударности-неударности;

2) по признаку повторения одинаковых фонем.

3) по принципу семантизации языковых фонологических оппозиций, поскольку сам факт принадлежности текста к поэзии приводит к семантизации всех его элементов.

Одновременно имеет место со-противопоставление фонем:

1) в ряду одного стиха;

2) в различных стихах.

Но реально это означает не со-противопоставление фонем, а образование крайне сложной системы со-противопоставления значений, выделение черт общности и различия в понятиях, не сопоставимых вне стиха, образование «архисем», которые, в свою очередь, вступают между собой в оппозиции. Так возникает та понятийная структура большой сложности, которую мы именуем стихом, поэзией.

Термин «архисема» образован по аналогии с «архифонемой» Трубецкого для определения на уровне значений единицы, включающей все общие элементы лексико-семантической оппозиции. «Архисема» имеет две стороны: она указывает на общее в семантике членов оппозиции и, одновременно, выделяет дифференцирующие элементы каждого из них. «Архисема» не дана в тексте непосредственно. Она возникает как конструкт на основе слов — понятий, образующих пучки семантических оппозиций, а эти последние выступают по отношению к ней как инварианты. При этом надо иметь в виду одну особенность: языковые «архисемы» типа:

север — | — противоположные
юг — | — стороны света
(«не запад — восток»), —

абсолютны, они вытекают из структуры системы понятий языка. В поэзии мы сталкиваемся с иным: структурная поэтическая

оппозиция *воспринимается* как смысловая. Ее элементами оказываются слова, решительно не соотносимые вне данной структуры, что раскрывает в самих этих словах такую общность = различие, т. е. такое *относительное содержание*, которое вне данной оппозиции оставалось бы решительно невыявленным. Возникающие при этом архисемы специфичны именно данной поэтической структуре. В дальнейшем семантическая структура строится уже на уровне архисем, которые, вступая во взаимные оппозиции, раскрывают со-противопоставимость своего содержания, образуя архисемы второго и высших уровней, что, в конечном итоге, ведет нас к постижению одного из аспектов структуры идеи произведения. Поясним это конкретным примером на материале стихотворения А. Вознесенского «Гойя».

ГОЙЯ

Я — Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое.

Я — Горе.

Я — голос

Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я — голод.

Я горло

Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой ...

Я — Гойя!

О грозди

Возмездья! Взвил залпом на Запад —
я пепел незванного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие
звезды —

Как гвозди.

Я — Гойя.

Повторы, с которыми мы здесь имеем дело, построены по принципу рифмы и очень показательны для утверждения принципиальной соотносительности так называемого ритмического и эфонического аспектов стиха.

Через стихотворение проходит цепь коротких, анафористических, с параллельными синтаксическими конструкциями, стихов. Начинаящее их местоимение «я» — одно и то же во всех стихах — выступает как общий член, «основание для сравнения». В этой связи второй член двучлена («Гойя», «Горе», «голод» и др.) взаимно противопоставлены, подчеркнута их неравенство, специфичность. Отличие первого стиха от третьего, четвертого и др. сосредоточено именно во втором члене двучлена, и это отличие, — в первую очередь, семантическое. Но слова, составляющие второй член, воспринимаются не только в их отношении к одному и тому же первому, но и в их взаимной соотносительности.

сти: Основанием служит единство их ритмической и синтаксической позиции и звуковые повторы в словах «Гойя», «Горе», «голод». Но и внутри этого взаимосоотнесенного ряда раскрываются и силы притяжения, и силы отталкивания. Однако и те и другие касаются семантического, а не только лишь звукового плана. С одной стороны, раскрывается семантическое различие (чего мы коснулись, говоря о рифме). Совпадение отдельных фонем в несовпадающих словах лишь подчеркивает отличие слов, в первую очередь, по содержанию, ибо, как мы уже видели, там, где полное совпадение звучания сопровождается и совпадением значения, музыкальность рифмы пропадает.

Но имеет место и другой процесс: слова «Гойя», «Горе», «голос», «голод», «горло» выделяют общую группу «го», а сопоставление типа «голос» и «голод» приводит к выделению и других фонем. Создается система, в которой одни и те же звуки в одинаковых или сознательно-различных комбинациях повторяются в разных словах. И тут-то проявляется коренное отличие природы слова в обычном языке и в художественном (в частности, поэтическом) тексте. Слово в языке отчетливо распадается на план содержания и план выражения, установить прямые связи между которыми не представляется возможным. Близость плана содержания двух слов может не находить отражения в плане выражения, а близость плана выражения (звуковые повторы, омонимы и т. д.) может не иметь никакого отношения к плану содержания. С этим связано и то, что установить отношения элементов слова (например, на уровне фонем) к плану содержания в обычной речи невозможно⁵⁹.

«Я — Гойя» ...

Начальный стих устанавливает тождество двух членов — «Я» и «Гойя». Причем оба из этих членов еще не получили конкретизации своей семантической структуры. «Я» — это «я» вообще, «я» словарное; «Гойя» — семантика имени не выходит за пределы общеизвестного. Вместе с тем, уже этот стих дает нечто новое по отношению к общесловарному, внеконтекстному значению составляющих его слов. Ясно, что, даже взятая сама по себе, вне соотношения с другими стихами, конструкция «Я — Гойя» не однотипна, например, «Я — Вознесенский». Вторая конструкция утверждала бы тождество понятий, действительно взаимно равных. Одно из них («я») было бы лишь местоименным обозначением второго. Стих «Я — Гойя» строится на отождествлении двух заведомо неравных понятий. («Я <поэт> есть Гойя»; «я <не Гойя> есть Гойя»). Уже взятый сам по себе,

⁵⁹ Ср.: «Знак и обозначаемое связываются произвольно. Любой знак можно связать с любым обозначаемым и любое обозначаемое с любым знаком» (Н. И. Жинкин, Знаки и система языка, сб. «Zeichen und System der Sprache», I Band, серия «Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationforschung», № 3, Berlin, Akademie-Verlag, 1961, S. 159).

этот стих свидетельствует нам, что и «я», и «Гойя» употреблены здесь в каком-то особом значении, что каждое из них должно представлять собой некую особую понятийную конструкцию для того, чтобы их можно было бы приравнять. Эта специфическая конструкция понятий раскрывается через систему семантических оппозиций, особых сложно построенных значений, которые возникают в результате структуры поэтического текста. Уже первый стих выделяет сочетание фонем «го», как основной носитель значения в имени «Гойя».

В произношении стиха: «Я — го — я» фонетическое тождество первого и последнего элементов воспринимается, в силу неразделимости в поэзии планов выражения и содержания, как семантическая тавтология (я — я). Носителем основного семантического значения становится элемент «го». Конечно, смысловое значение фонологической организации первого стиха реализуется лишь в отношении к другим стихам, а выделенность группы «го» в пределах отдельно взятого «я — Гойя» существует лишь потенциально. Однако это выделение отчетливо реализуется в сопоставлении с последующими стихами:

«Я — Горе».
«Я — Голод».

Мы можем отметить, что между словами «Гойя», «Горе», «Голод» устанавливается определенное состояние аналогии. Они приравниваются, каждое порознь, общему элементу «я». При этом очень существенно, что все три стиха образуют однотипные синтаксические конструкции, в которых роль второго члена взаимно тождественна. Не только синтаксическое положение, но и фонологический параллелизм (повторение группы «го») заставляют воспринимать эти слова как взаимосоотнесенные семантически. Из объема их значений выделяется некое общее семантическое ядро — архисема. Значение ее усложнено параллелизмом со стихами:

Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года ...

Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой ...

Вторая часть каждого из этих стихов функцией предикативности приравнена к «горе» и «голод» из названных выше стихов. Звуковой повтор — «голос», «городов головни», «года», «горло», «года». К этому следует прибавить, что словосочетание «голос войны», поддерживаемое той выделенностью фонемы «в», которая получается в результате повтора:

Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое ... —

устанавливает между словами, модулирующими «в» и «г», отношение семантической соотнесенности. Следует отметить, что «г» в слове «ворог» особенно семантически подчеркнуто, поскольку вся семантика слов и фразеологизмов «выклевал глазницы», «слетая» подводит к слову «ворон» (фонетически оно подготовлено словом «воронок»). Незнавшее «ворон» и существующее «ворог» образуют соотнесенную пару, в которой семантическое различие выделяет фонемы «н — г», а совпадение группы «воро» устанавливает общность значений. Так образуется сложная конструкция содержания: «Горе», «голод», «голос войны», «городов головни», «глазницы воронок», «горло повешенной бабы», «поле нагое» образуют взаимосоотнесенную структуру, которая, с одной стороны, возводит к архисеме — семантическому ядру, возникающему на пересечении полей значений каждой из семантических единиц низшего уровня. С другой стороны, происходит активизация признаков, отделяющих каждую из них от общего для всех значения архисемы. То, что каждая из семантических единиц воспринимается в отношении к семантическому ядру, диктует в ряде случаев совершенно иное восприятие значения, чем если бы мы столкнулись с нею, изолированной от всего ряда. Необходимо указать на еще одно соотношение. В разбираемом отрезке текста отчетливо выделяются две группы стихов. Первая:

Я — Горе
Я — голод

Вторая:

Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.
Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой

К этой группе примыкает стих:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.

Обе группы стихов уравниваются, как мы отмечали, параллельностью синтаксической конструкции (распространенность, во втором случае, предикативного члена лишь подчеркивает родство их синтаксических структур). Мы уже установили также и соотнесенность звуковой организации элементарных лексических единиц обеих групп.

Однако наличие общности лишь подчеркивает отличие, существующее между этими двумя группами. Короткие стихи требуют совершенно иного дыхания, следовательно, темпа и

интонации, чем длинные. Но разница не только в этом: «горе» и «голод» — существительные отвлеченные, зримо не представляемые. Приравненное им «я» выступает как нечто значительно более конкретное, чем они. «Длинные» стихи в этом отношении сложнее. Именное сказуемое здесь не только конкретно, — оно представляет собой обозначение части, причем именно части человека, его тела (глазницы, голос, горло). В соотношении с ними местоимение «я» выступает как нечто более обобщенное и абстрактное. Но каждое из этих слов оказывается включенным в метафорический ряд (глазницы — воронок, голос — войны; рядом с ними и «горло повешенной бабы» воспринимается как символический знак более обобщенного содержания). Создается метафорический образ, антропоморфный, имеющий признаки человеческой внешности — голос, глазницы, горло — и одновременно составленный из деталей военного пейзажа — «воронки», «поле нагое» «городов головни на снегу сорок первого года». Эти два ряда синтезируются в образе «площади голой» и повешенной над ней бабы. Все эти образно-семантические ряды сходятся к одному центру: они приравнены «я», авторскому субъекту. Однако это равенство — параллелизм, а не тождество. Поскольку предикаты в каждой из групп стихов, и в каждом стихе в отдельности, взаимно не тождественны, а лишь параллельны, включают и общность и различие, не равны и эти, следующие друг за другом «я». «Я» каждый раз приравнивается новой семантической структуре, то есть получает новое содержание. Раскрытие сложной диалектики наполнения этого «я» — один из основных аспектов стихотворения. Предикат выступает как модель субъекта, и сопоставление этих предикатов, конструирующее очень сложную систему значений — образ трагического мира войны — одновременно моделирует нам образ авторской личности. И когда А. Вознесенский подводит итог первой части стихотворения стихом «Я — Гойя!», то субъект его вбирает все «я» предшествовавших стихов со всеми их различиями и пересечениями, а предикат суммирует все предшествующие предикаты. Это делает «Я — Гойя!» в середине текста отнюдь не простым повторением первого стиха, а скорее его антитезой. Именно в сопоставлении с первым стихом, в котором и «я» и «Гойя» имеют лишь общеязыковые значения, раскрывается та специфическая семантика этих слов, которую они получают в стихе Вознесенского и только в нем.

Аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения, показав, как рождается значение итогового стиха

«Я — Гойя».

Можно было бы, в частности, отметить, что все элементы различия при повторе (например, то, что первые два стиха «Я —

Гойя» даны с восклицательной интонацией, а последний — без нее) становятся носителями значений.

Сейчас нам нужно было, собственно говоря, подчеркнуть более частную мысль: звучание в стихе не остается в пределах плана выражения — оно входит как один из элементов в сопоставление слов в поэзии по законам *не языкового, а изобразительного знака*, то есть в построение структуры содержания.

Образование архисем не есть процесс сублогического или, тем более, противологического характера. Он вполне поддается точному научному анализу. Но, изучая его, необходимо постоянно иметь в виду, что в поэтическом тексте, в силу отмеченной раздробленности-нераздробности слова на фонемы, отношение выражения к содержанию складывается решительно иначе, чем в художественном. Во втором случае никакой связи, кроме историко-конвенциональной, установить нельзя. В первом случае (поэтический текст) устанавливается определенная связь, в силу которой само выражение начинает восприниматься как *изображение содержания*. В этом случае знак, оставаясь словесным, приобретает черты изобразительного (пиктографического) сигнала. Пользуясь терминологией Ж. Мунэна, слово в поэзии будет приближаться к типу «внутренних знаков», в отличие от чисто «внешнего знака» в обычных языковых системах⁶⁰.

Конечно, дробление слов на фонемы, равно как и образование архисем, осуществляется не только в случаях, когда текст нарочито инструментован. Сама природа ритмической структуры делит текст на единицы, не совпадающие с семантическими, но получающими в стихе семантическое значение. Скандовка как реальность или как возможность, на фоне которой воспринимается поэтическая реальность, постоянно присутствует в сознании читающего стихи. Неслучайно дети начинают чтение (и восприятие) стихов со скандовки. В таком виде стихи им кажутся более звучными. Показательны данные истории стиха.

Для русской силлабики характерно чтение «по слогам». Все слоги читались как ударные, а вдох производился в промежутке между слогами. Б. В. Томашевский, анализируя рифмовку русских силлабиков, приходит к выводу: «Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, то есть при условии «чтения по слогам». В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться, откуда и идея тонического стиха, противопоставляющего ударный слог неударному»⁶¹.

Таким образом, в силлабике ударность именно потому не

⁶⁰ G. Mounin, Les systèmes de communication non-linguistique et leur place dans la vie du XX-e siècle, BSL., v. 54, Paris, 1959.

⁶¹ Б. В. Томашевский, Стих и язык, филологические очерки, М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 101.

могла быть дифференцирующим признаком, что все слоги были ударными. Это вызвало неизбежные паузы между слогами и практически отменяло словоразделяющие паузы. Стихи Симеона Полоцкого читались следующим образом (знак — пауза и вдох):

Фи — ло — соф — вху — дых — ри — зах // о — быч — но —
хо — жда — ше — // Е — му — же — во — двор — цар — ский //
нуж — да — не — ка — бя — ше

(Философ в худых ризах обычно хождает,
ему же во двор царский нужна нека бяше»⁶².

Та же тенденция на иной основе проявляется и у некоторых поэтов XX в. (Маяковский, Цветаева). В поэзии Цветаевой это находит, порой, и графическое выражение

...Бой за су — ше — ство — ванье ...
...Без выта — гивания жил! ...
...Право — на — жительственный — свой — лист
Но — гами топчу!

Однако дело не в том, выявлена или нет ритмическая природа тенденции к подобной графике у Третьяковского. Важно иное: когда мы скандируем стихи, границы лексических единиц, не выявленные в произношении, отчетливо существуют в сознании и коррелируют с реальными паузами, дробя звукоряд. Когда мы читаем стихи, руководствуясь лексико-смысловыми паузами, ритмические паузы уходят в подтекст, но сохраняют свою реальность, равную реальности отрицательных величин.

Наконец, следует оговориться, что случай, при котором мы в качестве примера соотносительности фонем взяли повторяемость одного и того же звука или групп одинаковых звуков («Гойя» Вознесенского), избран нами лишь из соображений наглядности. Все фонемы языка воспринимаются во взаимной соотносительности, в системе, которая в стихе становится структурой содержания, национального своеобразия, как план выражения в языке. Поскольку национально-своеобразная фонологическая структура текста становится в поэзии основой конструкции понятий, непереводаемо-национальная природа сознания выражается в поэзии с значительно большей силой, чем в нехудожественном тексте.

Знак в литературе остается словесным. Он не воспринимается человеком, не владеющим данной языковой структурой. И все же по принципу соотношения содержания и выражения он приближается к изобразительным знакам. Это приводит к од-

⁶² Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., Изд. АН СССР, 1953, стр. 21.

ной весьма своеобразной черте: слова языка как коммуникативной структуры составлены из элементов разных уровней, безразличных к содержанию. Система фонологических оппозиций, составляющих структуру языка на этих уровнях, не имеет никакого отношения к структуре содержания, оставаясь спецификой построения плана выражения. Структура выражения становится, в силу лексико-семантической значимости фонем и морфем в поэтическом тексте, структурой содержания. Возникают семантические оппозиции (которые мы определили понятием «архисема»), невозможные вне данной языковой структуры выражения. Поэтому, кстати, самый точный перевод поэтического текста воспроизводит лишь структуру содержания в той ее части, которая обща у поэтической и непоэтической речи. Те же семантические связи и противопоставления содержания, которые возникают в результате семантизации структуры выражения, заменяются иными. Они неперево­димы, как неперево­димы идиомы в структуре содержания. Поэтому, применительно к поэтическому тексту, правильное говорить не о точном переводе, а о стремлении к функциональной адекватности.

Необходимо отметить еще одно обстоятельство. При «передаче» лексического смысла составляющим слово фонемам и — вследствие этого — при образовании сложной системы семантически-нагруженных оппозиций, не все фонологические элементы, образующие данную лексику, ведут себя одинаково.

Известно, что вопрос звукового состава слова решается принципиально различно с точки зрения «языка» и «речи». В первом случае мы имеем дело со структурной типологией, которой безразлична физическая природа реально осуществляемого сигнала, и поэтому такие явления, как, например, редукция, будут интересовать лишь исследователя речевого аспекта. В этом аспекте возникают вопросы о природе отгадываемости текста и о распределении информации в слове. При этом выясняется, что контекстная письменная и устная речь не только не знают равного распределения информации в слове, но и неравны между собою. Экспериментальные данные для русской речи (анализировалась информационная нагрузка слова «хорошо» в контексте) показали, что в письменной речи «информация целиком сконцентрирована в первой половине слова, в то время как вторая его половина оказывается избыточной»⁶³. При экспериментировании же с устной речью «информационно нагруженным оказывается конец слова, опирающийся на ударный слог. Начало слова [хАр] оказывается в этом случае избыточным»⁶⁴. Таким

⁶³ Р. Г. Пиотровский, О теоретико-информационных параметрах устной и письменной форм языка, сб.: «Проблемы структурной лингвистики», М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 57.

⁶⁴ Там же.

образом, в речевом потоке, сегментируемом на слова, семантическая нагрузка распределяется весьма неравномерно.

Однако специфика поэтического текста, в частности, состоит и в том, что неструктурные, свойственные речи, а не языку, элементы приобретают в нем структурный характер. В результате — не все звуковые элементы стиха имеют одинаковую семантическую нагруженность. Одни из них семантически редуцируются, другие подчеркиваются, вступая в различные оппозиционные соотношения. Следовательно, и в приведенном нами выше примере со словом «стол» речь не может идти о механическом учетверении семантической сгущенности. Следует подчеркнуть и другое: поэтическая структура не просто возводит речь в ранг языка, придавая неструктурным элементам характер структурных. Она меняет соотношение элементов внутри речи: те из них, которые не несут информации, могут быть семантически подчеркнуты включением в звуковые оппозиции. Семантически бедные элементы речи (например, конец слова в письменном тексте) в особом структурном положении (например, при появлении рифмы, которая — явление письменной поэзии и архаическому фольклору была неизвестна) получают несвойственную им информационную нагруженность. При этом существенно и следующее: поэтическая речь не является письменной, как полагали сторонники буквенной филологии, но не является и устной, как считали сторонники фонетического метода. Поэтическая структура современной поэзии, в отличие от фольклора, — *отношение* устного текста к письменному, устный *на фоне* письменного. Графическая природа текста отнюдь не безразлична для его понимания.

Вопрос этот заслуживает специального рассмотрения.

7. ПРОБЛЕМА МЕТРИЧЕСКОГО УРОВНЯ СТИХОВОЙ СТРУКТУРЫ

Ритмико-метрическая сторона стиха традиционно считается его важнейшим признаком — до сих пор это основная и наиболее разработанная область стиховедческих штудий.

Мы старались показать, что определенная — весьма значительная — доля художественного эффекта — в том, что относится за счет ритма, но ему не принадлежит. Ритм — метр выступает лишь как средство сегментации текста на единицы, меньшие, чем слово.

Из сказанного не вытекает, что метрическая структура стиха не имеет собственного значения. Однако вопрос об этом значении остается весьма затуманенным. Нельзя не заметить диспропорции между большим количеством накопленных материалов по ритмике отдельных произведений, жанров и литературных школ и совершенной неизученностью вопроса о смысло-

вом значении тех или иных ритмических построений. Это стало особенно заметно после того, как сторонники математико-статистических методов в стиховедении мобилизовали огромный фактический материал. Вряд ли необходимо приводить обширные цифровые данные для выводов, очевидность которых ясна заранее: «Акцентная, декламаторски-разговорная интерпретация силлабо-тоники придает ямбу поэмы «Во весь голос» живое, разговорное звучание <...> Таким путем достигается большая по сравнению с силлабо-тоникой естественность звучания поэтической речи при сохранении ее упорядоченности»⁶⁵.

Говоря о значении ритма, следует разграничивать две стороны вопроса.

Первая — ритм как построение данного текста, в связи с определенной словесно-семантической тканью. В этом случае ритм не знак, а средство построения знака. Он «режет» текст и участвует в образовании семантических оппозиций, о чем речь шла выше, то есть является средством образования той специфической смысловой структуры, которая и составляет сущность стиха.

Вторая сторона вопроса состоит в создании отвлеченных ритмических схем, которые могут быть получены в результате абстракции системы ударений и пауз. Она-то, обычно, и привлекает стиховедов. Подобная система тоже реальна — она существует в сознании поэта и его слушателей. Однако природа ее иная, чем это обычно полагают. Именно здесь мы сталкиваемся с внетекстовыми связями.

Для того, чтобы предлагаемый слушателю текст воспринимался им именно как поэзия, то есть, чтобы слушатель воспринимал все избыточное в обычной речи как смысловозначительное и улавливал ту сложную ткань возвращений и со-противопоставлений, которая специфична поэзии (вернее, в разной степени, — всякому художественному тексту), ему необходимо *знать*, что перед ним — не обычная, а художественная, поэтическая речь. Он должен получить на этот счет определенный сигнал, который обусловит соответствующее восприятие.

Система подобных сигналов весьма разветвлена. На ранней стадии словесного искусства в нее войдут и специфическая обстановка исполнения (ср. табу на рассказывание сказок днем), поэтический ритуал зачинов, фантастика сюжетов, особый стиль поэтической речи и необычное ее произношение (декламация). Все это должно свидетельствовать слушателю, что предлагаемый текст должен восприниматься как художественно построенный, то есть «вдвинутый» в определенную идеальную структуру и существующий лишь в отношении к ней.

⁶⁵ А. М. Кондратов, Эволюция ритмики В. В. Маяковского, Вопросы языкознания, 1962, № 5, стр. 107—108.

С возникновением письменной поэзии отвлеченная от текста система чередования ударной и безударной гласных (или иная, например, равносложная, силлабическая схема) начала восприниматься как *признак поэзии, сигнал*, по которому поэтический текст отличается от непоэтического (отсюда, в дальнейшем, развилось распространенное заблуждение, отождествляющее сигнал о структуре с ее конструктивной основой). На этом этапе необходимо было наличие в сознании поэта и слушателя строгой системы, идентификация с которой воспринималась бы как признак стиха. Не случайно разница между метром и ритмом, в дальнейшем столь волновавшая стиховедов, на этом этапе была явлением редким, нежелательным и строго регламентировалась. Хорошо известный в науке факт более ни менее строгого соответствия реальных поэтических текстов середины XVIII в. метрическим схемам в недавнее время был снова статистически подтвержден. А. М. Кондратов пишет: «Значение энтропии последовательно уменьшалось от научной прозы, имевшей наибольшую энтропию ритма, и до ямбов Ломоносова, который дал самую маленькую степень ритмической неопределенности»⁶⁶. Тогда же возник и другой вопрос. Отвлеченная схематика чередования ударных и безударных слогов допускала возможность пяти различных систем стопосложения (двух дву- и трех трехсложных), с которыми следовало идентифицировать реальные стиховые тексты. Метрическая система сталкивалась с моделью понятия «стих», и для того, чтобы признать текст стихом, необходимо было воспринять его как интерпретацию определенной модели. В этом смысле все, различающее ямбическую систему от хорейской и других, снималось как несущественное. Однако на следующем этапе возник вопрос о смысловом разграничении пяти разновидностей метрической модели. Когда мы изучаем историю споров Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова о смысловой природе ямба и хоря

⁶⁶ А. М. Кондратов, Теория информации и поэтика (Энтропия ритма русской речи), сб. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., Гос. изд. физико-математической литературы, 1963, стр. 280. Необходимо отметить, что сформулированный в таком виде вывод страдает неточностью. Система Ломоносова имеет низкие показатели энтропии с точки зрения норм *современной* поэзии. Для того, чтобы понять меру энтропии стиховой структуры Ломоносова, надо «переопределить систему», учитывая, что величина разнообразия достигалась тогда выбором *из иной неопределенности*. Система Ломоносова была парно соотнесена с силлабической. В последней все слоги были фактически ударными, и ударность, не имея альтернативы, не являлась вообще структурным элементом. Оппозиция ударности и безударности как средство стиха еще не возникла. В системе Ломоносова (на уровне слога) каждая гласная фонема может быть ударной и безударной. И если внутри системы (например, системы: четырехстопный ямба без пиррихий) каждый из слогов в определенной позиции может быть только ударным или безударным — избыточность резко возрастает, то при построении структуры: «четырёхстопный ямба без пиррихий в отношении к силлабическому стиху» каждый слог получает альтернативу.

или развернувшуюся в конце XVIII века борьбу за переход к трехсложным размерам, нам бросается в глаза стремление участников дискуссии сделать метрическое различие признаком определенной жанровой, то есть идейно-стилистической, внетекстовой структуры. На раннем этапе ямба или хорей не связаны с жанровой структурой внутри поэзии, и выбор зачинателей традиции в значительной степени произволен, конвенционален. Мы имеем дело с отношением знака и обозначаемого, обычным в языке, но, в принципе, как мы видели, чуждым искусству. Здесь раскрывается различие между идеографическим знаком-моделью в искусстве и ритмом — конвенционально установленным сигналом соотношения текста с определенной внетекстовой структурой.

Однако произвольно установленное соответствие метрической модели и поэтического жанра закрепляется в дальнейшем авторитетом поэта, читательским впечатлением от массы ранее воспринятых стихов, становится традицией и не может быть уже произвольно изменено. Читатель связывает с данным размером тот семантический архитип, который остается как высшая архисема всего, написанного данным размером, если снять индивидуально-своеобразное для каждого конкретного текста, и неизменно воспринимает семантику нового стихотворения в отношении к семантике этого архитипа. Ритм делается знаком определенной традиции.

Но историческое изменение границ «поэзии» и «непоэзии», появление художественной прозы, не может не пройти бесследно для судьбы метрической модели.

Представление о том, что художественное достоинство связано с верностью воспроизведения действительности, отказом от поэтической условности, возводило разрушение условной структуры в структурный принцип, что, само собой разумеется, было возможно только если это «разрушение» не было уничтожением в обычном смысле. Разрушаемая структура сохранялась, но из разряда знаков она переходила в фон. В этих условиях начали развиваться отклонения от первоначальной строгой метрической модели. Первым шагом в этом направлении была выработка разнообразной системы пиррихийев (реже — спондеев).

Широко пиррихийированный ямбический стих, характерный для пушкинской стиховой культуры, решал сразу ряд задач. Во-первых, он идентифицировался с определенной строгой метрической моделью, которая продолжала играть роль сигнала о том, что читатель имеет дело со стиховой структурой. Во-вторых, он не идентифицировался со строгой метрической моделью, противопоставлялся ей, благодаря чему создавалась иллюзия предельной упрощенности стихового языка. В-третьих, очень важная функция ритма как средства сегментации текста со-

хранялась, ибо, с этой точки зрения \pm ударение ведут себя совершенно одинаково. И если во втором смысле пиррихированная стопа не несет ударения, выделяясь своей свободой, то в третьем она его несет, может быть, даже еще более резко, т. к. минус-ударение — на фоне ударных слогов как нормы — выступает еще более усиленно.

Дальнейшее развитие представления о прозе как норме художественной речи вело к тому, что все большее число элементов метрической схемы и других сигнальных признаков стиховой речи переносились в фон, присутствуя в тексте лишь как отказ. Но это, как мы уже подчеркивали, означало не «стирание граней» между стихом и прозой, а, наоборот, подчеркивание структурного различия фона.

Сигналом принадлежности текста к стиховой речи сделались минимальные признаки — графическое расположение, стиль декламации, но это только подчеркивает значимость элементов фона и внетекстовых связей. Так, новые и обширные статистические подсчеты подтвердили интуитивное предвидение исследователей о том, что Маяковский не только «разрушает» старую систему ритмики, но и постоянно поддерживает в сознании читателей память о ней⁶⁷.

Что касается до сегментирующей роли ритма, то *vers libre* и предшествующие ему типологически формы возникают на такой стадии поэтической культуры, когда сознание «отдельности», смысловой соотнесенности фонологических единиц текста уже само собой подразумевается.

Проиллюстрируем соотношение текста и не-текста в свободных ритмических структурах несколькими примерами.

Возьмем сложный случай, в котором, как может показаться, грань между стихами и прозой стерта. Это стихотворение Г. Гейне «Hymnus».

Hymnus

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran, in der ersten Reihe.

Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt. Wir haben gesiegt, aber rundumher liegen die Leichen meiner Freunde. In die jauchzenden Triumphgesänge tönen die Choräle der Totenfeier. Wir haben aber weder Zeit zur Freude noch zur Trauer. Aufs neue erklingen die Trommelen, es gilt neuen Kampf —

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

⁶⁷ Доказательству этого положения был посвящен пока еще не опубликованный доклад З. Г. Минц на научной сессии ТГУ в 1958 г. См. также: А. Н. Колмагоров, А. М. Кондратов, Ритмика поэм Маяковского, «В. Я.» 1962, № 3; А. М. Кондратов, Эволюция ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 5; А. Н. Колмагоров, К изучению ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1963, № 4.

Прочитанный текст, казалось бы, дает полное основание рассматривать его как прозу. Не только отсутствует рифма, а ритмика центральной части не выходит за пределы ритмической прозы. Графический облик произведения также как бы призван убедить читателя в том, что перед ним — проза. Однако эти «признаки прозы» существуют не сами по себе — они коррелируют с элементами, сигнализирующими читателю, что перед ним — стихотворение.

Сигналами стихотворной структуры выступают:

- 1) Заглавие,
- 2) Включенность произведения в книгу стихов с определенным местом в композиции цикла,
- 3) Зачин и концовка стихотворения, дающие безупречную формулу 4-стопного ямба.

Читатель, предупрежденный этими сигналами, воспринимает произведение как стихотворение и «вдвигает» текст в имеющуюся в его сознании идеальную стихотворную структуру. Это, с одной стороны, активизирует элементы стихотворной конструкции в тексте — троекратную анафору «ich», контрастный параллелизм типа: «Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt — Wir haben gesiegt, aber rundumher liegen die Leichen meiner Freunde.» С другой стороны, это подчеркивает отклонения от обычной нормы стихотворной речи, делая сами эти отклонения, отсутствие привычных стихотворных элементов, основным компонентом художественной структуры. Однако для полного понимания структуры произведения такого типа мало спроецировать его на идеальную систему стиха и тем выявить необычность определенных элементов. Далее следует найти конструкцию, в которой эти элементы обладали бы структурностью обычного типа, найти фон, на котором то, что сливается с фоном обычной стиховой структуры, резко бы выступило, а то, что показалось нам на стиховом фоне необычным, выступило бы как структурно однородное с фоном.

Достаточно «вдвинуть» «Hymnus» в структурную конструкцию прозы XIX века, чтобы сразу почувствовать неудачность подобной операции. Стихотворение не коррелирует с подобным фоном. Следовательно, отказ от специфической стихотворной графической структуры, печатанье *in continuo*, в данном случае — не сигнал соотнесения текста с идеальной структурой прозы.

Но стоит спроектировать текст на такой фон, как древняя поэзия (например, библейских пророков), еще не знавшая ни специфической формы европейского стиха, ни ряда его структурных признаков, чтобы почувствовать соотнесенность текста и внетекстовой конструкции.

Специфика структуры стихотворения «Hymnus» раскрывается перед нами из:

1) анализа соотношения элементов текста между собой (внутритекстовые связи);

2) анализа отношения текста к внеположенной ему структуре современной Гейне немецкой (особенно — к структуре его собственной) поэзии;

3) анализа отношения текста к внеположенной ему структуре библейской поэзии пророков, гимнологии древнего мира.

Эти три анализирующих операции не дадут перечня «художественных элементов», а раскроют единую, органичную структуру — воплощение революционного пафоса ее автора.

8. СТРУКТУРНЫЕ СВОЙСТВА СТИХА НА ЛЕКСИЧЕСКОМ УРОВНЕ

Стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Используя все виды эквивалентности — ритмической, фонологической, грамматической, синтаксической, — поэтическая структура воспитывает восприятие текста как построенного по закону взаимной эквивалентности частей. В результате читатель, воспринимающий по какому-либо сигналу текст как поэтический, рассматривает его как построенный на принципе взаимной эквивалентности частей даже в том случае, когда это не ярко выражено в позитивной структуре (доминирует «минус-структура»).

В связи с этим в поэтическом тексте, по сути дела, невозможно выделить слово как отдельную семантическую единицу. Каждая отдельная в нехудожественном языке семантическая единица в поэтическом языке выступает лишь как функционально-сложной семантической функции. То, что принято называть тропами, переносным значением — изменение семантики слова под влиянием значения его окружения, — представляет собой всеобщий закон поэтического текста. При этом необходимо подчеркнуть, что смысловая связь слова со своим окружением осуществляется здесь не только по законам общеязыкового контекста, но и по законам тропа. Рассмотрим отношение поэтического контекста к общеязыковому.

Здесь, фактически, приходится выделить три проблемы: языковой контекст, идеологический контекст и поэтический контекст. Уровень лексики, как мы неоднократно подчеркивали, — основной. Однако это не означает, что природа слова в поэтическом и общеязыковом тексте одинакова. Мы уже старались показать, что представление о поэтическом слове как более «свободном», более полисемантическом, лишено оснований⁶⁸. До

⁶⁸ Ю. Лотман, О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры, «Вопросы языкознания», 1963, № 3.

С тех пор мы имели дело с двумя типами «связанности» слова в тексте: с причастностью слова к контексту и причастностью слова (понятия) к внетекстовой идеологической структуре. Теперь необходимо остановиться на третьей, определенной причастностью слова в поэзии к поэтической структуре. Однако природа «связанности» слова здесь принципиально иная. В первых двух случаях мы имеем дело с тем, что определенная лексико-семантическая единица, выделенная в нашем сознании как некое, пусть и соотнесенное с другими, но отдельное понятие⁸⁹, выступает в связи с другими понятиями, образуя систему (предложение, контекст, идейная, стилистическая структура). При этом лексико-семантическая единица теряет определенное количество своих степеней свободы, но, зато, приобретает определенные свойства от возникающих отношений к другим частям системы и ее целостности. Возникающая таким образом система относительно проста.

«Связанность» слова поэтической системой имеет совершенно иной смысл. Входя в поэтическую структуру, слово теряет все степени свободы, оно низводится до элемента структуры, значимого не столько своей материальной отдельностью, сколько отношением и связями с другими элементами структуры. Сама материальная отдельность слова, во-первых, важна тем, что определяет его отношение к другим частицам, а, во-вторых, приобретает резко подчеркнутый относительный характер.

Зато резко возрастает количество связей внутри системы. Если структура предложения предстает перед нами как относительно простая, то самое простое стихотворение представляет собой систему большой сложности.

Это обстоятельство позволяет нам уяснить себе две проблемы. Первая состоит в известном парадоксе: поскольку поэтический текст ощущается более связан, чем поэтический, имеет большее число наложенных ограничений, энтропия (мера неопределенности) в нем резко уменьшается, но, вопреки всем ожиданиям, информационная нагрузка (считая все виды информации) не падает, а возрастает.

Дело в том, что при такой постановке вопроса не учитывается энтропия, возникающая за счет внутренних связей собственно поэтической системы.

Вторая проблема связана с вопросом о роли интуиции в анализе поэтической системы. Вряд ли кому-либо сейчас покажется убедительным романтическое представление об интуиции как о мистическом явлении, противоположном познанию. Интуиция не противоположна знанию, а связана с ним: в трудном медицинском случае интуиция врача подскажет больше, чем интуи-

⁸⁹ Ср.: понятие «север» соотнесено с понятием «юг» и, более сложно, — «восток» и «запад». Но это не снимает их отдельности, противопоставленности диффузному «сторона света».

ция шамана. Интуиция — одна из форм познания, которая возникает в таком сложном и не до конца нам ясном инструменте, как наш мозг, когда он сталкивается со структурами, сложность которых превосходит его логические возможности и предельный объем знаний. В этом случае и возникает, видимо, необходимость доверия к недоказуемым рекомендациям нашего мозга, проверять которые мы пока можем лишь аналогиями, имеющими определенное родство с художественным моделированием. Из сказанного вытекает, что роль исследовательской интуиции возрастает прямо пропорционально сложности изучаемой системы.

Тот очевидный факт, что при переходе от грамматической структуры к поэтической роль научной интуиции резко возрастает — объективное свидетельство усложнения внутренних связей.

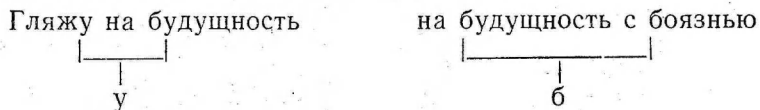
«Связанность» слова в поэтическом тексте выражается в том, что слово оказывается соотнесенным с другими словами, поставленным в параллельное положение к ним. Если контекстные связи определяются механизмом грамматического соединения слов в синтагмы, то механизмом поэтического языка будет параллелизм. Разные слова оказываются в положении эквивалентности, благодаря чему между ними возникает сложная семантическая соотнесенность, выделение общего семантического ядра (в обычном языке невыраженного) и контрастной пары дифференцирующих семантических признаков.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной...

(Лермонтов).

С первого взгляда мы обнаруживаем, что слова, составляющие эти четыре стиха, оказываются во многих отношениях парно параллельными. Общий параллелизм первых двух стихов, опирающийся на повтор тождественного элемента ритмической и синтаксической конструкции («гляжу на»), образует две параллельных пары: «будущность — прошлое», «с боязнью — с тоской». Семантическая природа этих оппозиций неравнозначна: «будущность» и «прошлое» — лексические антонимы, «боязнь» и «тоска» не принадлежат к парным значениям, во-первых, и скорее близки, чем отличны по семантике, во-вторых. Таким образом, акт параллелизма имеет здесь различный смысл. В паре: «будущность — прошлое» он, в основном, выделяет общее в противоположном («будущность» и «прошлое» — противоположны, но, поскольку они вызывают у поэта одно и то же

отношение — «боязнь», «тоска», — выступают как тождественные); в паре «боязнь — тоска» отдельные значения становятся оппозиционно-соотнесенными, а в близком выделяется различное. В первом стихе намечены и другие группировки.



Такого же типа отношения устанавливаются и между словами второго стиха, воспринимаемая слушателем как семантические отношения. Звуковой повтор ощущается как недостаточно резко подчеркнутый и, следовательно, смысловые отношения между этими словами выражены менее резко, чем, скажем, у Маяковского в сочетании: «Стиснул торс толп», где резко выделены две пары «стиснул торс» и «торс толп» с отчетливо выраженным общим для каждой группы семантическим ядром. Вместе с тем то, что перед нами — именно параллелизм, подчеркнута фонетическим несовпадением: *тис* — *торс*, свидетельствующим, что в данном случае имеет место смысловое сближение, а не тождество. Любопытно, что звуковое отличие в парах «стиснул торс» и «торс толп» резче выделено, чем в, казалось бы, гораздо менее сближенном «гляжу на будущность». Таким образом, возникает необходимость не только констатировать наличие связи, но и ввести понятие ее интенсивности, которое будет характеризовать степень связанности элемента в структуре. Мы полагаем, что степень интенсивности поэтических связей слов относительно измерима. Для этого необходимо будет составить матрицу возможных признаков параллелизма и учитывать количество реализованных связей. Для упрощения вопроса, видимо, в первом приближении придется отвлечься от проблемы внетекстовых связей.

Возвращаясь к отрывку лермонтовского текста, отметим, что, если анафорическая симметрия первых двух стихов подсказывает мысль об их параллелизме (вопрос смысловой роли стиха как структурной единицы будет рассмотрен в дальнейшем), то их явная ритмическая неэквивалентность и, наоборот, эквивалентность первого и третьего стихов становится признаком противопоставления.

Ритмическая эквивалентность подсказывает смысловой параллелизм первого и третьего стихов. Это подкрепляется наличием в них рифмующейся пары «боязнью — казнью». Смысловая природа рифмы была нами уже детально рассмотрена. В данном случае основой для сравнения является грамматический элемент (флексия). Но и корневая часть — носитель семантики — не является полностью противопоставленной. Повторяемость корневых фонем «азн'» и явная семантическая бли-

зость дают основание для возникновения семантической взаимозависимости рифмующихся слов.

В третьем стихе заключена еще одна сложная семантическая связь. Логически третий стих построен как сравнение: я как преступник. Однако образ поэта, составляющий идейный центр стихотворения, не назван в тексте. Отсутствует даже личное местоимение «я». Грамматическим носителем идеи субъекта здесь является окончание первого лица «у» («гляжу»). Семантическая нагруженность фонемы «у», ее роль в цитированном четверостишии, определена именно грамматической функцией в качестве носителя идеи субъекта. Любопытно, что в продолжении текста, одновременно с появлением личного местоимения «я», фонема «у» почти исчезает из текста. В отождествлении «я как преступник» в пределах третьего стиха субъект не назван, но подчеркнутое ударное «у» в слове «преступник» воспринимается как полное слияние с субъектом. Иной характер соотношений — в четвертом стихе, в паре «ищу — души» («души» фразеологически связано с «родной», которая, в свою очередь, образует пару с «тоской»). «Ищу — души» дает перевернутый фонологический параллелизм (типа цветаевского:

Ад? —
Да).

Между «ищу» и «души» синтаксически установлены субъектно-объектные отношения, как будто разделяющие их, но фонологический параллелизм раскрывает ту систему взаимоотношений, которая поясняется эпитетом «родная» — объединяющим оба синтаксических центра (субъект и объект «родные»). Параллелизм, отличный и от тождества, и от состояния несопоставимости, раскрывает сложную диалектику отношений поэтического «я» и «души родной». На анализе дальнейшего текста можно было бы показать сложную соотнесенность структурно-семантических планов — поэтического субъекта, враждебного ему мира бога, которому он бросает упрек, и готовности к «жизни иной» — важной для Лермонтова ноты социального утопизма.

Необходимо иметь в виду, что «связанность» текста не есть абсолютная величина, поскольку условие восприятия текста как поэтического, то есть заданности восприятия его как связанного, делает также «минус-связанность» (несвязанность) структурно-активным элементом. Вместе с тем, текст существует на фоне внетекстовых связей (например, эстетического задания). В этом смысле структурная простота (низкая связанность) текста выступает на фоне сложной структуры внетекстовых отношений (такова типологически поэзия зрелого Пушкина, Некрасова, Твардовского). Только при отсутствии сложных внетекстовых связей ослабление структурных отношений внутри текста превращается в признак примитивности, а не простоты.

Итак, мы видели, что установление всеобщих соотношений слов в поэтическом тексте лишает их самостоятельности, присущей им в общеязыковом тексте. Все произведение становится знаком единого содержания. Это пронизательно почувствовал А. Потебня, высказавший, в свое время, показавшееся парадоксальным, но на самом деле чрезвычайно глубокое мнение о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом.

И все же в целостной структуре именно уровень лексики является тем основным горизонтом, на котором строится все основное здание его семантики. Дело в том, что превращение слова в поэтическом тексте из единицы структуры в ее элемент не может уничтожить общеязыкового его восприятия как основной единицы соотношения обозначаемого и обозначающего. Но дело не только в этом: многочисленные отношения параллелизма между словами в поэтическом тексте не только подчеркивают общее между ними, но и выделяют семантическую специфику каждого. Из этого вытекает то, что связанность слов в поэтическом тексте приводит не к стиранию, а к выделению их семантической «отдельности». Как мы видим, ритмическая сегментация стиха приводит не к стиранию, а к оживлению чувства границы слова. Оживляется, приобретает значение вся грамматическая сторона слова, которая обычно, в силу автоматизма речи, стирается в сознании говорящего. Эта гораздо бóльшая, чем в обычной речи, «отдельность» поэтического слова, в частности, проявляется на служебных словах, имеющих в нехудожественном тексте чисто грамматическое значение. Стоит поставить в поэтическом тексте местоимение, предлог, союз или частицу в позицию, в которой она, благодаря метрическим стиховым наузам, приобрела бы «отдельность», свойственную в обычном языке значимому слову, как сейчас же у нее образуется добавочное уже лексическое значение, в ином тексте ей несвойственное:

Иль ещё
Москвич в Гарольдовом плаще
(Пушкин)

В сей утомительной прогулке
Проходит час-другой, и вот
У Харитонья в переулке
Возок пред домом у ворот
Остановился...
(Пушкин)

Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!
(Маяковский).

Ложь, в слезы! В набат, ярус!
 Срок, исполнься! Герой, будь!
 Ходит занавес — как — парус,
 Ходит занавес — как — грудь.

(Цветаева)

Показательно, что, стоит изменить ритмическую структуру последнего текста (берем два заключительных стиха) —

$\underline{1} \sim \underline{1} \sim \sim \underline{1} \underline{1} \sim$
 $\underline{1} \sim \underline{1} \sim \sim \underline{1} \underline{1}$

на более обычную (для двух последних стихов это возможно)

Ходит занавес как парус,
 Ходит занавес как грудь

$\underline{1} \sim \underline{1} \sim \sim \underline{1} \sim$
 $\underline{1} \sim \underline{1} \sim \sim \underline{1}$

и таким образом убрать стоящее у Цветаевой на «как» ударение и паузу после него, чтобы необычная его смысловая значительность исчезла. Высокая семантичность этого «как» объясняется, в частности, тем, что оба метрических рисунка коррелируют, образуя определенную оппозицию.

9. УРОВЕНЬ МОРФОЛОГИЧЕСКИХ И ГРАММАТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ

Основываясь на изложенном и несколько забегаая вперед, можно сформулировать вывод: в поэтическом тексте все элементы взаимно соотнесены и соотнесены со своими нереализованными альтернативами, следовательно — семантически нагружены. Художественная структура проявляется на всех уровнях. Следовательно, нет ничего более ошибочного, чем разделять текст художественного произведения на «общеязыковую часть», якобы, не имеющую художественного значения, и некие «художественные особенности».

Основываясь на сформулированных нами исходных предпосылках подхода к поэтической структуре, можно заранее априорно предположить, что и морфолого-грамматический уровень поэтического текста не равнозначен общеязыковому.

Вопрос о поэтической функции грамматических категорий в художественном тексте был уже предметом научного рассмотрения в работах Р. Якобсона. Разделяя в языке значения «материальные», лексические, и насквозь грамматические, чисто реляционные, Р. Якобсон пишет: «Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочета-

ний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами»⁷⁰.

Действительно, грамматические значения, благодаря тому, что стихийное, бессознательное их языковое употребление замечается значимым и осмысленным построением текста художником, могут приобретать необычную для них смысловую выразительность, включаясь в необычные оппозиции.

Совершенно очевидно, что в рифмах типа:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый день уносит...

и

Как с древа сорвался предатель ученик,
Дьявол прилетел, к лицу его приник...

мы имеем дело с разными структурными явлениями. Если снять в данной связи для нас не существенный вопрос внетекстового характера — тот эффект, который возникает в первом случае в связи с нарушением запрета на глагольную рифму и возникновением, поэтому, негативной структуры, которая воспринимается поэтом и слушателем его эпохи, как отказ от условностей поэтической структуры вообще, движением к простоте, не-поэзии, — то и тогда мы не можем не заметить разницы между исследуемыми типами рифм.

В первом случае в паре «просит — уносит» совпадают не только ритмико-фонологическая сторона рифмы, но и морфемно-грамматическая. Именно они составляют нейтрализующуюся основу рифмуемой пары в то время, как в соотносительно-контрастной позиции оказывается корневая часть — носитель лексико-семантического содержания. Кстати, интерес зрелого Пушкина и поэтов реалистической школы к глагольным и другим грамматическим рифмам был связан не только с эффектом нарушения канона и расширением границ самого понятия рифмы (что, конечно, имело место), но и со стремлением перенести акцент на предметное, объектное семантическое содержание (на корневую основу слова), на то, что Р. Якобсон называет «матерьяльной утварью» языка⁷¹. В рифмуемой паре «ученик — приник» положение иное: основой для аналогии выступает только ритмико-фонологическая сторона рифмы. Грамматические значения подчеркиваются и вступают между собой в сложные отношения эквивалентности. В отличие от фонологических элементов структуры, которые всю свою значимость получают от лексических единиц, морфологические (и другие грамматические) элементы структуры имеют и самостоятельное содержание. Как указал

⁷⁰ Р. Якобсон, *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, сб. «Poetics, Poetyka, Poetika», стр. 405 и 403. См. также названную выше работу В. В. Иванова «Лингвистические вопросы стихотворного перевода».

⁷¹ Р. Якобсон, *цит. соч.*, стр. 398.

Р. Якобсон, они выражают в поэзии реляционные значения. Именно они, в значительной степени, создают модель поэтического видения мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, из чего поэт конструирует свою модель мира. Р. Якобсон указал в цитированной выше статье на значение местоимений в поэзии. «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения»⁷².

Реляционные отношения выражаются и другими грамматическими классами. Весьма существенны, в этом отношении, союзы:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора...

Рядом, в форме подчеркнутого параллелизма, поставлены два союза «и», две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчеркивает разницу. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего общего семантического пятна — архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления.

Подобные же примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы продолжить для всех грамматических классов.

Глубокая мысль Р. Якобсона нуждается, на наш взгляд, лишь в одной коррективе. Увлечшись красивой параллелью грамматики и геометрии, Р. Якобсон склонен противопоставлять грамматические — чисто реляционные значения материальным лексическим. В поэзии безусловное разграничение этих уровней

⁷² Там же, стр. 405. Протестуя против сведения специфики поэзии к «образности», мы имеем в виду традиционное наполнение этого термина, а не то, в высшей мере плодотворное и оригинальное, которое придает ему В. А. Зарецкий в статье «Образ как информация» («Вопросы литературы», 1964, № 4).

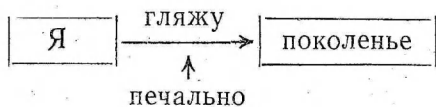
(при большей, как мы уже отмечали, независимости, чем на уровне звуков поэтической речи) не представляется возможным. Это очень хорошо заметно на примере тех же местоимений, отношения которых конструируют модель поэтического мира, в то время, как конструкция содержания самого этого местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом.

Поясним мысль примером. Остановимся на стихотворении Лермонтова «Дума» — одном из наиболее ярких в русской поэзии примеров раскрытия основной авторской мысли через систему субъектно-объектных отношений, нашедших выражение, главным образом, в местоимениях. Но это же стихотворение — яркий пример связи между чисто реляционным и вещественным планами. Отдельные в языке, они соотнесены в стихотворении, поскольку и субъект («я»), и объект (здесь — «мы») берется не в общезыковом смысле, а моделируется на глазах у читателя.

Начало стихотворения манифестирует разделение субъекта и объекта. Субъект дан в форме местоимения первого лица единственного числа — «я», объект — местоимения третьего лица ед. числа «состарится оно», «его грядущее» и прямо назван — «поколение». Расположение субъекта и объекта по грамматической схеме: подлежащее — дополнение со связью между ними — сказуемым, выраженным переходным глаголом «гляжу»:

Я гляжу на поколение —

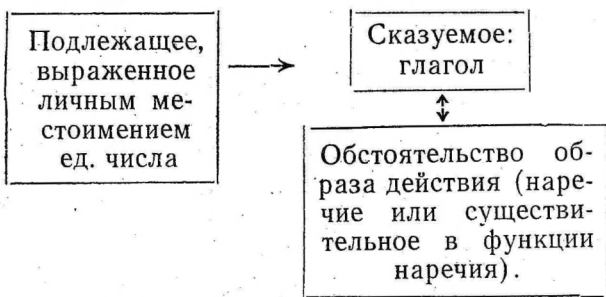
резко разделяет их как две отдельные и противопоставленные сферы. Действие это: «гляжу» — имеет не только направление, но и эмоциональную окраску, переданную обстоятельством образа действия «печально» и еще более углубляющую пропасть между «я» и «оно».



В этой же строфе намечен и облик «поколения»: «его грядущее — иль пусто, иль темно», оно «в бездействии состарится». Очень существенна конструкция четвертого стиха, представляющая грамматическую параллель к первому. Только в этих двух стихах первого четверостишия подлежащее выражено местоимением. Достаточно расположить их соответственным образом:

Я гляжу печально...
 Оно состарится в бездействии...

чтобы увидеть параллельность и структуры предложения, и расположения и характера второстепенных членов (в обоих случаях — обстоятельство образа действия). Итак, схему предложения можно представить в следующем виде:



Однако эта общая схема служит лишь основанием для параллели (аналогии), то есть для того, чтобы сделать различие информационно нагруженным фактором. Сопоставим глаголы «гляжу» и «состарится». Здесь уместно напомнить указание А. В. Исаченко, что «с лингвистической точки зрения единственным общим значением возвратных глаголов является их формально выраженная непереходность»⁷³. Это грамматическое значение поддерживается наличием в первом случае и отсутствием во втором дополнения при глаголе. Выступая как различие в аналогии, признак этот активизируется. Однако эта реляционная схема тесно переплетается с лексической — активным обликом осуждающего авторского «я» и пассивным «оно» (к глаголу — обозначению действия — обстоятельство «в бездействии!»). Большее значение имеет рифма «поколение — сомненье». Мы уже видели, что отношения рифмы всегда смысловые. «Поколение» приравнено «сомненью», за которым тянется грамматически однородное и фонетически связанное с ним «познание».

Представляет интерес и модуляция глагольного времени. Пара «я гляжу — оно состарится» дифференцируется не только залогом, но и временем. Будущее время в речи о поколении приобретает в стихотворении структурную значимость, тем более, что лексический ряд отрицает наличие у этого поколения будущего («его грядущее — иль пусто, иль темно»). Реляционная (грамматическая) и вещественная (лексическая) конструкции соотношены по принципу контраста.

Однако уже в первом четверостишии содержится элемент, резко противоречащий всей, ярко выраженной, противопоставленности его субъектно-объектных полюсов. Поколение, уже в первом стихе, характеризуется как «наше». А это переносит на отношение субъекта к объекту (которое до сих пор мы рассматривали как антагонистическое в соответствии со схемой: «я — оно») всю систему отношений типа «я — наше поко-

⁷³ А. В. Исаченко, Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким, Морфология, ч. II, Братислава, изд. Словацкой АН, 1960, стр. 386.

лень». В этом случае субъект оказывается включенным в объект как его часть. Все то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким. Перед нами — система грамматических отношений, создающая модель мира, решительно невозможную для романтизма. Романтическое «я» поглощало действительность — лирическое «я» «Думы» — часть поколения, среды, объективного мира.

Установив сложную систему отношений между «я» и «оно» («поколение»), Лермонтов в следующей части стихотворения резко ее упрощает, объединив субъект и объект единым «мы». Сложная диалектика слияния и противопоставления себя и своего поколения оказывается снятой.*



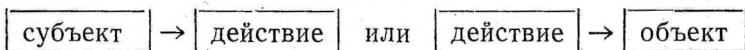
Оппозиция «я» — «оно» снята в «мы». Все дальнейшее стихотворение строится на настойчивом повторении: «богаты *мы*, едва из колыбели...», «Жизнь уж *нас* томит», «*мы* вянем без борьбы...», «*мы* иссушили ум...», «мечты поэзии <...> *наш* ум не шевелят» и т. п. В промежутке между пятым стихом, в котором это новое (отличное от первого стиха) местоимение первого лица множественного числа появляется впервые, и сорок первым, в котором оно фигурирует в последний раз (37 стихов), «мы» в различных падежах фигурирует 15 раз («нашего» в 14-м стихе не считаем, так как это местоимение играет иную роль). Особенно важно отметить, что местоимение «мы» — в разных формах играет грамматическую роль и субъекта, и объекта в предложении, объединяя оба члена реляционной пары «я — оно».

Мы богаты ошибками...
 Мы вянем...
 Мы иссушили...
 Мы едва касались...
 Мы не сберегли...
 Мы извлекли...
 Мы жадно бережем...
 Мы ненавидим...
 Мы любим...
 Мы спешим к гробу...
 Мы пройдем над миром...
 Жизнь нас томит...
 Мечты поэзии ... наш ... ум
 не шевелят
 Забавы нам скучны...

* $\overleftrightarrow{\leftrightarrow}$ — знак контрастного со-противопоставления.

(Мы исключаем из рассмотрения характер местоимений в стихах 13—16 — после «Так тощий плод, до времени созре-
 лый...», — т. к. они структурно выпадают, представляя сюжет-
 но вставной эпизод — сравнение, а исторически — вставку бо-
 лее ранних строк из стихотворения «Он был рожден для
 счастья, для надежд...» <1830>).

Легко заметить постоянную для всей этой части стихотво-
 рения коллизию между грамматической и лексической струк-
 турами. Первая, строясь по принципу



подразумевает наличие деятельности. Вторая, всем подбором
 глаголов, опровергает это. Так из соотношения грамматической
 и лексической структур возникает основной семантический мо-
 тив этой части — бездеятельность или пустая, ложная деятель-
 ность.

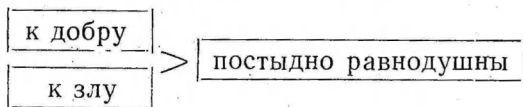
Реляционные связи лермонтовского «мы» с окружающим
 миром (которые строятся из материала грамматических отноше-
 ний) не раскрываются перед нами во всей полноте вне содер-
 жания этого «мы», в строительстве которого активное участие
 принимают элементы лексического уровня.

Нетрудно заметить, что лексическая структура центральной
 части стихотворения построена на контрастах и оксюморонах.
 Причем прослеживаются любопытные закономерности:

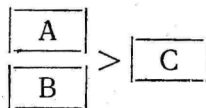
I К добру и злу постыдно равнодушны...

II .. И ненавидим мы, и любим мы случайно,
 Ничем не жертвуя ни зlobe, ни любви,
 И царствует в душе какой-то холод тайный,
 Когда огонь кипит в крови.

I. Специфика построения «лексико-грамматической фигуры»
 первого примера такова, что взаимно накладывает лексическую
 противоположность слов «добро» и «зло» на полное тожд-
 ество их грамматических структур и синтаксической позиции.
 Лексические антонимы оказываются в положении параллелиз-
 ма. Союз «и» только подчеркивает их реляционное равенство.



Если мы заменим эту схему чисто реляционной, снимающей
 момент материальной значимости («геометрической», по терми-
 нологии Р. Якобсона), то получим:



где А и В обладают всеми формальными выражениями одинакового отношения к С и формально взаимно равны по всем грамматическим показателям. Таким образом, поскольку в поэзии грамматический уровень проектируется на семантический, «добро» и «зло» оказывается уравненным (эта грамматическая структура поддерживается лексическим значением С — «равнодушны»). «Добро» и «зло» образуют архисему, из которой исключается все, составляющее специфику каждого понятия, и сохраняется их общее значение. Если выделить из понятий «добро» и «зло» их общую сущность, то её можно будет сформулировать, приблизительно, так: «моральная категория, какая именно — не имеет значения». Именно такова модель этики «мы» — поколения «Думы».

II И ненавидим мы, и любим мы случайно.

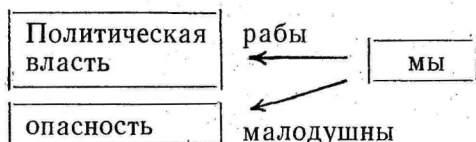
И здесь мы можем применить ту же систему рассуждений о сочетании лексической противоположности и грамматического тождества, превращающих понятия «любим» и «ненавидим» во взаимные модели. И они нейтрализуются в архисеме — «эмоция безразлично какой направленности». Так моделируется эмоциональный мир «мы». Сложная система лексических оппозиций построена так, чтобы опровергнуть основную семантику всех опорных слов, ввести читателя в мир девальвированных ценностей. «Богаты — ошибками», «жизнь — томит», «праздник — чужой», «наука — бесплодная», «клад — бесполезный», «роскошные забавы — скучны». Лексическое значение всех основных существительных, составляющих «инвентарь» мира «поколения» — опровергнуто, развенчано. Богатство ошибками — не богатство, а бедность; бесполезный клад — не клад; чужой праздник — не праздник; бесполезные науки — не науки; томительная жизнь — не жизнь. Таким образом, инвентарь мира «поколения» составлен из «минус-понятий», — не понятий, а их отрицания, он *негативен по существу*. Причем, поскольку добро и зло, любовь и ненависть, холод и огонь в нём уравнены, он принципиально безоценочен. Оценочность в нём заменена лексикой типа: «равнодушны» (к добру и злу), «случайно» (ненавидим и любим) и т. п.

Так вырисовывается структура того «мы», которое поглотило всю среднюю часть стихотворения, вобрав в себя «я» и «оно» первой части. Однако, признав себя самого частью своего поколения, времени, недуги эпохи — своими собственными, соединив субъективное и объективное, сатиру и лирику в единой конструкции, Лермонтов и в этой части не дал своему «я» исчезнуть, полностью раствориться в «мы». Не выраженное в местоименной форме, оно присутствует в системе оценочных эпитетов, резко осуждающих «мы» и контрастирующих с его подчеркнутым этическим безразличием. «К добру и злу — равнодушны» —

дает структуру «мы». Эпитет «постыдно» вводит некий субъект, явно находящийся по отношению к «мы» извне. Стихи

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью — презренные рабы.

также дают совершенно иную структуру отношений, чем в других стихах. «Мы» совсем не представляет здесь единственный, изнутри конструируемый мир. Оно сопоставлено с объективной (и резче — политической) реальностью



Этот двучлен, сменивший монистический мир, целиком заполненный «мы», который присущ структуре других стихов этой части, должен быть дополнен третьим, неназванным, но реляционно определенным членом, с позиции которого отношение «мы» к действительности характеризуется как «позорное» и «презренное».

То, что этот третий член грамматически не выделен — чрезвычайно существенно: противопоставление «я» — «оно» оказалось снятым в силу особенностей художественного мышления Лермонтова этих лет, а основания для другой антитезы пока еще не найдено.

Оно появляется в последних четырех стихах. Грамматическая структура резко меняется. «Мы» из подлежащего переходит в дополнение. Чтобы понять значение этого, достаточно сопоставить:

Забавы нам скучны
Мечты поэзии ... наш ум не шевелят —

из средней части с заключительным:

Потомок оскорбит *наш* прах, —

чтобы увидеть глубокую разницу. В формально-грамматическом отношении конструкции:

Мечты не шевелят наш ум,
Потомок оскорбит наш прах

однотипны. Но именно это раскрывает и глубокое их различие. В содержательном плане в первом предложении было лишь одно действующее лицо — «мы», хотя и в пассивной позиции.

Второе предложение имеет два личных центра. Причем подлежащее — не местоимение, действующее лицо названо — это «потомок». Именно он занимает место не названного в центральной части третьего члена. Вокруг него — сгущены оценочные эпитеты. Его стих — «презрительный», насмешка —

«горькая». «Мы» превратилось из субъекта в объект, наблюдается извне и подлежит осуждению.

Очень интересно промодулировано глагольное время всех трех частей: первая часть, как мы видели, дает настоящее время для «я» и отрицание будущего («минус-будущее») — для «поколения». Вся центральная часть дана в настоящем времени, что особенно заметно, благодаря большой глагольной насыщенности. Последнее четверостишие переносит действие в будущее: «потомок оскорбит». Это поддерживается установлением временных, возрастных отношений «потомка» и «нашего поколения».

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

То авторское «я», которое было в первой части противопоставлено поколению, во втором — влито в него, в третьей выступает от лица потомка — «судьи и гражданина». Но это именно синтез, а не отбрасывание какой-либо из частей, и, несмотря на всю резкость осуждения, не забыто, что «я» было отождествлено с «мы», — частица автора есть не только в голосе потомка, но и в прахе поколения. Не даром ему придано определение «наш». Горькие оценочные эпитеты связывают автора и потомка, местоимение — автора и «наше поколение».

Мы убедились в том, что система грамматических отношений составляет важный уровень поэтической структуры, но мы убедились и в другом — она органически связана со всей конструкцией и не может быть понята вне ее.

10. СТИХ КАК МЕЛОДИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

Неоднократно указывалось, что стих — основная элементарная единица поэтической речи. При этом давно уже было замечено, что найти определение признаков этой единицы затруднительно. Определение его как некоей ритмической константы противоречит хорошо известным фактам из истории вольных и свободных размеров. Весьма распространенные в русской басне, комедии, а иногда и поэме (ср. «Душеньку» И. Богдановича) XVIII — нач. XIX вв. вольные ямбические размеры решительно уклонялись от деления текста на ритмически константные (равностопные) единицы.

И сам
Легит трубить свою победу по лесам.
(Крылов).

Аналогичные примеры можно привести и из области свободного стиха XX в. и некоторых других разновидностей поэзии. Наличие или отсутствие рифмы также не является показателем, так как можно привести многочисленные примеры

и белого поэтического текста, не подлежащего делению на изометрические единицы на уровне стиха (ср., например, цикл «Nordsee» Гейне). Хорошо известное явление enjambement не дает связать понятие стиха с синтаксической или интонационной константой. Таким образом, наличие в стихе определенного изоритмизма, изотоничности и синтаксической соизмеримости скорее представляет собой определенный обычай, распространенный весьма широко, чем закон, нарушение которого лишает стих права именоваться подобным образом.

Перебрав все возможности, исследователь с изумлением обнаруживает, что чуть ли не единственным безусловным признаком стиха является его графическая форма. И все же исследователь не может принять его без внутреннего сопротивления не только потому, что существует такое, в общем нетипичное для современного бытования поэзии явление, как слуховое ее восприятие вне какого-либо соотношения с графическим текстом, но и в силу явно внешнего, формального характера этого признака. Сущность явления в другом.

Стих — это единица ритмико-синтаксического и интонационного членения поэтического текста. Это, казалось бы, весьма тривиальное и не содержащее ничего нового определение подразумевает, что восприятие отдельного отрезка текста как стиха априорно, оно должно предшествовать выделению конкретных «признаков» стиха. В сознании автора и аудитории должно уже существовать, во-первых, представление о поэзии и, во-вторых, взаимосогласованная система сигналов, заставляющих и передающего, и воспринимающего настроиться на ту форму связи, которая называется поэзией. В качестве сигналов могут выступать графическая форма текста, декламационные интонации, ряд признаков, вплоть до позы говорящего, названия произведения или даже определенной несловесной ситуации (например, мы пришли на вечер стихов и знаем, что полымающийся на эстраду человек — поэт).

Представление о том, что воспринимаемый нами текст поэзия и что, следовательно, он распадается на стихи — первично, а деление его на конкретные стихи — вторично. Именно в этом случае мы начинаем искать в тексте определенный стиховой изометризм, переживая отсутствие какого-либо из признаков как «минус-наличие», не колеблющее самой системы. Но само представление о том, что поэтический текст должен делиться на стихи, предшествует реальному тексту, подобно тому как представление о фонах данной языковой структуры предшествует реальным отождествляемым с ними звукам. Именно, когда отрезки текста воспринимаются как стихи, отсутствие синтаксического изометризма (enjambement) принимается за отклонение от определенного принципа, то есть подтверждение самого принципа, поскольку совершенно очевидно, что при

отсутствии представления о синтаксическом изометризме стихов не может идти речь о художественной значимости enjambement.

Таким образом, осознание единицы текста как стиха первично, а конкретные признаки, характеризующие стих в данной системе, — вторичны. При этом, конечно, следует различать признаки стиха как структурного явления и сигналы аудитории о поэтической природе текста (например, графика стиха). Правда, признак стиха может быть, вместе с тем, и сигналом подобного рода. Такова, например, особая поэтическая интонация декламации, которая, являясь для определенных систем поэзии и существенным признаком стиха (интонация свидетельствует о стиховой границе), служит и сигналом о том, что текст следует воспринимать как поэзию.

На роль интонации первым в советском стиховедении обратил внимание Б. М. Эйхенбаум в своей работе о мелодике русского стиха. При этом он отказался от рассмотрения интонации и мелодики, возникающих в результате ритмической конструкции текста, сосредоточив свое внимание на интонационной стороне синтаксических фигур. Правда, в статье «Мелодика стиха» (1921) Б. М. Эйхенбаум говорит, что «мелодизация», «особый лирический напев», возникает «на основе ритмико-синтаксического строя»⁷⁴, но в своей книге, посвященной этому же вопросу, он не останавливается на вопросах ритмики и, соответственно, так формулирует основной тезис: «Я разумею под мелодикой только интонационную систему, т. е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»⁷⁵.

Иначе решает вопрос Л. Тимофеев, уделяющий интонации особое внимание и склонный видеть в ней один из решающих элементов стиховой структуры. Он находит в мелодике эфематическое, эмоциональное начало, отличающее, по его убеждению, стихи от прозы⁷⁶.

Весьма плодотворно решается вопрос в работе Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы». В ней мы находим стремление связать мелодику с нормами декламации, а эти последние, в свою очередь, — с общим историческим движением литературы. Все эти точки зрения нам необходимо учесть, оценивая роль интонации в стихе.

Прежде всего следует расчленить вопрос на два:

Первый: роль в поэзии интонаций, присущих определенным синтаксическим структурам (вопрос, рассмотренный Б. М. Эй-

⁷⁴ Б. М. Эйхенбаум, Мелодика стиха, сб. «Сквозь литературу», Л., Academia, 1924, стр. 214.

⁷⁵ Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Птб., «Опояз», 1922, стр. 16.

⁷⁶ См.: Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., Гослитиздат, 1958, стр. 109—116 и др.

хенбаумом и, несколько ранее и в иной плоскости, В. М. Жирмунским в книге «Композиция лирических стихотворений»). Второй: интонационный строй, присущий поэзии вообще и — более узко — ее отдельным классам (например: все, написанное четырехстопным ямбом, характеризуется некоей типовой интонацией) и жанром.

Разберем сначала второй случай в обеих его разновидностях.

Как отметил в свое время с большой тонкостью Б. В. Томашевский, «интонация стиха» в таком значении этого термина, дополнительной величиной к которому будет «интонация нестиха», не есть величина, неизменная на всем протяжении существования русской поэзии. Она исторична, то есть, входя в связи с изменениями историко-социальных условий и мировоззренческих структур в разные оппозиционные пары, будет получать различный смысл.

Первоначальный этап русской поэзии был связан с синкретизмом слов и музыки. При этом следует не упускать из виду, что речь идет не только об устной народной поэзии, но и о псалмах, бесспорно, входивших в сознание культурного человека русского средневековья именно как поэзия. Псалмы же жили в художественном сознании древнерусской литературной аудитории не в сочетании с той особой риторической интонацией, которая была присуща церковной ораторской прозе, или с той специфической, нарочито монотонной и, вместе с тем, резко отличной от обычной речевой, интонацией, которой читались жития, послания и другие жанры церковной прозы⁷⁷, а в неразрывном синкретизме с речетативным распевом, который и заставлял воспринимать их как непрозу. Таким образом, только что возникшая русская силлабическая поэзия воспринималась как величина, дополнительная к двум взаимно различным понятиям. Это была не проза, с одной стороны, и не псалтырная поэзия, — с другой.

Этот своеобразный структурный модус порождал и особую декламацию, которая должна была быть не равна и интонационной системе «чтений» — русской средневековой прозы, и речетативному распеву псалмов (само собой разумеется, что все эти системы входили в одну общую интонационную категорию, противопоставленную интонациям обычной русской речи, что соответствовало уровню антитезы: «словесное искусство — словесное неискусство»).

Эта система противопоставлений породила особый, резко подчеркнутый в своей декламационности, метод чтения стихов, который был, как это отметил Б. В. Томашевский, присущ рус-

⁷⁷ Вопрос этот мало интересовал исследователей русской средневековой литературы. Однако можно с достаточным основанием предполагать, что древняя русская литература, рассчитанная на чтение, имела для каждого жанра и определенную, лишь ему присущую манеру интонирования.

скому силлабизму. Таким способом достигалось, прежде всего, свойственное стиху разделение неделимого — разделение слова на части, в смысловом отношении эквивалентные его целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами.

Другой эффект заключался в возникновении определенной интонации, которая включала в себя высокую торжественность, поскольку была перенасыщена ударениями (все слоги ударные), а внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается как ударение логическое — показатель смысловой значимости. Одновременно этой декламации присуща была и напевность, необычная для иных стилей звучащей речи, поскольку необходимость произносить все слоги как ударные заставляла протягивать каждый из них.

Так создавалась произносительная мелодика, имевшая очевидный знаковый смысл — смысл сигнала, уведомлявшего о принадлежности текста к определенной структурной категории. При этом, если рассматривать декламацию, пение (музыкальный мотив или речетатив + слова) и интонации обычной, нехудожественной речи как два полюса, то переход к экспираторно-напевной декламации силлабических стихов был шагом от первого ко второму. Значит, не следует забывать, что эта, кажущаяся нам верхом искусственности, декламация современниками ощущалась как стилистическое «упрощение». То, что знаком принадлежности к искусству стала манера декламации, более обыденная, чем церковное пение, отражало новое представление о природе искусства как о явлении, в меньшей, чем прежде, степени противопоставленном действительности. Это было отражением отделения «высокой» культуры от церкви.

Новый этап в мелодике русского стиха был связан с переходом к силлабо-тонической системе Тредиаковского—Ломоносова. Искусственный тонизм всех слогов был снят. Слова в стихе получили свое естественное грамматическое ударение⁷⁸. Это отдалило интонацию от музыкально-речетативного полюса и, в наложении на привычный фон силлабической манеры декламации, воспринималось как упрощение.

Однако мелодика должна была не только приближать к полюсу разговорной интонации, но и отгораживать от него. Теперь эту функцию начали выполнять двоякие средства.

Во-первых, построение поэзии (собственно, не поэзии в целом, а оды — того жанра, который представлялся тогда ведущим и определял, во многом, лицо поэзии вообще) по законам ораторского жанра⁷⁹. Это определило и специфику синтаксиса

⁷⁸ Характерно, что нарушение Ломоносовым в отдельных случаях естественного места ударения (рифма: химия — Россия), вызвало насмешки его литературных оппонентов.

⁷⁹ См.: Ю. Н. Тынянов, Ода как ораторский жанр, сб. «Архаисты и новаторы», «Прибой», 1929.

(«фигур») и, следовательно, появление особых риторических интонаций, которые начали восприниматься как специфически поэтические интонации. Конечно, существовала в эту пору и нериторическая интонация в поэзии (например, элегии), но она воспринималась как «пониженная», то есть в отношении к одической как к норме.

Вспомним описание поэтической интонации XVIII века человеком другой эпохи — И. С. Тургеневым, герой которого Пунин «не читал, он выкрикивал их торжественно, заливчато, закатиисто, в нос, как опьянелый, как иступленный, как Пифия!». И далее: «Пунин произнес эти стихи размеренным, певучим голосом и на «о», как и следует читать стихи»⁸⁰. Вспомним, что «оканье» входило в XVIII веке в произносительные нормы высокого штиля.

Во-вторых, установился определенный, очень константный, — для каждого размера свой — тип интонации, поддерживавшийся тем, что ритмическая единица — стих и синтагма строго совпадали: поэзия русского XVIII века избегала *enjambement*. Ритмический изометризм стиха поддерживается изометризмом интонации. Интонация разных форм ритмической речи (например, интонация четырехстопного ямба, пятистопного хорей и т. д.) производит впечатление полной автономии от лексики слов, составляющих стих, то-есть автономии от семантики стиха. Наивные попытки семантизировать интонации ямба и хорей, проявившиеся, например, в споре между Ломоносовым и Тредиаковским, способны скорее убедить именно в обратном. И, действительно, мнение о том, что семантика стиха и интонации ритмической структуры представляют собой не пересекающиеся и не соотнесенные сферы, весьма распространено. Иная же точка зрения представлена наивным натурализмом, украшенным более или менее тонкими наблюдениями интуитивного характера.

Исходной точкой рассмотрения соотношения ритмической интонации и семантики стиха должно быть убеждение, что этот ритмико-интонационный строй представляет не самостоятельную структуру, а элемент, входящий в несколько частных структур, и они, взаимодействуя, образуют ту единую структуру, которую мы называем стихотворением и которая представляет собой знак определенного содержания и модель определенной действительности.

В частности, интонационная константа стиха, во-первых, наряду с ритмической усиливает представление соотнесенности стихов, что, как мы уже подчеркивали, воспринимается как соотнесенность их содержания.

⁸⁰ И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати тт., т. VIII, М., Гослитиздат, 1956, стр. 198 и 218.

Вам от души желаю я,
Друзья, всего хорошего.
А все хорошее, друзья,
Дается нам недешево!

(С. Маршак)

Если мы отвлечемся от тех связей, которые образуются за счет рифмы, мы можем отметить, что и ритмический, и интонационный изометризм стихов второго и четвертого заставляет нас воспринимать их понятийные центры «всего хорошего» и «недешево» как семантический параллелизм.

Во-вторых, константная интонация стиха должна рассматриваться в отношении к логическим интонациям текста. Она выступает, в своей монотонности, как фон, на котором резко выделяются смысловые интонационные различия предложения, как «основание для сравнения», общий элемент различных смысловых интонаций. В частности, семантика противления в двух последних стихах из цитированного отрывка Маршака, их противопоставленности, непосредственным носителем которой является союз «а», резко подчеркивает ритмико-интонационное родство этих стихов, а также обратный порядок тех же самых слов. Если бы лексика второго и третьего стихов не была совпадающей и переставленной, а просто различной, противительная интонация не была бы так отчетливо значима.

Нам уже знакомо структурное представление о том, что нереализация элемента структуры есть отрицательная его реализация. В этом смысле, по существу, однотипны два возможных чтения поэзии. Можно подчеркнуть смысловую интонацию, читать «выразительно». В этом случае интонационная кривая «выразительного (логического)» чтения и единообразная для всех стихов ритмическая интонация будут выступать взаимосоотносительно как контрастная пара: ритмическая интонация будет фоном, на котором смысловая получает особую выразительность.

Но возможно и иное чтение, подчеркнуто «монотонное», в котором выделяется мелодика самого ритма. Именно так, часто, читают стихи сами поэты. Это наблюдение сделал в свое время Б. М. Эйхенбаум, писавший: «Характерно, что большинство свидетелей о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму»⁸¹. Тот же автор обратил внимание на свидетельство А. Я. Панаевой, что Некрасов в момент творчества «часами ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи»⁸². Ср. декламацию Пушкина в изображении Э. Багрицкого:

«Здесь Байрона он *нариспев* читал...»

⁸¹ Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Птб., «Опояз», 1922, стр. 19.

⁸² А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания, Вст. статья, ред. и комментарии Корнея Чуковского, Гослитиздат, 1948, стр. 217.

Известна монотонность и особая приглушенность голоса, которая была присуща декламаторской манере Блока. Естественно, что такая манера читать присуща стиху без enjambement, в котором самостоятельность ритмических интонаций выражена особенно резко. И все же распространенное представление о том, что в этом случае мы имеем дело с «чистой музыкальностью», оторванной от значения, в высшей мере ошибочно. Смысловая интонация в этом случае выступает как нереализованный, но структурно ощутимый элемент, «минус прием». Читатель, воспринимающий значение стиха, ощущает и определенные возможные, но нереализованные смысловые интонации. Стихи в этом то же отличны от обычной речи. В обычной речи существует лишь одна возможная интонация — смысловая. Она не имеет альтернативы. В стихе ее можно заменить парно с ней соотнесенной ритмической интонацией и тем резче ее выделить. Следовательно, «монотонное» чтение поэзии лишь подчеркивает семантику. На фоне ритмической интонации смысловая выступает как нарушение ожидания и обратно. Они образуют коррелирующую оппозицию. Но и сама ритмическая интонация есть результат нейтрализации оппозиции интонации метра и ритма. Следовательно, и здесь возникает добавочная по отношению к обычной речи, смысловая нагруженность. Замечательное свидетельство понимания декламатором соотнесенности двух возможных «мотивов» стиха — смысловой и ритмической интонаций — находим в письме близкого друга А. А. Блока Е. П. Иванова: «Оказывается, я не совсем разучился читать стихи. Только распев весь внутрь убрал, и получается лучше. *Мотив скрыт паузами.* Это очень сближает с чтением самого Блока»⁸³.

Однако историческое развитие интонационной структуры русской поэзии не ограничилось этим. Картина еще более усложнилась возможностью замены ямбических и хорейских стоп пиррихиями. Это создало возможность возникновения альтернативных пар: реальная ритмическая интонация с пиррихией в определенной стопе и выполняющая роль стопы типовая метрическая интонация. А поскольку наличие или отсутствие ударения в том месте, где оно ожидается по интонационной инерции, воспринимается как логическое ударение, смысловая выделенность — вариативность русских ямбов и хореев открывает огромное богатство смысловых акцентов. Следует напомнить, что это возможно только потому, что пиррихированная и типовая интонации существуют соотнесенно, взаимно накладываются.

Мы не рассматриваем в данном случае ряда конкретных вопросов, возникающих в связи с вариациями типовых ритми-

⁸³ «Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 464. Курс. мой — Ю. Л.

ческих и интонационных систем русского ямба и хоря. Вопрос этот неоднократно и тщательно изучался А. Белым, В. Брюсовым, Б. В. Томашевским, Г. Шенгели, С. М. Бонди, Л. Тимофеевым, Г. О. Винокуром, М. Штокмаром и др. и в настоящее время акад. А. Н. Колмогоровым и А. М. Кондратовым. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что любое рассмотрение этих систем вне реально противопоставленных им в стиховой структуре альтернатив, вне проблемы фона, вне реализуемых и потенциальных интонаций и ударений лишает возможности рассмотреть всю проблему в связи с вопросами семантики знака и обозначаемого, то-есть, по существу, лишает вопрос научного интереса.

Резкое изменение интонационной системы русского стиха произошло в связи с той общей «прозаизацией» его, которая началась с 1830-х гг. и была одним из проявлений поворота к реализму. С этого времени образовался тот интонационный строй, который Б. М. Эйхенбаум определил как «говорной».

Элементами создания подобной интонации, в основном, были отказ от особого, размеренного и обильно унащенного вопросительно-восклицательными конструкциями «поэтического» синтаксиса, отказ от особой «поэтической» лексики — новая прозаическая потребовала и иной декламации — и изменение мелодической интонации в результате узаконения *enjambement*, нарушения соответствия ритмической и синтаксической единиц. В результате изменилось само понятие стиха.

Уже из того, что в определении элементов «говорной» интонации столько раз пришлось употребить слово «отказ», следует, что сама по себе она не составляет чего-то отдельного: она возникает на фоне «напевной» интонации как коррелирующая с ней контрастная система.

Развивая эту мысль, следует указать, что следующий шаг — переход к интонациям тонического стиха Маяковского, представлявшего собой нарушение норм русской ритмики XIX века, — художественно мог существовать лишь на фоне представления об обязательности этих норм. Вне фонового ощущения силлабо-тонической ритмики невозможна и семантически насыщенная на этом фоне тоническая система.

11. СТИХ КАК СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

Хотя мы уже говорили, что знаком, «словом» в искусстве является все произведение в целом, это не снимает того, что отдельные элементы целого обладают разной степенью самостоятельности. Можно сформулировать некое общее положение: чем крупнее, чем к более высокому уровню относится элемент структуры, тем большей относительной самостоятельностью в ней он отличается.

Стих в поэтической структуре находится на низшем уровне, начиная с которого эта самостоятельность делается ощутимой. Стих представляет собой не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство. В силу особой, пиктографической, природы знака в искусстве пространственная соотнесенность элементов структуры значима, то есть непосредственно связана с содержанием. В результате этого связанности слов в стихе значительно выше, чем в такой же точно синтаксической единице вне стиховой культуры. В известном смысле (понимая, что речь идет, скорее, о метафоре, чем о точном определении) стих можно приравнять лингвистическому понятию слова. Составляющие его слова теряют самостоятельность — они входят в состав сложного семантического целого на правах корней (смысловая доминанта стиха) и «окрашивающих» элементов, которые можно, метафорически, уподобить суффиксам, префиксам и инфиксам. Возможны «двукорневые» (= сложным словам) стихи. Однако на этом параллель между стихом и словом заканчивается. Интеграция смысловых элементов стиха в единое целое протекает по сложным законам, в значительной степени отличным от принципов соединения частей слова в слово.

Прежде всего здесь следует указать на то, что слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твердо определенной формой обозначающего и определенным семантическим наполнением. Вместе с тем, слово составлено из элементов, также постоянных, имеющих определенное значение и могущих быть перечисленными в сравнительно не столь уж обширном списке. Обычные словари и грамматики их нам и дают. Приравнивая стих слову, следует иметь в виду, что это «слово» — окказиональное.

Возможность уподобления стиха лингвистическому слову связана с тем, что языковое деление единиц на значимые (лексические) и реляционные (синтагматические) в поэзии оказывается отнюдь не столь безусловным. Чисто реляционные единицы языка могут приобретать в поэзии лексическое значение. Приведем элементарный пример:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим иль позабудем.
(Баратынский).

Второй стих распадается на контрастные по семантике полустихия. Противопоставленные по значению «мятеж» и «смирение» тем более контрастны, что основой для их со-противопоставления служит одна и та же фонема «м». При этом играющие чисто реляционную роль в обычном языке глагольные окончания «смирим», «позабудем» в стихе становятся равноценными нагруженному лексическим значением корневому «м» в первом из этих слов. Они получают его семантику, распространяя ее на все

полустишие и вместе контрастируя с первой половиной стиха.

У них не кисти,
А кистени.
Семь городов, антихристы,
Задумали они.

(А. Вознесенский).

Не кисти,
А кистени

(В произношении: «Н и кисти, а кистини») Реляционный элемент — падежное окончание «кисти» в «кистини» становится корневым, а отрицательная частица превращается в падежное окончание. Звуковое совпадение реляционных и «вещественных» элементов становится семантическим соотношением.

Другой пример из стихотворения «Поют негры» А. Вознесенского:

Мы —

тамтамы гомеричные с глазами горемычными, клубимся,
как дымь, —

мы...

Чисто реляционные элементы окончания им. падежа мн. числа второго склонения «ы» в словах «тамтамы» и «дымы», сочетаясь с корневым «м», воспринимаются как носители определенного лексического смысла, который складывается (переноса в область семантики термин из математической теории множеств), как соединение и пересечение понятий «мы», «тамтамы», «горемычные», «дымы». Напротив того, синтаксическое различие между «гомеричные» и «горемычными» почти не ощущается на фоне фонологического параллелизма «гомер» — «горем», «ичн» — «ычн», воспринимаемого как параллелизм смысловой.

Точно также цепь: «с глазами горемычными, клубимся...» — порождает сложную смысловую связь, в которой флексии получают семантику лексического типа.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в стихе служебные, реляционные, выполняющие грамматико-синтаксические функции слова и части слов семантизируются, становятся значимыми.

Правила соединения семантических элементов в одно целое — лингвистическое слово или стих — весьма отличны. В первом случае мы имеем узуальные элементы с наперед заданными значениями, во втором — окказиональные с возникающим значением. Поэтому, в первом случае частым будет механическое суммирование, а во втором — сложное построение семантической модели, образуемой отношением соединения семантических полей элементов к их пересечению. Сказанное, конечно, не отменяет того, что стих продолжает восприниматься и в основном, элементарном значении как предложение, подобно тому, что, вообще, наличие сверхлингвистической структуры

в поэзии не только не отменяет восприятия ее и как обычной речи, а наоборот подразумевает его. Эстетически эффект достигается наличием обеих систем восприятия, их соотношенностью. Естественно, что утрата восприятия поэзии как элементарного речевого акта (то есть элементарная языковая непонятность стиха) разрушит и восприятие собственно поэтической структуры⁸⁴.

При этом, естественно, не следует забывать, что стих, чаще всего содержащий отчетливую синтагму, бесспорно, сохраняет все различия, которые отделяют синтаксическую единицу от слова. Интеграция происходит не на уровне языковой, а на уровне стиховой, сверхязыковой структуры. Семантический центр стиха также определяется иначе, чем корень в слове. Можно говорить о ритмическом центре стиха, который чаще всего тяготеет к рифме. Она соотносится с смысловым центром, который может быть дан в грамматическом или логическом подлежащем речевой материи стиха. Несовпадение этих центров приводит к явлению, аналогичному enjambement. Наконец существенное отличие стиха от слова состоит в том, что слово может существовать отдельно, вне предложения. Стих в современном поэтическом сознании не существует вне соотношенности с другими стихами. Там, где мы имеем дело с моностихом, он дается в отношении к нулевому члену двустипия, т. е. воспринимается как сознательно незаконченный или оборванный⁸⁵. Как обязательная форма реализации стихового текста, часть текста, стих вторичен по отношению к тексту. Языковой текст складывается из слов — поэтический *делится* на стихи.

12. КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Проблема композиции в стихотворении (вопроса композиции в других жанрах мы в этой работе не рассматриваем, поскольку он, скорее, относится к общей стилистике, а не к теории стиха) складывается из двух составных: композиции стихов в строфе и композиции строф в художественном целом. Если мы имеем дело со стихотворением, не разбитым на строфы, то текст его

⁸⁴ То, что мы имеем здесь дело с соотношенными, но все же разными системами, подтверждается наблюдениями над эстетическим восприятием стихотворения на понятном, но чужом языке. Эта интересная проблема, при постановке опытов с разной степенью языковой осведомленности, могла бы дать результаты, аналогичные тем, которые дает современной лингвистике изучение разного типа речевых дефектов.

⁸⁵ Моностих не просто текст; он составляет стихотворение, часть, которая равна целому, подмножество, которое равно универсальному множеству, имея дополнением «пустое подмножество», нуль. Все это могло бы показаться пустым изощрением, если бы не влияло на установление того, что и моностих имеет оппозицию (нулевую), т. е. на возможность нести информацию, не касалось бы проблемы *содержательности стиха*.

можно рассматривать как одну строфу, с разной степенью внутренней упорядоченности.

Композиция стихотворения — высшая форма семантической организации этого типа текста, которая реализует уже знакомые нам принципы со-противопоставления значащих единиц на этом — наиболее высоком уровне. Для пояснения нашей мысли возьмем наиболее ясный случай — стихотворение Метерлинка.

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle?
Elle en donne une à ses parents:
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.
Elle en donne une à ses amants:
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne.
Elle en donne une à ses enfants:
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout d'hiver.⁸⁶

Мы специально избрали это произведение, поражающее своей простотой, поскольку именно на его примере удобно проследить некоторые общие закономерности композиции стихотворения. При кажущейся простоте, которая производит иллюзию «отсутствия» структуры, стихотворение пронизано параллелизмом. Многосторонние отношения смыслового тождества и отличия позволяют создать семантическую структуру большой сложности.

«Песня» Метерлинка делится на две неравные, но уравненные части: двустихие, с одной стороны, и три трехстишия, с другой. Рассмотрим сначала вторую часть. Семантическое и ритмико-интонационное тождество значительной части текста превращает отличия в семантические контрасты, придавая семантическую насыщенность элементам, которые вне этой конструкции были бы лишены значения. Первые три стиха выделяют контрастную цепочку: «parents — amants — enfants» Только ими отличаются между собой первые стихи трех терцин. Но этим дело не ограничивается: слова эти параллельны по звучанию, они образуют опорную для стихотворения цепь

⁸⁶ Перевод (прозаический):

У нее были три золотых короны,
Кому она их отдала?
Она отдала одну своим родителям:
Они купили три золотых сетки
И берегли ее до весны.
Она отдала одну своим возлюбленным:
Они купили три серебряных капкана
И стерегли ее до осени.
Она отдала одну своим детям:
Они купили три железных цепи
И приковали ее на всю зиму.

концевых рифм, причем рифма уравнивает флективную часть слов, подчеркивая тождество реляционной связи этих слов с семантическим центром стиха — «elle». Русский перевод: «родители — возлюбленные — дети» сразу же убивает эту сторону смысла, поскольку не передает рифмы, подчеркивающей грамматическое тождество, а оно — основа для дальнейшего смыслового противопоставления. Троекратное: «ses — ents (ants)» подчеркивает противопоставление основного смыслообразителя — корня. Однако противопоставление на этом не заканчивается — его разворачивают второй и третий стихи каждой терцины. Для этого вся цепочка слов уравнивается — она сведена к троекратному повторению тождественного «ont», подчеркивающего, что в двучлене «она — они» родители, возлюбленные и дети уравнены. Но это отождествление — лишь основа для противопоставления. Троекратное повторение «ont achete trois» своей смысловой и интонационной монотонностью создает фон, на котором резче выступают дифференцирующие цепочки

reseaux — d'or
 noeuds — d'argent
 rêts — de fer

Каждый из членов этого двучлена соотносится с другими. Семантика второго требует первого как контраста, а третьего — двух первых. Такие же цепочки образуют: l'ont gardee — gardee — enchaînee и printemps — l'automne — l'hiver. И здесь снова интересно проявляется то, что увеличение количества совпадений повышает дифференцирующее качество отличий. Дважды повторенное текстуальное совпадение: «Et l'ont gardee jusqu'au...» подчеркивает важное смысловое различие: «И ее берегли до весны», в первом случае, и «И ее стерегли до осени», во втором. Но оба они противопоставлены «приковали» в третьем. Смысловое наполнение «tout» также раскрывается как антитеза контрастно противоположному «jusqu'a». И, наконец, все три терцины вместе — антитеза начальному двустушию. Обе эти части существуют лишь во взаимообусловленности, раскрывая глубокую философскую антитезу этой простой песни. Таким образом, в силу содержательности всех элементов искусства, композицию стихотворения можно определить как наиболее высокий уровень построения элементов знака, что одновременно является и наиболее высоким уровнем построения его семантики, значения, то есть построения содержания.

Строфа

Строфа представляет собой конструкцию, построенную на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц. Имея определенный механизм, как и всякий другой уровень стиха, строфа есть смысловая конструкция.

Мы уже говорили об особой семантической роли рифмы. Однако не следует забывать, что рифмующееся слово при всей его значимости в стихе не существует в реальной поэтической ткани вне стиха. Таким образом, все, что мы говорили о сопоставлении и противопоставлении понятий в рифме, по сути дела должно быть перенесено на соотношение структурной пары: два стиха, соединенных рифмой. Это дает нам элементарную форму строфы.

Если каждый стих представляет собой некую интеграцию смыслов, семантическое целое, то строфа — со-противопоставление этих элементарных семантических единиц стиха и создание более высокого уровня знаковой структуры.

Сын не забыл родную мать:
Сын воротился умирать.

(А. Блок).

Если рассматривать только те смысловые связи, которые возникают в этом двустишии, то необходимо отметить семантическую структуру, возникающую именно от сочетания этих стихов и отсутствующую в каждом из них в отдельности.

Одинаковая интонация — метрическая и синтаксическая — поддерживается парной рифмой (напомним, что такого типа строфа встречается в этом стихотворении лишь в зачине и концовке, что делает ее особенно выразительной). Однако, смысловая параллельность стихов более всего подчеркнута лексически. Анафора «сын» попарно сочетается с изосемантическими комплексами «не забыл родную мать» и «воротился». Такой вид этих стихов делает их почти тождественными по содержанию. Но тем более выступает семантическая значимость глагола «умирать». Но «умирать» — не существует само по себе: оно часть стиха «Сын воротился умирать». Семантика глагола «умирать» распространяется по стиху в направлении, обратном чтению, и превращает весь стих в антитезу первому. Все это нам уже в достаточной мере знакомо. Новое — то, что привлекает внимание, — это семантическая природа рифмы. Если взять в качестве рифмы концевые слова стихов «мать — умирать», то легко убедиться, что смысловой соотнесенности здесь нет вообще. Кажется, что то, что мы говорили о рифме в данном случае, не оправдывается. Но рассмотрим смысловые группы, составляющие каждый стих.

Сын + не забыл родную мать:
Сын + воротился умирать.

Если мы рассмотрим обе вторые группы, то обнаружим все свойства рифмы. А каждая из этих групп образует со словом «сын» особое смысловое сочетание. Таким образом, мы убедились, что рифма — средство семантического соотнесения не столько конечных слов, сколько стихов в целом. Естественно,

что простая строфическая структура соответствует лишь элементарному знаковому построению.

Поскольку мы установили, что характер связи между словами внутри стиха и между стихами различен, то мы можем говорить о той стиховой специфике, которая образуется отношением интегрирующих внутрстиховых связей и реляционных межстиховых. Мы можем изменить эту величину, вводя внутреннюю рифму и, тем самым, соотнося полустихия по реляционному принципу, как бы приравнивая их стихам и увеличивая количество связей межстихового типа. Тот же эффект достигается при укорачивании метрической протяженности стиха. И наоборот, при метрическом наращивании стиха относительная насыщенность межстиховыми связями падает. Противопоставление двух видов сверхязыковых связей в стиховом тексте — интегрирующих и реляционных — весьма условно. С одной стороны, это лишь разные аспекты того же процесса, и одно и то же стиховое явление в отношении к разным единицам может поворачиваться то интегрирующими, то реляционными своими связями. С другой стороны, оба эти вида взаимно альтернативны и, следовательно, образуют определенное разнообразие связей и вместе альтернативны языковым связям, поскольку образуют семантику по иному, синтетическому принципу и не разложимы на механическую сумму значимых единиц. Поскольку этот ряд значений не отменяет значений языковых, а сосуществует с ними, образуя взаимно-соотнесенную пару, то и здесь мы имеем дело с нарастанием разнообразия. Если мы условно определим внутрстиховые связи как связи внутри синтагмы, то мы можем отметить, что двустихие отличается от всех других форм строфы наибольшей синтаксической лапидарностью. Не случайно оно в стихотворении часто играет роль концовки, point. Таково оно в процитированном стихотворении А. Блока «Сын и мать». Семантическая интеграция стиха, в определенной степени, подразумевает его синтаксическую законченность. Стих, извлеченный из поэтической конструкции, представляет собой чаще всего определенную смысловую и синтаксическую законченность. Поэтому типичный стих двустихия не может быть особенно кратким по протяженности. Перенос встречается в них как исключение и только в том случае, если двустихия составляют связанное между собой повествование.

(Всю эту местность вода поднимает,
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция). Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.

(Некрасов).

В первой части стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», в которой строфическое деление на двустихия проведено особен-

но четко, на 35 строк — два переноса внутри строфы и четыре, еще более подчеркнутых, — из строфы в строфу. Однако, в данном случае, мы явно имеем дело со вторичным явлением, с сознательной *деформацией структурной нормы*. В «Черной шали» Пушкина на 16 строк не одного переноса.

Усложнение интегрируемой мысли приводит к тому, что она не может быть выражена в пределах стиха. Каждый из стихов двустихия получает продолжение в виде добавочного стиха, который, в свою очередь, связывается с последующим рифмовкой. Возникает четверостишие. То, что второй и четвертый стихи представляют собой, чаще всего, развитие первого и третьего, позволяет сократить протяженность стиха и связать сопоставляемую пару не двумя, а четырьмя рифмами, что резко увеличивает относительный вес реляционных связей.

Строфическое членение текста повторяет на более высоком уровне стиховые отношения. Подобно тому, как возникновение стиха порождает два рода связей: внутриверсиковые и межверсиковые, возникновение строфы порождает внутриверсиковые и межстрофические связи. Природа их неодинакова. Межстрофические связи повторяют на другом уровне семантические сопоставления между стихами, внутриверсиковые связи определяют возникновение внутри строфы между ее стихами определенных интеграционных связей, параллельных отношений слов в стихе.

Такой взгляд на строфу подтверждается любопытной деталью в истории поэзии. Возникновение строфы, более сложной, чем двустихие, сопровождалось во многих национальных культурах (в устной поэзии, а под ее влиянием — и в письменной) выделением рефрена. Так, например, произошло, по свидетельству Ибн Халдуна, при превращении классической арабской касыды в простонародную заждадь. В заждади рефрен (припев) становится и запевом. С него начинается стихотворение. В дальнейшем он повторяется после каждой трехстишной строфы — монорима, каждый раз получая некоторый смысловой оттенок⁸⁷. Рефрен — не самостоятельная структурная единица, стоящая между двумя строфами: он всегда относится к строфе, после которой идет. Это подтверждается и тем, что, например, в старой провансальской балладе рефрен соединялся общей рифмой с последним стихом строфы. Если рассматривать строфу как гомоморфную стиху — рефрен уподобляется рифме.

Обратимся к другому любопытному примеру — стихотворению Беранже «Le Juif Errant» («Агасфер»). Каждая его строфа (8-и стихие) имеет два рефрена. Один из них повторяется после 8-и стихов и представляет полный повтор:

⁸⁷ О природе заждади см.: Рамон Менендес Пидаль, Избр. произведения, М., Изд. иностранной литературы, 1961, стр. 469—471.

Toujours, toujours, (bis)
Tourne la terre où moi je cours,
Toujour, toujours, toujours.
Всегда, всегда (дважды)
Вращается земля под моими ногами,
Всегда, всегда, всегда, всегда.

Второй — повторяется, непрерывно видоизменяясь. Этот стих содержит образ вихря, увлекающего Агасфера. Однако каждый раз рефрен получает новый смысл, в зависимости от содержания строфы, с которой он связан. Из строфы в строфу нарастает читательское сочувствие к страшным мукам Агасфера, и это находит свое отражение и в восприятии рефрена. Но последняя строфа резко меняет развитие поэтического сюжета:

J'outrageai d'un rire inhumain
L'homme — dieu respirant à peine...
Mais sous mes pieds fuit le chemin,
Adieu, le tourbillon m'entraîne (bis)
Vous qui manquez de charité,
Tremblez à mon supplice étrange.
Ce n'est point sa divinité,
C'est l'humanité que Dieu venge.
Toujours, toujours, (bis)
Tourne la terre où moi je cours
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Я оскорбил бесчеловечным смехом
Человека-бога, испускающего дыхание...
Но под моими стопами бежит дорога
Прощайте, вихрь меня увлекает. (дважды)
О вы, не знающие милосердия,
Бойтесь моей необычной муки,
Ибо бог мстит не за оскорбление божественности,
А за оскорбление человечности.
Всегда, всегда (дважды)
Вращается земля под моими ногами,
Всегда, всегда, всегда, всегда.

Повторяемость рефрена играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а, с другой, — разные строфы оказываются со-противопоставленными, они взаимопроектируются друг на друга, образуя сложное семантическое целое. Проклятие оскорбителю человечности приобретает особый художественный смысл в сопоставлении с бесчеловечностью его мук, а вызываемое им сочувствие оказывается фоном для заключительных стихов. Нельзя не видеть, что строфа выступает здесь, на высшем уровне, функции стиха, а рефрен — рифмы. Частично процитированные стихи Беранже любопытны и в другом отношении — они имеют внутренний рефрен. Каждый четвертый стих (читательская привычка к четырехстишиям придает каждой половине строфы известную самостоятельность) повторяется дважды. Кроме того, все эти стихи, не образуя полного повтора, взаимосвязаны.

Qu'un tourbillon toujours emporte...
L'affreux tourbillon me promène...
Le tourbillon soudain m'arrache...
J'entends le tourbillon qui gronde...
Le tourbillon souffle avec rage...
Mais le tourbillon me dit: «Passe!»
Adieu, le tourbillon m'entraîne...

Это проходящий через все стихотворение образ вихря (*le tourbillon*), жестокость которого каждый раз раскрывается по-новому. Слово вступает в разные контрастные смысловые пары: Вихрь увлекает Агасфера мимо обломков тысяч государств и отрывает его от возникающих привязанностей, от минутного отдыха, от зрелища играющих детей, напоминающих скитальцу его детей, и т. д. Входя в текст как антоним разных сторон жизненных привязанностей, «вихрь» получает новый смысл. Но, вместе с тем, он повторяется как нечто неизменное — основа для сопоставлений строф между собой.

Одновременно, как мы уже отметили, возникают интеграционные связи внутри строфы. Причем, необходимо подчеркнуть, что все эти связи имеют определенный семантический смысл. Приведем в качестве примера такой, казалось бы чисто мелодический, «музыкальный» элемент строфической конструкции, как строфическую интонацию.

Разделение обширного повествовательного поэтического текста на постоянные строфические единицы, тем более, сложные строфы (октавы, «онегинская строфа») создает определенную постоянную инерцию интонации, что, казалось бы, уменьшает удельный вес смыслового начала и увеличивает — музыкального, если бы их можно было бы в стихе противопоставлять. Но отметим странный, на первый взгляд, парадокс: именно эти, с константной интонацией, строфические структуры оказываются наиболее удобными для речевых, нарочито «немузыкальных» жанров. Пушкин не прибегает к строфам подобного типа в романтических поэмах, но избирает их для «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», Лермонтов обратился к ним в «Сашке» и «Сказке для детей». Это, видимо, не случайно: монотонность строфической интонации служит фоном, на котором выделяется совершенно необычное для поэзии обилие прозаических интонаций, возникающих из-за разнообразия синтаксических структур⁸⁸. Говорные интонации получают антитезу в строфических и ощущаются поэтому резче, чем в обычной речи, — парадоксальное явление, хорошо знакомое каждому, кто читал, хотя бы, «Евгения Онегина». Оживленная непринужденность («болтовня», по определению Пушкина) поэтической речи здесь ощущается очень резко. Но если на лексике и синтаксических структурах пушкинского романа построить повесть, она будет зву-

⁸⁸ См.: Г. О. Винокур, Слово и стих в «Евгении Онегине», в кн.: «Пушкин», сб. статей, Гослитиздат, М., 1941.

чать, по фактуре языка, скорее литературно. Эффект необычной «разговорности» будет утрачен.

13. ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Может показаться, что в книге о стихе рассмотрение вопросов поэтического сюжета преждевременно. Вопрос этот, на первый взгляд, уместно было бы исследовать в разделе, посвященном общим проблемам стиля и композиции. Но мы и не будем рассматривать те стороны сюжетологии, которые одинаковы и для стихов, и для прозы. Мы хотим лишь обратить внимание на то, что проблема сюжета и композиции стихотворного текста имеет ряд своеобразных черт. Сюжет в прозе возникает как последовательность повествовательных эпизодов, соотносении планов содержания и выражения в каждом из которых строится хотя и иначе, чем в обычной речи, но и по иным законам, чем в поэзии. Сходство с обычной речью состоит в том, что в прозе эти планы вновь обретают известную самостоятельность. Благодаря этому сюжетное движение обширного прозаического текста в глазах обычного, неискушенного читателя заключается в смене эпизодов, сопоставляемых именно с точки зрения плана содержания. Так называемое «повествование» состоит во вторичном приближении построения художественной речи к языковой синтагматике. Значение суммирующих связей возрастает.

Сюжетное движение поэтического текста строится иначе. В основе лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. В связи с этим следует отметить, что противопоставление сюжетной и так называемой бессюжетной поэзии отнюдь не столь абсолютно, как это кажется. И «бессюжетный» отрезок текста представляет собой, как мы убедились, сложную семантическую структуру. Любому «бессюжетному» поэтическому тексту свойственно определенное смысловое движение. Разница между «бессюжетной» и сюжетной поэзией весьма относительна.

Сопоставление элементарных сюжетных единиц составляет поэтический эпизод. Эпизоды, в свою очередь, складываются в сюжет. Однако каждый эпизод и их общее соединение в сюжет строится иначе, чем в прозе: они повторяют поэтический принцип со-противопоставления⁸⁹. По мере укрупнения сюжетных единиц начинают проявляться «прозаическая» независимость.

⁸⁹ «Независимость» планов содержания и выражения на уровне сюжета проявляется, в частности, и в том, что определение понятий «поэзии» и «прозы» на этом уровне, действительно, становится относительным (определение Б. В. Томашевского на этом уровне справедливо). Повествовательная поэзия может широко усваивать «прозаический» принцип сюжетосложения, а проза на определенных этапах — поэтический. Да и само прозаическое сюжетосложение не отменяет до конца принципа со-противопоставленности эпизодов; оно лишь наслаивает на него общеязыковой принцип суммирования.

планов содержания и выражения, и на авансцену выступает игра элементов содержания. Планы эти никогда не получают свойственной прозе известной независимости. Причем происходит взаимодействие не только между элементами одного уровня. Чисто поэтические элементы низшего ряда оказываются соотношенными с сюжетными элементами высокого уровня, оживляя поэтическое их восприятие.

Элементы поэтического сюжета не следуют друг за другом, а взаимодействуют, составляя единую сложную конструкцию. Проблема стихотворной композиции тесно связана с стихотворным принципом сюжета. Сюжет — принципиально иной структурный элемент, чем те, с которыми мы имели дело до сих пор. Не случайно, вообще, он не принадлежит к собственно поэтическим явлениям и будет нами рассмотрен в разделе общей стилистики. До сих пор мы рассуждали о структурных элементах, которые в обычной речи не являются носителями содержания, но приобретают его в поэтическом тексте. Мы наблюдали, как элементы плана выражения становятся носителями смысла. Сюжет состоит из эпизодов, которые в *обычном речевом употреблении* имеют смысловую природу. В качестве такой элементарной частицы сюжета может использоваться и сегмент поэтического текста, то есть отрезок, ставший семантическим или получившим новое семантическое значение. В любом случае, на следующем — сюжетном — уровне мы уже имеем дело с комбинацией как бы значимых эпизодов. Это приближает общие правила сюжетосложения к правилам языковой синтагматики. Не случайно сюжет представляет наиболее переводимый уровень не только в прозе, но и в поэзии.

И все же понятие сюжетосложения в поэзии и прозе имеет различный характер. В поэзии сохраняется принцип сочетания больших элементов, которые воспринимаются уже как эпизоды, а не только как куски текста. То есть: и в переводе на непосредственно языковое, экстраэстетическое восприятие единицы сюжета суть единицы смысловые. Обычное представление о сюжете, разделявшееся и акад. А. Н. Веселовским, состоит в следующем: сюжет — последовательная цепь значимых эпизодов (мотивов). Сюжет — события «в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении»⁹⁰.

В обычной речи последовательность высказываний определяется ее содержанием. Если внутри предложения господствуют реляционные элементы структуры выражения (синтагматики), то последовательность предложений и — в еще большей степени более обширных отрезков текста — определяется содержанием речи. В этом смысле, чем обширнее единица текста, тем

⁹⁰ Б. Томашевский, Теория литературы (поэтика), Л., Госиздат, 1925, стр. 137. Курсив Б. В. Томашевского.

менее заметны в ней формальные элементы. Речь в целом воспринимается нами как чистое содержание. При этом каждая самостоятельная смысловая единица обладает известной «отдельностью». При всей связанности с предыдущим содержанием смысл каждого такого высказывания существует отдельно. По мере возрастания протяженности высказывания увеличивается и самостоятельность, отдельность каждого из них. Так возникает то, что можно было бы назвать сюжетом речи, — перечень ее семантических сегментов.

Поэтическое строение текста определило и возникновение определенного чувства поэтической структурности, которое существенно отличается от представления о языковой структурности. Речевой текст мыслится нами как безграничный — его можно продолжить до бесконечности. Структура его — конструктор, существующий вне текста, конечный и предпосланный бесконечному тексту.

Стиховой текст принципиально конечен.

В поэтическом тексте, в силу его неразделимости на планы языка и речи, соотносительность, взаимопресечение и взаимоналожение становятся законом материально данного текста. Это делает принцип взаимной соотносительности всех единиц между собой и с целым — основой семантики поэтического текста, делает все его элементы семантическими. Это чувство поэтической структурности неизбежно распространяется и на чисто смысловую — сюжетную структуру. Ее элементы теряют ту относительную самостоятельность, «отдельность», которая им присуща в обычной речи. Они взаимонакладываются, образуя сложную семантическую систему. Все знакомые нам явления соотносительности, диалектики сходства и различия, обнажения дифференцирующих элементов проявляются и на этом уровне.

Развитие прозы как равноправного с поэзией вида словесного искусства первоначально вызвало перенесение этой чисто поэтической соотносительности эпизодов в повесть. Дальнейшее развитие русской прозы привело к характерной для натуральной школы депозитизации структуры сюжета, то есть к нарочитому отказу от «подстроенности» эпизодов, как начала, подчеркивающего соотносительность сюжетных элементов. Однако сама депозитизация сюжета могла эстетически переживаться лишь на фоне «поэтического» сюжета, в борьбе с романтическим сюжетосложением. В дальнейшем стремление к идейной, семантической суггестивности, обобщению неоднократно и по-разному приводило писателей-прозаиков к полному или частичному возрождению «поэтического» строения сюжета, хотя, с другой стороны, в прозаических произведениях, особенно объемных жанров и — одновременно — очерка, оформлялась тенденция к перенесению

в искусство «сюжетной структуры» простой речи. Следует отметить, что подобная трактовка сюжета как дань неразвитому вкусу всегда присутствует в сознании эстетически неграмотного читателя, воспринимающего художественное произведение лишь как речевое сообщение (знаменитый вопрос: «Про что книга?»).

Однако, сама возможность передвижения «поэтической» структуры сюжета в прозу свидетельствует о совершенно особой природе этого уровня структуры текста.

ТЕКСТОВЫЕ И ВНЕТЕКСТОВЫЕ СТРУКТУРЫ

1. ПРОБЛЕМА ТЕКСТА

Вопрос о разделении изучаемых феноменов художественного произведения на уровни и системы отношений неизбежно вытекает из самой сущности структурального подхода. При этом весьма существенным оказывается разделение отношений на внутритекстовые и внетекстовые. Для того, чтобы уяснить этот вопрос, остановимся на отношении понятий «текст» и «художественное произведение». Это же окажется весьма существенным для решения вопроса о границах возможностей чисто лингвистического изучения литературы.

Если в современной лингвистической литературе происходит энергичное обсуждение содержания понятия «текст», то литературоведение в этой области значительно отстало. Д. С. Лихачев в своем капитальном исследовании «Текстология» имеет все основания жаловаться: «Мне неизвестна ни одна советская текстологическая работа, в которой было бы обстоятельно рассмотрено и обсуждено основное понятие текстологии — «текст»»¹.

Между тем, исследователи не только широко пользуются этим неопределенным понятием, но и молчаливо исходят из презумпции: «Художественное произведение есть его текст». Текст представляется абсолютom, реальией, противостоящей исследовательскому субъективизму. Исторические, бытовые, биографические сведения поясняют и комментируют текст. Изучение идеологии эпохи, публицистики, дневников объясняет природу мировоззрения автора. Но предположив, что мы располагаем всесторонне прокомментированным и текстологически изученным текстом, мы говорим: а теперь — главное дело литературоведа — изучение самого художественного произведения, то есть его текста.

Л. Ельмслев определяет лингвистическое понятие текста следующим образом: «Язык может быть определен как парадигматика, чьи парадигмы манифестируются любым материалом, а текст — соответственно, как синтагматика, цепи которой, если они распространены бесконечно, манифестируются любым материалом»². В соответствии с этим он склонен отождествлять понятие «неанализированного (т. е. естественно данного лингвисту. — Ю. Л.) текста», например, с текстом, состоящим из всего, «написанного или сказанного по-датски»³.

¹ Д. С. Лихачев, Текстология, на материале русской литературы X—XVII вв., М.—Л., Изд. АН СССР, 1962, стр. 116.

² Сб. «Новое в лингвистике», вып. I, М., Изд. иностранной литературы, 1960, стр. 364.

³ Там же, стр. 353.

А. М. Пятигорский в специальном исследовании определяет текст иначе. Делая упор на зафиксированность текста, он следующим образом формулирует это понятие, оговаривая его «рабочий» характер: «Во-первых, текстом будет считаться только такое сообщение, которое пространственно (т. е. оптически, акустически или каким-либо иным образом) зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В-третьих, предполагается, что текст понятен, т. е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей»⁴.

Легко увидеть, что понятие «текст» употребляется здесь в различных смыслах. Ельмслев видит в тексте реализацию бесконечной в своей возможности речевой деятельности, которая манифестирует законы языка и из анализа которой эти законы могут быть извлечены. Таким образом, каждый конкретный текст, привлекаемый исследователем, — лишь частица некоего абстрактного текста, реализация синтагматики. Текст интересует его как источник сведений о структуре языка, а не о содержащейся в данном сообщении информации. А. М. Пятигорский подходит с иной точки зрения — текст представляется ему средством передачи информации. С этой точки зрения он выделяет прерывность, пространственную ограниченность текста, фактически отказывается считать устную речь текстом. Любопытны, хотя и не всегда бесспорны попытки А. М. Пятигорского дать определение художественного текста.

Если не касаться самой идеи А. М. Пятигорского — классифицировать тексты как сигналы по субъектно-объектным и пространственно-временным признакам, а говорить лишь об определении текста, то оно довольно близко к общепризнанному, хотя и не сформулированному понятию литературоведов. В рабочем порядке это представление можно изложить в следующем виде: текст — графически зафиксированное художественное целое (или фрагмент художественного целого). Изучение истории текста, само движение текстологии к анализу эволюции художественного замысла, его воплощения и дальнейшей судьбы привело к объемному и подвижному, а не мертво-буквалистскому наполнению этого понятия. «Текст произведения есть явление изменчивое, текучее», — писал Б. В. Томашевский⁵. Но при всем том молча подразумеваются два положения: 1) Текст ху-

⁴ А. М. Пятигорский, Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала, сб. «Структурно-типологические исследования», М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 145.

⁵ Б. В. Томашевский, Писатель и книга, очерк текстологии, изд. второе, М., «Искусство», 1959, стр. 87.

дожественного произведения — это сумма графических знаков;
2) Художественное произведение реально дано нам как текст.

Постараемся показать, что оба понятия даны нам не как метафизическая, отдельная от истории «реальность», а как определенное, исторически данное субъектно-объектное отношение.

Совершенно понятно, что восприятие будет различным в зависимости от того, отнесем ли мы данный документ к тексту (законченное художественное целое) или к фрагменту текста. И здесь мы сразу сталкиваемся с относительностью понятия «текст». Перед нами — один и тот же, графически совершенно одинаковый, материал для определения (например, «Сентиментальное путешествие» Стерна). Однако в зависимости от того: признаем ли мы неоконченность произведения механической порчей (а его определим как дефектный *фрагмент текста*) или воплощением художественного замысла (то есть *текстом*), одна и та же документальная данность будет выступать как разные текстологические величины. Таким образом, для того, чтобы стать «текстом», графически закреплённый документ должен быть определен в его отношении к замыслу автора, эстетическим понятиям эпохи и другим, графически, в тексте не отраженным величинам.

Замена Пушкиным концовки «К морю» многоточием, введение фиктивных номеров, якобы, пропущенных строф в текст «Евгения Онегина», целый ряд вообще не выражаемых в графике моментов входят в текст, ибо несут не меньшую смысловую и информационную нагрузку, чем иные элементы текста. Из этого вытекает и другое: текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо (исторически-реальный или условный) контекст. Текст существует как контрагент внетекстовых структурных элементов, связан с ними как два члена оппозиции. Положение это нам станет более ясно, если мы определим понятие «прием», «художественное средство».

У истоков формального направления В. Шкловский определил прием как основной признак искусства, снимающий автоматизацию речи: «Приемом искусства является прием «острашения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен». «Вещами художественными же, — писал он, — мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные»⁶.

⁶ Виктор Шкловский, Искусство как прием, «Поэтика, сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919, стр. 105 и 103—104.

В одной из своих новейших работ, богатой глубокими, хотя и фрагментарными, мыслями, в главе, которая с подчеркнутой автополемикой против положений статьи «Искусство как прием» названа «Об искусстве как о мышлении образами», тем не менее читаем, что художественный эффект достигается «средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, который нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи»⁷

Итак, снова прием как установка на художественность и периодическая смена автоматизировавшихся и «остраненных» сигналов. Реальная картина гораздо сложнее⁸. Является ли художественный прием некоей данностью, не зависимой от произведения в целом, данностью, которая может быть описана и инвентаризована в своей отдельности, «вещью», как любили говорить сторонники формального направления, или орнаментом, делающим «вещь» художественной? Ни тем и ни другим. Структуральный подход заставляет видеть в приеме всегда *отношение*. Хотя в отдельных работах представителей «формального направления» (исследования Ю. Н. Тынянова, некоторые статьи В. Шкловского и др.) проявлялось стремление истолковать *прием как исторически обусловленную функцию*, общее направление было механистически-инвентаризационным. Чрезвычайно губительно для формалистов было механическое усвоение ими (исключая, опять-таки, Ю. Н. Тынянова) диады «форма-содержание», что повлекло противопоставление первой второму. Прием мыслился как элемент формы, а история литературы — как смена приемов.

Методология формальной школы отличается глубокой непоследовательностью и внутренними противоречиями. С одной стороны, провозглашается принцип телеологии художественных приемов (язык из средства в литературе становится целью), с другой, — отказ от рассмотрения плана содержания не позволяет ответить на вопрос: «Зачем употребляются те или иные средства?» А кантианская методология толкает представителей формальной школы к выводу о бесцельности искусства, о том, что форма сама по себе цель.

Представители формальной школы подвергали сторонников биографического, исторического и социологического методов в литературоведении острой и порой весьма обоснованной критике, упрекая их в невнимании к художественной природе произведения, к самому тексту, который у представителей этих школ превращался в материал для комментирования фактов

⁷ Виктор Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М., «Советский писатель», 1961, стр. 19.

⁸ Справедливость требует оговорить, что полемизировать по вопросу природы художественного приема приходится именно с В. Шкловским, ибо его критики не дали своего решения этой проблемы.

биографии, истории общественных учений и т. д. Но скоро стало очевидно, что от инвентаризации приемов не протягивается прямой нити к истолкованию художественной природы произведения. Художественный текст у формалистов оказывался раздробленным на определенную номенклатуру приемов, оторванных от целей творчества, эстетического мышления, истории литературы или очень примитивно с ними связанных. Сами понятия «остраненный прием», «задержка читательского внимания», «ощутимость формы» бессодержательны вне реального исторического контекста, вне понимания того, что представляет собой идейно-художественное единство произведения, единство планов содержания и выражения⁹.

Текст является знаком определенного содержания, которое в своей индивидуальности связано с индивидуальностью данного текста. В этом смысле существует глубокое различие между лингвистическим и литературоведческим пониманием текста. Языковой текст допускает разные выражения для одного и того же содержания. Он переводим и в принципе безразличен к формам записи (звуковая, буквенная, телеграфными знаками и т. д.). Текст литературного произведения в принципе индивидуален. Он создается для данного содержания, и, в силу отмеченной выше специфики отношения содержания к выражению в художественном тексте, не может быть заменен никаким адекватом в плане выражения без изменения плана содержания. Связь содержания и выражения в художественном тексте настолько прочна, что перевод в другую систему записи, по сути дела, также небезразличен для содержания. Языковой текст может быть выражен в фонемах, графемах любой системы, и сущность его от этого не меняется. Мы воспринимаем графически закрепленный текст без предварительного перевода в фонологические единицы. Система записи художественного текста ближе к соответствующим отношениям в музыке. Текст должен быть переведен в звуки, а потом воспринят. То, что при большом навыке чтения стихов среднее звено может выпадать, подобно чтению нот глазами у опытного музыканта, — дела не меняет. Именно в литературном произведении слово «текст» оправды-

⁹ Не следует путать два различных вопроса: «номенклатурное» изучение художественного произведения по методике «перечня приемов» и стремление составить список элементов того или иного уровня и определить правила их сочетания. Первое, на наш взгляд, абсолютно бесполезно, второе — совершенно необходимо. Следует только иметь в виду, что на определенных уровнях количество элементов (список их можно рассматривать как алфавит языка данного уровня) будет чрезвычайно велико, настолько, что сама возможность составления подобного — очень важного для моделирования текста — списка делается проблематичной. Не изучен также вопрос: является ли вообще (на определенных уровнях художественной конструкции) множественность элементов величиной конечной или мы ее только условно принимаем за таковую.

вает свою этимологию («textum» от «texto» — сотканный, сплетенный). Ибо все богатство оппозиций плана выражения, становясь дифференцирующими признаками плана содержания, придает тексту и необычайную смысловую глубину, и индивидуальность, не сводимую к механической сумме всех отдельно извлеченных из плана содержания мыслей.

Из всего сказанного вытекает и определение приема. Прием прежде всего содержателен, он является **знаком содержания**. Но это содержательность особого рода: художественное произведение не складывается из приемов, подобно тому как синтаксическая единица, по особым правилам, из лексических. Приемы относятся к содержанию не непосредственно, а опосредованно, через целостность текста. Более того, без отношения к целостности текста прием вообще не существует. Но и текст — не высший уровень. Он опосредован многочисленными вне-текстовыми связями.

Приведем примеры. Как мы говорили, В. Шкловский видел цель приема «в том, чтобы вещи <...> воспринимались как художественные». Однако история искусства знает эстетические системы и эпохи в истории искусства, когда именно отказ от «художественности» воспринимается как высшее художественное достижение.

Существовали целые периоды литературы, когда, в силу разных причин, движение литературы вперед было связано именно с отказом от того, что сам автор и его читатели привычно считали «художественностью». Автор стремился к тому, что воспринималось им как внелитературный материал, а на самом деле представляло собой новую форму художественности. Таков был переход от сказки к средневековой летописи — от вымысла к документу. Причем новое сознание осмысляло и вымысел, легенду — как историю, документ.

Карамзин, переходя от повестей 1790-х — начала 1800-х гг. к историографической прозе, сознательно отказался от того, что считал «беллетристикой», «фантазией». В предисловии к «Истории государства Российского» он писал: «История не роман <...> она изображает действительный мир»¹⁰. В создаваемой им прозе художественно активны были именно те элементы, которые воспринимались как отказ от художественности. Эти «отрицательные» приемы (отказ от сюжетности, от авторского вымысла, документальность и др.) выявляются в своей художественной функции не из описания отдельных приемов, а из определения их отношения к художественному целому как функционирующему организму, с одной стороны, и наложения этой системы на типовую структуру литературной традиции, — с дру-

¹⁰ Н. М. Карамзин, История государства Российского, изд. второе, Спб., 1818, т. 1, стр. XV.

гой. Можно было бы указать на роль «внеэстетического» материала («жизненный документ») у французских натуралистов, на стремление к документальности как средству борьбы с «литературностью» в советской прозе 1920-х гг. («Мятеж» Фурманова, очерки Л. Рейснер, С. Третьякова, теория «факта» у левых и др.). В истории искусства существуют целые периоды, когда самое понятие художественности воспринимается как антихудожественное.

Ср. у Маяковского «поэтический» образ кактуса в очерке: «За попалем и могоем, в пять человеческих ростов, еще какой-то сросшийся трубами, как орган консерватории»¹¹, — и подчеркнуто антипоэтический в стихах:

Аж сам
 не веришь факту:
из всей бузы и вара
встает
 растенье — кактус
трубой от самовара¹².

Любопытен нарочитый прозаизм в поэтическом тексте. Видимо, само понятие «художественности» связано здесь с демонстративным отказом от традиционной «художественности», эстетизированности.

Осознанность текста, как имеющего установку на «художественность», далеко не всегда способствует художественности текста. Чаще всего текст художественного произведения имеет установку на информационное, нравственное восприятие (Гоголь, поздний Толстой), чисто политическое, выразившееся, например, в словах Маяковского:

Теперь
 для меня равнодушная честь,
 что чудные рифмы рожу я.
Мне как бы
 только
 почище усть,
Усть покрупнее буржуя
 («Галопщик по писателям») и т. д.

Чернышевский в «Что делать?» демонстративно отказывался от читательской установки на «художественность». Происходит нарочитое исключение всего, что могло бы восприниматься, как «художественность», «приемы» и т. п. Все это третируется как «пустяки» и противопоставляется истине: «Не будет ни эффектности, никаких прикрас. Автору не до прикрас, добрая публика, потому, что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове <...> У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже

¹¹ Владимир Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 тт., т. VII, М., Гослитиздат, 1958, стр. 274. (Пример заимствован из научного доклада студенток И. Газер и Е. Абалдуевой).

¹² Там же, стр. 39.

и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! Прочтешь не без пользы. Истина — хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей».

Отсюда рождается отрицательное отношение к литературе как чисто эстетической деятельности. На разных этапах, с разных позиций, возникает взгляд на литературу как деятельность, ценность которой определяется внелитературными критериями. Ломоносов писал с презрением о Сумарокове, что тот «бедное свое рифмачество выше всего человеческого знания ставит»¹³. Резкое противопоставление поэзии — «делу», прозе (образцами «прозы» считалась именно «нелитература»: «История государства Российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н. Тургенева, «Опыт теории партизанских действий» Д. Давыдова) в сознании декабристов также исходило из отрицания того критерия, который в неприемлемом для них литературном сознании разграничивал «художественное» и «нехудожественное». Н. И. Тургенев в проспекте «Общества 19 года XIX века» писал: «Где русский может почерпнуть нужные для сего общие правила гражданственности? Наша словесность ограничивается донныне почти одною поэзией. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики». И далее: «Поэзия и вообще изящная литература не может наполнить души нашей, открытой для впечатлений важных, решительных»¹⁴. В письме к брату Сергею Ивановичу (от 14 ноября 1817 года) Николай Тургенев жаловался на исключительно литературное направление «Арзамаса». Противопоставляя нововступивших членов-декабристов карамзинистам, он писал: «Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, т. е. думают более всего о литературе»¹⁵. Подобные настроения характеризовали и кишиневскую ячейку Союза благоденствия. Восклицание майора в «Вечере в Кишиневе» В. Ф. Раевского: «Я стихов терпеть не могу!»¹⁶ — в высшей мере показательно. М. Ф. Орлов в письме Вяземскому от 9 сентября 1821 года писал: «Займися прозою, вот чего не достаёт у нас. Стихов уже довольно»¹⁷.

Сходные идеи и в дальнейшем высказывались неоднократно, часто оборачиваясь осуждением литературы вообще, а также литературной борьбы, быта, всех форм «литературности» — в частности. Подобные мысли часто высказывали писатели самых различных воззрений. Пушкин писал в 1830 г.:

¹³ М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. X, М.—Л., изд. АН СССР, 1957, стр. 545.

¹⁴ «Русский библиофил», 1914, № 5, стр. 17.

¹⁵ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 238—239.

¹⁶ «Литературное наследство», кн. 16—18, стр. 661.

¹⁷ Там же, т. 60, кн. I, 1956, стр. 33.

«Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы»¹⁸.

Л. Н. Толстой писал в 1897 г.: «Эстетическое и этическое — два плеча одного рычага: насколько удлиняется и облегчается одна сторона, настолько укорачивается и тяжелеет другая сторона. Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствителен к эстетическому»¹⁹.

Весьма любопытны высказывания Блока, сохраненные памятью Н. А. Павлович: «Все литературные явления он делил на «настоящие» и «ли-те-ра-ту-ру». Так Блок произносил это слово укоризненно и презрительно. «Ли-те-ра-ту-рой» были одинаково и эстетизм, и спекуляция революционной тематикой, «ли-те-ра-ту-рой» была замена искреннего поэтического чувства всякими красотами. «Ли-те-ра-ту-рой» и «игрой» была ложь во всех ее проявлениях. Здесь Блок был неподкупен и беспощаден»²⁰.

Само собой разумеется, что системы убеждений, обусловившие все эти разновременные высказывания, были различными. Но для нас важно в данном случае другое: история литературы дает нам целый ряд случаев, когда установка на художественность текста как такового не только не задана, а противоположена. Само понятие художественности — не «вещь», а отношение. Произведение воспринимается на фоне определенной традиции и в отношении к ней. Никакое внешнее описание приема не может быть дано, пока не дано описание «фона» и не установлено их соотношение. Здесь мы имеем нечто близкое к проблеме отношения сигнала и фона. Мы читаем прозу Пушкина и невольно проектируем ее на знакомую нам русскую реалистическую прозу XIX в., воспринимаемую как близкую пушкинской — например, на повествовательный стиль Чехова. Отсутствие метафоризма, оценочных эпитетов, субъективно-лирической стилистики в прозе Пушкина при этом воспринимается нами как нечто обычное, литературная норма, «не-прием». Эти признаки стиля уходят в фон, теряют свою осязаемость. Но читатель 1830-х гг. (и это входило в расчет Пушкина) проектировал повествовательный стиль пушкинской прозы на совсем другую традицию, читателю нашего времени совершенно чуждую, — на традицию той «высокой» романтической прозы, блестящим представителем которой был Марлинский. На этом фоне все перечисленные признаки выступали осязаемо, становились дифференцирующими, семантически нагруженными элементами стиля — приемами. Таким образом, «прием» совершенно не является элементом «формального плана», которого, как такового, в художественном произведении просто не суще-

¹⁸ Пушкин, Полн. собр. соч., т. XIV, Изд. АН СССР, 1941, стр. 205.

¹⁹ Дневник Л. Н. Толстого, т. I (1895—1899), изд. 2-е, М., 1916, стр. 91.

²⁰ «Блоковский сборник», Тарту, 1964.

ствуем. Сложность вопроса в другом. То, что знак — понятие, воспринимаемое по отношению к фону, очевидная истина. Н. И. Жинкин пишет: «Знак относится к числу материальных образований, отличающихся от фона. Например, знаком может быть черная буква на белой бумаге или звук, превосходящий уровень шума»²¹.

Однако прием в искусстве проектируется, как правило, не на один, а на несколько «фонов». Современник Пушкина, читающий его прозу, воспринимал ее в сопоставлении с Марлинским, но не только. Он имел уже представление о законах и нормах пушкинского стиля, по отношению к которым приемы Пушкина выступали не как нарушения, а как реализация эстетических предписаний. В зависимости от своей культуры, кругозора, структуры своего сознания, он мог воспринимать прозу Пушкина в отношении ее к повествовательным приемам Нарежного или Карамзина, Вольтера или Гюго, Бенжамена Констан или Вальтера Скотта. Или — соотносить ее со стихией и нормами народной разговорной речи или отвлеченным идеалом литературного стиля. Но чаще всего в читательском сознании эти, и, вероятно, многие другие, проекции присутствовали одновременно. А в этих различных посредствах не только одни и те же приемы раскрывались по-разному, но и, порой, разные элементы стиля выступали в качестве приемов. То, что в одной связи воспринималось как прием, в другой могло уходить в «фон». А это подводит нас к выводу об относительности самого понятия «прием», которое при исчерпывающем или хотя бы множественном описании аспектов заменится понятием «художественная функция текста».

Принцип «остранения» как характерная черта «приема», в обычном его истолковании, также звучит крайне упрощенно. Определение его как «приема затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия» заменяет всю сложность реальных текстовых отношений одной далеко не абсолютной связью. Приведем пример: «затрудненный» текст на фоне облегченного (например, поэзия Катенина на фоне карамзинской традиции) будет восприниматься «остраненно». Но ведь на фоне «трудной поэзии», например школы Боброва—Шихматова—Ширина, эта же поэзия будет восприниматься иначе. Напротив, легкая поэзия Батюшкова на этом фоне будет обеспечивать большую «долготу восприятия». Следовательно, дело не в «трудности» приема, а в его функции, отношении к «фону». А если к этому прибавить, что поэзия Батюшкова и Катенина принадлежали одной эпохе и воспринимались в проекции на

²¹ Н. И. Жинкин, Знаки и система языка, стр. 159. По сути дела, антитеза «знак — фон» относительна: оба понятия находятся в коррелирующем соотношении. Фон в своем отношении к знаку так же может быть носителем информации, как и знак в отношении к фону.

одни и те же стилистические структуры (давая только разные показатели отношения к ним), сама возможность различить «остраненное» от нейтрального (вне постановки вопроса: „с чьей точки зрения?“) будет взята под сомнение. Поэзия Катенина, «странная» с точки зрения В. Л. Пушкина, не была такой для Грибоедова.

Наконец, принцип «остранения» подрывается и тем, что в семиотических системах контраст совсем не является единственным средством передачи значения. Отождествление играет здесь не меньшую роль.

Но из всего сказанного вытекает другой, не менее важный вывод: та историко-культурная реальность, которую мы называем «художественное произведение», не исчерпывается текстом. Текст — лишь один из элементов отношения. Реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традиции, представлениям. Восприятие текста, оторванного от его внетекстового «фона», невозможно. Даже в тех случаях, когда для нас такого фона не существует (например, восприятие отдельного памятника совершенно чуждой, не известной нам культуры), мы на самом деле антиисторично проектируем текст на фон наших современных представлений, в отношении к которым текст становится произведением. Изучать текст, приравнивая его произведению и не учитывая сложности внетекстовых отношений, — то же самое, что, рассматривая акт коммуникации, игнорировать проблемы восприятия, кода, интерпретации, ошибок и т. д., сводя его к одностороннему акту говорения.

Не следует полагать, что текстовые связи противопоставлены внетекстовым по принципу антитезы объективного и субъективного. С какой бы точки зрения мы ни взглянули на произведение искусства — автора или аудитории — и текстовые, и внетекстовые семантические отношения (подобно отношению текста и контекста в других знаковых системах) представляют собой единство субъективного и объективного. Внетекстовая ситуация дана писателю и от него зависит, но и язык дан заранее и не зависит от писателя. Однако данную систему отношений компонентов писатель создает сам, в соответствии со своим художественным замыслом. При этом в момент художественного акта внетекстовая ситуация выступает, подобно языку, в качестве материала. В дальнейшем она входит в состав произведения и, в этом смысле, равноправна с текстом.

Не следует представлять себе дело и в следующем виде: текст создается автором, а внетекстовая часть «примышляется» читателем. Представим себе исключительный случай: писатель создает произведение заведомо без расчета на читателя. (на необитаемом острове, в одиночном заключении). Все равно он

создает не текст (и уж, конечно, не графическую запись текста), а произведение, в котором текст — лишь один из уровней структуры. Он сопоставляет создаваемый текст с известной ему литературной традицией, со своими собственными предшествующими произведениями, с окружающей действительностью, также раскрывающейся перед ним как определенная система уровней. Идеи автора, выраженные в произведении, также, бесспорно, не составляют всего объема его идей. Но понять их можно только в отношении ко всей системе и совокупности его идей, т. е. к его мировоззрению как идеологической структуре. Таким образом, внетекстовые отношения не «примышляются» — они входят в плоть художественного произведения как структурные элементы определенного уровня.

2. ВНЕТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Изучение внетекстовых связей не является предметом настоящей работы. Это вполне самостоятельная тема. Тем не менее дать общее представление об этом понятии необходимо, так как вне его, по существу, невозможно и структурное изучение искусства. Наиболее точное представление о внетекстовых связях мы получим, когда, воспользовавшись математическими терминами, скажем, что если рассматривать всю структуру в целом и каждый ее уровень в отдельности в качестве определенной группы множеств, то внетекстовые связи будут представлять собой дополнительные множества для каждого из них в отдельности и для всей структуры в целом. На каждом уровне и для всей структуры в целом сумма реально используемых художественных элементов (напомним, что каждый элемент сам по себе представляет некое отношение) и внетекстовых элементов составит универсальное множество данного уровня или структуры в целом.

Совершенно очевидно, что реальная художественная значимость текстовых элементов понятна лишь в отношении к внетекстовым. Одна и та же множественность текстовых элементов, соотношенная с разными внетекстовыми структурами, производит различный художественный эффект.

Только отношение всей совокупности художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотношенности и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием структуры данного произведения.

При этом следует учитывать, что изучение внетекстовых связей представляет значительно больше сложностей, что на определенных уровнях оно неизбежно будет гипотетичным. Но этого не следует бояться, если мы будем стремиться точно определять степень гипотетичности.

Для определения поэтического текста наиболее общим, высшим уровнем будет понятие «поэзия». Соответственно внетекстовым понятием будет «не поэзия». Очевидно, что объем и характер понятия «не поэзия» меняется в различные исторические периоды. Соответственно изменяется и определение поэзии. В зависимости от того, будем ли приравнивать «непоэзию» к «искусству» или к понятию «художественная проза», смысл термина «поэзия» будет различен.

В дальнейшем внетекстовые связи могут анализироваться на различных уровнях. К проблемам этого типа следует отнести и пародию, и скрытую полемику, и целый ряд других вопросов.

Чтобы убедиться в том, насколько меняются произведения, неизменный текст которых «вдвигается» в различные внетекстовые конструкции, достаточно ознакомиться с богатыми данными о переосмыслении иностранным читателем, чуждым полностью или в какой-либо мере структуре сознания (идей) и быта далекого от него народа, текстуально точных переводов.

К проблеме внетекстовых связей относится и следующая.

Предположим, что некоторым механическим путем — подбрасыванием типографических литер, или их случайной перестановкой, или даже при помощи какой-либо специальной машины «Каллиопа» — получен поэтический текст. Предположим, что у нас случайно получился текст, совпадающий с текстом пушкинского «Я помню чудное мгновенье». В связи с этим возникает вопрос: будет ли механическим или случайным путем полученное стихотворение искусством, и если да, то кого следует считать его творцом.

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть, с какого момента получаемый в результате случайных комбинаций текст становится художественным произведением. При этом, поскольку «для автора» в данном случае добавить нельзя, ибо автор становится понятием автоматическим, скажем: «для читателя». В дальнейшем мы постараемся показать, что в нашем случае понятия «автор» и «читатель» совместятся.

Сконструируем понятие «читатель». Во-первых, читатель должен понимать русский язык. Созданное таким же способом стихотворение на японском языке не будет произведением искусства для русского читателя, не понимающего по-японски. Но представим себе русского читателя, не знающего, что такое поэзия, не владеющего всем структурным полем разрешений и запретов, возможностей и невозможностей, в котором существует пушкинская лирика, и мы принуждены будем признать, что стихотворение для него также не существует как произведение искусства. Наделим читателя эстетическим сознанием русского средневековья: он попытается осмыслить пушкинский

текст в границах привычных ему жанровых категорий и, обнаружив, что текст не поддается такому осмыслению, откажется воспринимать его как искусство. Читатель, в сознании которого нет явления рифмы, не воспримет эстетический эффект рифмованности, как не воспринимали его в античной поэзии, в случаях произвольной морфологической рифмовки. Наличие определенного поля разрешений и запретов составляет те внетекстовые связи, на фоне которых единственно возможно восприятие текста. Без внетекстовых связей текст становится — эстетически — *произведением на чужом языке*. Этим вызвано, в частности, хорошо известное в истории литературы, например, на судьбе творческого наследия Пушкина, явление умирания и воскрешения поэтической действительности текста. Внетекстовые представления читателя-демократа 1860-х годов или единомышленников молодого Маяковского исключали восприятие интересующего нас текста как высокого искусства. Для того, чтобы тот или иной «прием» мог стать художественно выразительным, он предварительно должен существовать как потенциальный в том наборе возможностей и невозможностей, разрешений и запретов, из которого в результате творческого акта выделяются текст и внетекстовая часть. Для восприятия искусства необходимы обе.

Вернемся к нашему примеру. Образование текста в нем будет случайностью. Но не случайностью будет момент, когда читатель отделит его от всех возможных других комбинаций букв и скажет: «Это поэзия». Осознание текста, как художественно отмеченного, подразумевает наличие определенной внетекстовой части.

Из этого следует, что в момент восприятия слушатель, полностью понимающий произведение (представить себе такого слушателя, видимо, можно только теоретически) конгениален автору. Вытекает и другой вывод: в нашем примере подлинным автором будет слушатель, который поймет художественную отмеченность текста. Возможность совмещения автора и слушателя (потребителя) в случаях, когда творчество выполняется автоматически или актом отбора, — не удивительна²². Этому можно дать и теоретическое обоснование: в случае, когда в качестве материала выступает нечто, имеющее исходное сходство с объектом (суковатые куски дерева, камни особой фактуры и т. п.) — акт установления сходства, то-есть создания модели, осуществляется средствами отбора. Из этого вытекает еще одно следствие: высказанное в одной из популяризаторских статей по кибернетике и встреченное насмешками некоторых гуманистов предположение, что в поэзии будущего машина будет давать варианты, а поэт — отбирать из них «лучший», не содержа

²² См.: А. Лаптев, Лесные диковины, М., Детгиз, 1961, стр. 9—67.

в себе особенно глубокой мысли, не заключает и ничего абсурдного и достойного осмеяния. Вряд ли это когда-либо будет иметь место в действительности, но по совсем другим причинам, чем полагали суровые критики кибернетики.

Подход к структуре поэтического текста с точки зрения теории информации позволяет по-новому осмыслить те связи, для определения которых мы пользовались до сих пор терминами «внутритекстовые» и «внетекстовые», и выделить второй структурный уровень, который придется учитывать при построении порождающих моделей и решении вопроса о путях машинного перевода художественного текста.

Если рассматривать текстовые и внетекстовые связи как два подмножества, образующих вместе универсальный класс — художественное произведение, то становится ясно, что, в зависимости от преобладания внутри- или внетекстовых связей, будут меняться и проблемы, возникающие при моделировании художественного произведения исследователем.

Исходными предпосылками возможности передачи информации является наличие определенного множества элементов. Возможность превращения этих элементов в знаки достигается тем, что часть из них используется, образуя каждый раз определенное подмножество, а другая часть — в каждом отдельном случае особая — не используется, образуя дополнительное подмножество.

Положение это имеет принципиальную важность для проблемы построения порождающих (равно как и анализирующих) моделей поэтического текста. Природа моделирования (порождающего и анализирующего) внутри- и внетекстовых связей глубоко различна. Различны и возникающие здесь трудности. При этом моделирование внутритекстовых связей — задача значительно более простая. Дело в том, что при моделировании внутритекстовых связей мы изучаем соотношение реально данных элементов, а во втором случае — их дополнений, величины потенциальной. Второй случай требует описания или перечисления всех элементов универсального множества, первый — лишь перечисления или описания некоего, сравнительно обозримого подмножества. От задачи полного перечисления всех элементов множества в первом случае можно, изучая структуру в определенном приближении, абстрагироваться. Совершенно ясно, что первый случай значительно проще. Эту задачу можно считать вполне доступной для современного уровня науки, в то время как вторая для современного ученого представляет огромные трудности.

Вопрос трудностей перевода поэтического текста (трудности эти с яркостью, в наибольшей мере подчеркивающей специфику поэзии, проявляются при постановке проблемы машинного перевода поэзии) тесно связан с проблемой построения порож-

дающих моделей стихотворного текста. Выявление уровней построения порождающих моделей и теоретических возможностей формализации каждого уровня имеет первостепенное значение и для поэтического перевода. В настоящее время в науке имеют уже место опыты построения порождающих моделей поэтического текста²³. Между тем, проблема принципиальной возможности подобных построений еще не была предметом научного рассмотрения. И здесь выдвигается вопрос об отношении текста к коду.

Обычно для построения модели достаточно и необходимо иметь: 1) перечень элементов для данного уровня структуры и 2) формализованные правила построения структуры. Владея этими данными, мы можем строить модель определенной (например, языковой) структуры. И если «правила построения» для языка естественно вызывают представление о грамматике, то для литературы они, очевидно, должны воплотиться в совокупности эстетических норм. Однако между правилами построения языкового целого и литературными нормами существует весьма глубокое различие. В языковой системе сама возможность передачи информации строится на отождествлении языка и речи, то есть на тождестве кода для говорящего и слушающего. Формулировка «говорим по-русски» подразумевает, что все структурные принципы языка настолько известны обоим участникам речевого акта, что как бы выносятся за скобки. Если правила языка не являются темой сообщения, предметом разговора, то сам речевой акт ничего не добавляет к нашим представлениям об этих правилах. Между тем, художественная информация — в ряде случаев информация о структуре, о правилах построения. Когда мы, прочитав книгу или просмотрев кинофильм, говорим: «С первой страницы (или кадра) я уже все знал наперед — кто шпион, кто передовой производитель», — мы выражаем свое разочарование в произведении, повторяющем уже заранее известную нам структуру модели. Подобные требования к языку не предъявляются.

Различно и восприятие текста художественного и нехудожественного. Нехудожественная речь (даже если мы имеем дело с написанным текстом) воспринимается как однонаправленная во времени. Значение речи, воспринимаемой во временной последовательности, дешифруется на основании вне времени существующих правил языка, и этих двух компонентов вполне достаточно для понимания заключенной в речевом сообщении информации. Если для понимания значения слов нам необходим контекст, то, во-первых, он лишь уточняет значение и, во-вто-

²³ Н. Младенов, Един генериращ модел на римовото движение в стиховата реч, «Език и литература», 1962, № 6.

рых, нам достаточно уже воспринятого контекста (произнесенной части высказывания, уже реализованной ситуации) и нет необходимости знать контекст, который возникает определенное время спустя после момента восприятия данного речевого отрезка. Чтобы понять слово «гроза» в нехудожественной речи необходимо знание определенного контекста ситуации. Однако нам нет никакой надобности для понимания значения *этого, сейчас* произнесенного, слова добиваться сведений о ситуациях, могущих возникнуть в дальнейшем. Между тем, для понимания значения слова «гроза» в заглавии пьесы Островского нам необходимо знать ситуации всех ее актов в отдельности и той «сверхситуации», которая складывается от их соотнесения. Следовательно, восприятие нехудожественной речи есть цепь однократных актов, нанизанных на временную ось, восприятие ху-пространстве, подобно самой архитектонике произведения. Вос-дожественного текста представляет собой ряд повторов и воз-вращений, существующих не во времени, а в некоем мысленном прияти нехудожественной речи парциально, оно членится на самостоятельные отрезки процесса. Восприятие художественно-го текста целостно: каждая часть раскрывает свою семантику лишь в отношении к целому. В этом еще одно существенное отличие в восприятии художественной и нехудожественной речи.

Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором (в этом смысле к изучению восприятия искусства применима математическая теория игр). Восприняв некую часть текста, слушатель «достаивает» целое. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным, по крайней мере с точки зрения современных эстетических норм, или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения. Но следующий авторский «ход» вновь выдвигает эти две возможности. И так — до того момента, пока автор, «победив» предшествующий художественный опыт, эстетические нормы и предрассудки слушателя, не навяжет ему свою модель мира, свое понимание структуры действительности. Этот момент и будет концом произведения, который может наступить раньше, чем конец текста, если автор использует модель-штамп, природа которого раскрывается слушателю в начале произведения. Понятно, что читатель не пассивен, он *заинтересован* в овладении моделью, которую предлагает ему художник. С ее помощью он надеется объяснить и тем самым победить силы внешнего и внутреннего мира. Поэтому победа художника доставляет побежденному читателю эмоциональную радость.

Приведем пример, оговорившись, что мы имеем в виду, в данном случае, эстетическое восприятие *нового* произведения. Информационная природа повторного восприятия рассмотрена нами выше. Отправляясь в кино, вы уже имеете в своем созна-

нии определенное ожидание, которое складывается из внешнего вида афиши, названия студии, фамилий режиссера и ведущих артистов, определения жанра, оценочных свидетельств ваших знакомых, уже просмотревших фильм и т. д. Когда вы определяете еще не просмотренный фильм, как «детектив», «психологическую драму», «комедию», «фильм производства киевской киностудии им. Довженко», «фильм Феллини», «фильм с участием Игоря Ильинского», «с участием Чарли Чаплина» и т. п., вы определяете контуры своего ожидания, которое имеет определенную структуру, основанную на вашем предшествующем художественном опыте. Первые кадры демонстрируемой ленты воспринимаются вами в отношении к этой структуре, и если все произведение уложилось в априорно заданную структуру ожидания, вы покидаете кинозал с чувством глубокого неудовлетворения. Произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом. Но возможно и другое: в определенный момент реальный ход фильма и ваше представление о его должностовании вступают в конфликт, который, по сути дела, представляет собой разрушение старой модели мира, иногда ложной, а иногда просто уже известной, представляющей завоеванное и превратившееся в штамп познание, и создание новой, более совершенной модели действительности. Неоднократно отмечавшееся нами свойство искусства как модели действительности приводит к тому, что каждый зритель будет проектировать кадры киноленты не только на структуру своего художественного опыта, но и на структуру своего жизненного опыта.

Таким образом, уместно будет ввести очень существенное для построения порождающих моделей и вопросов, возникающих при проблеме перевода, понятие отношения действительной структуры произведения (действительного кода) к структуре, ожидаемой слушателем. Это и будет первый, наиболее крупный уровень при построении моделей порождающего типа. Отношение это может, очевидно, быть двух типов.

Стоит обратить внимание на то, что применяемая нами система анализа вводит классификационные принципы, отличные от обычно применяемых в литературоведении, поскольку подразумевает не простое описание некоего класса явлений, а определение его функциональной соотносительности с другими классами этого уровня и всей системой в целом.

В данном случае мы можем разделить все виды литературных произведений (и произведений искусства) на два класса, типологически соотносенных, хотя исторически здесь, чаще всего, существовало отношение последовательности.

Первый класс составляют художественные явления, структуры которых наперед заданы, и ожидание слушателя оправдывается всем построением произведения.

В истории мирового искусства, если брать всю его историческую толщу, художественные системы, связывающие эстетическое достоинство с оригинальностью, скорее составляет исключение, чем правило. Фольклор всех народов мира, средневековое искусство, которое представляет собой неизбежный всемирно-исторический этап²⁴, комедия дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измерявших достоинство произведения не нарушением, а соблюдением определенных правил. Правила отбора лексики, правила построения метафор, ритуалистика повествования, строго определенные и наперед известные слушателю возможности сюжетных сочетаний, *loci communi* — целые куски застывшего текста — образуют совершенно особую художественную систему. Причем, что особенно важно, слушатель вооружен не только набором возможностей, но и парно противопоставленным ему набором невозможностей для каждого уровня художественной конструкции. Разрушение ожидаемой слушателем структуры, которое возникло бы, избери автор «невозможную», с точки зрения правил кода, ситуацию, при данной системе художественного воспитания обусловило бы представление о низком качестве произведения, о неумении, невежестве или даже кощунственности и греховной дерзости автора.

И все же, при всем сходстве системы подобного искусства и языка, нельзя не отметить глубокой разницы между природой кода в языке и перечисленных выше художественных системах. В языке, в силу заданности наперед кода, употребление его автоматизируется. Он становится для говорящих незаметным, и только нарушение правильности или недостаточное владение кодом выводят его из состояния автоматизма, привлекают внимание к структурной стороне языка.

В фольклоре и однотипных ему художественных явлениях отношение к структурным правилам иное — они не автоматизируются. Объясняется это, вероятно, тем, что правила автора и правила аудитории выступают здесь не как одно явление, а как два явления в состоянии взаимного тождества.

В основе художественных систем этого типа лежит сумма принципов, которую можно определить как эстетику тождества. Она основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. Штампы в искусстве — не ругательство, а определенное явление, которое выявляется как отрицательное лишь в известных исторических и структурных аспектах. Стереотипы (штампы) сознания

²⁴ См.: Н. И. Конрад, «Средние века» в исторической науке, сб. «Из истории социально-политических идей», к 70-летию акад. В. П. Волгина, М., Изд. АН СССР, 1955.

играют огромную роль в процессе познания и — шире — в процессе передачи информации.

Гносеологическая природа эстетики тождества состоит в том, что разнообразие явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям. При этом художник сознательно отбрасывает как несущественное все то, что составляет индивидуальное своеобразие явлений, приравнивая явление его сущности, а сущность — одной из имеющихся в его распоряжении готовых гносеологических моделей. Искусство этого типа — всегда искусство генерализации, возведения к абстракту. Это — искусство отождествлений. Сталкиваясь с различными явлениями: A' , A'' , A''' , $A^{(n)}$ A^n , оно не устает повторять: A' есть A , A'' есть A , A''' есть A , A^n есть A . Следовательно, повторение в этой эстетической системе не будет иметь характера диалектически сложной аналогии — оно будет абсолютно и безусловно. Это — поэзия классификации. На этой стадии будут возникать не песенные рефрены, каждый раз поворачивающиеся по-новому, а *Iosì comùnì*, сказочные зачины, эпические повторы. Не случайно наиболее последовательная поэзия этого типа не знает рифмы.

Однако для того, чтобы существовало отождествление, необходимо и разнообразие. Для того, чтобы неустанно можно было бы повторять: «Это есть A », — следует, чтобы A' сменялось A'' и так до бесконечности. Сила художественного познания проявится здесь в том, что абстрактная модель A будет отождествляться художником с наиболее неожиданными, непохожими на A для не художественного глаза явлениями жизни A' , A'' , A''' и т. д. Однообразие на одном полюсе тождества компенсируется самым необузданным разнообразием на другом. Не случайно наиболее типичные проявления эстетики тождества, выдвигая на одном полюсе застывшие системы персонажей, сюжетных схем и др. структурных элементов, на другом полюсе выдвигают такую наиболее текучую и подвижную форму художественного творчества, как импровизация. «Раскованность» импровизации и скованность правил взаимообусловлены. Импровизация создает для этих видов искусства необходимую энтропию. Если бы мы имели дело только с жесткой системой правил, каждое новое произведение представляло бы лишь точную копию предыдущего, избыточность подавила бы энтропию и произведение искусства потеряло бы информационную ценность. Рассмотрим это на примере комедии дель арте. Комедия дель арте в структурном отношении представляет собой весьма любопытное явление. Образы комедии — лишь стабильно-пытное явление. В основу построения характеров положены маски. Художественный эффект основан на том, что зритель, еще до начала спектакля, знает природу характеров Панталоне, Бригеллы, Арлекина, Ковиелло, Капитана, Влюбленных

и т. п. Нарушение актером застывших норм поведения своей маски было бы воспринято зрителем с осуждением как признак отсутствия мастерства. Искусство актера ценится за умелое исполнение канона поступков и действий своей маски. Зритель не должен ни минуты колебаться в природе того или иного героя, и для этого они наделены не только типовыми, каждой маске присущими костюмами и гримом, но и говорят на различных диалектах, каждый «своим» тембром голоса. Доносящийся из-за сцены венецианский диалект точно так же, как красная куртка, красные панталоны, черный плащ и характерная горбоносая, бородатая маска, — сигналы зрителю, что действия актера следует проецировать на тип Панталоне. Такую же роль играют болонский диалект и черная мантия для Доктора, бергамский диалект для Дзани и т. п.

Однако, для того, чтобы эстетика тождества не теряла своей природы как средства познания и информации, создания определенной модели мира, — она должна сочетать неколебимые штампы понятий с разнообразием подводимого под них живого материала. В этом смысле показательно, что, имея на одном полюсе строгий набор масок-штампов с определенными возможностями и невозможностями для каждой, комедия дель арте на другом полюсе строится как наиболее свободная в истории европейского театра импровизация²⁵. Таким образом, сама импровизация представляет собой не безудержный полет фантазии, а комбинации знакомых зрителю элементов. Н. Барбьери в 1634 г. так характеризовал искусство импровизатора: «Комедианты штудируют и снабжают свою память большой смесью вещей, как-то: сентенции, мысли, любовные речи, упреки, речи отчаяния и бреда; их они держат наготове для всякого случая, и их выучка находится в соответствии со стилем изображаемого ими лица»²⁶. Это сочетание крайней свободы и крайней несвободы и характеризует эстетику тождества. С разной степенью полноты эти же принципы реализуются в большинстве фольклорных жанров, средневековом искусстве²⁷. В том, что подведение разнообразных явлений действительности под некий единый штамп мышления есть акт познания, способный в виду своей важности вызвать большое эмоциональное напряжение, мог бы

²⁵ Основная литература о комедии дель арте приведена в кн.: А. К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия, commedia dell'arte*, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 292—295.

²⁶ Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западно-европейского театра, составление и ред. С. Мокульского, изд. 2-е, М., «Искусство», 1953, т. I, стр. 239.

²⁷ О значении поэтического ритуала в русском средневековом искусстве см.: Д. С. Лихачев, *Литературный этикет русского средневековья*, «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 637—649, его же, *Человек в литературе древней Руси*, М.—Л., Изд. АН СССР, 1958.

убедиться всякий, кто взял бы на себя труд пронаблюдать, с каким восторгом ребенок, подбегая к разным елкам, не устает повторять: «Это елка», «и это елка», «и это елка», или, перебегая от березы к клену и елке, восклицает: «это дерево», «и это дерево». Тем самым он познает явление, отбрасывая все, что составляет своеобразие данной елки или данного вида и включая в общую категорию. По сути дела, с тем же явлением мы сталкиваемся, когда обнаруживаем в фольклоре мотив называния.

Другой класс структур, если рассматривать их на этом уровне, будут составлять системы, кодовая природа которых не известна аудитории до начала художественного восприятия. Это — эстетика не отождествления, а противопоставления. Привычным для читателя способам моделирования действительности художник противопоставляет свое, оригинальное решение, которое он считает более истинным. Если в первом случае акт художественного познания будет связан с упрощением, генерализацией, то во втором мы будем иметь дело с усложнением. Однако эту сложность не следует отождествлять с «украшенностью» или детальностью. Реалистическая проза проще, чем романтическая, по внешним признакам стиля, но отказ от романтического штампа, ожидаемого читателем «Повестей Белкина», создавал структуру более сложную, построенную на «минус-приемах».

Субъективно автором и его аудиторией стремление разрушить систему привычных правил может восприниматься как отказ от всяких структурных норм, творчество «без правил». Однако творчество вне правил структурных отношений невозможно. Оно противоречило бы и характеру произведения искусства как модели, и характеру его как знака, то есть сделало бы невозможным познавать мир с помощью искусства и передавать результаты этого познания аудитории. Когда тот или иной автор или то или иное направление в борьбе с «литературщиной» прибегают к очерку, репортажу, включению в текст подлинных, явно нехудожественных, документов, съемок, хроники, они разрушают *привычную систему, но не принцип системности*, так как любая газетная строка, дословно перенесенная в художественный текст (если он при этом не теряет качества художественности), становится структурным элементом. Восприятие подобного искусства, с точки зрения математической теории игр, представляет собой не «игру без правил», а игру, правила которой следует установить в процессе игры.

Эстетика противопоставления имеет свою давнюю историю. Возникновение таких диалектически-сложных явлений, как рифма, бесспорно, с нею связано. Но наибольшее выражение она получает в искусстве реализма.

Как мы видели, деление явлений искусства на два класса — построенных на эстетике тождества и на эстетике противопо-

ставления — дает более крупные единицы классификации, чем понятие «художественный метод». Однако оно отнюдь не бесполезно. Ближайшим образом с ним придется сталкиваться при попытках построения порождающих моделей художественных произведений, а, следовательно, при разработке возможностей машинного перевода художественного текста.

Вопрос этот должен стать предметом специального рассмотрения. Однако и сейчас, априорно, можно утверждать, что построение порождающих моделей для произведений класса эстетики тождества не представляется делом столь сложным, между тем как сама возможность подобного построения для произведений класса эстетики противопоставления должна еще быть доказана. Наивно полагать, что описание всех возможных вариантов четырехстопного ямба и вычисление статистической вероятности их чередования может стать кодом для построения нового «Евгения Онегина». Не менее наивно предположение, что самое детальное структурное описание «старого» «Евгения Онегина» сможет стать генерационной моделью для написания нового. Оценивать, сколько состояний должна иметь машина, могущая создать нового «Евгения Онегина», значит не больше, чем размышлять о том, сколько должна иметь состояний машина, которой предстоит сделать еще несделанное величайшее открытие.

Однако возможно двоякое практическое применение порождающих моделей: воссоздание неизвестных нам текстов (например, недошедших частей мифа, утраченных страниц средневекового текста) и воссоздание на одном языке художественных текстов, существующих на другом языке. Ясно, что и задача, и методика ее решения в этих случаях будут различны.

При работе с классом явлений эстетики противопоставления необходимо различать случай, когда разрушаемая структура-штамп существует в сознании читателя в силу его привычек, определенной инерции его сознания, но не получила никакого выражения в тексте. В таком случае конфликт эстетики штампа и новой эстетики представит собой один из случаев столкновения текстовых и внетекстовых структурных построений. С подобными случаями мы будем встречаться, например, в лирике Некрасова или в прозе Чехова. Это будут наиболее трудно поддающиеся моделированию случаи.

Более прост случай, когда автор, определенными элементами построения своего произведения, вызывает в сознании читателя ту структуру, которая в дальнейшем подлежит уничтожению. Таковы, например, «Повести Белкина» Пушкина. Таковы резкие стилистические сломы типа:

Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге.

Наиболее показательным случаем, в этом отношении, будет пародия. Правда, пародия, разрушая структурный штамп, не противопоставляет ему структуры другого типа. Эта истинная с точки зрения автора структура подразумевается, но получает чисто негативное выражение. Пародия — любопытный пример редкого случая, при котором подлинная новаторская структура находится вне текста, и отношение ее к структурному штампу выступает как внетекстовая связь, только как отношение автора к текстовой конструкции. Поэтому нельзя согласиться с формальной школой, которая слишком широко толковала понятие пародии, причисляя к ней и такие явления, как повести Гоголя или пушкинский «Выстрел», — произведения с ярко выраженной в пределах текста «позитивной» авторской структурой. Из сказанного ясно, что пародия никогда не может выступать как центральный художественный жанр, и что не она начинает борьбу со штампами. Для того, чтобы пародия могла быть воспринята во всей своей художественной полноте, необходимо, чтобы в литературе уже существовали и были известны читателю произведения, которые, разрушая эстетику штампа, противопоставляли бы ей структуру большей истинности, более правильно моделирующую действительность. Ибо только наличие в сознании читателя такой — новой — структуры позволяет ему разрушающий текст пародии дополнить внетекстовым конструктивным элементом, дает угол зрения автора на пародируемую систему. Поэтому, будучи весьма ярким и, в известном смысле, лабораторным жанром, пародия всегда играет в истории литературы подсобную, а не центральную роль.

Введение понятия «класс эстетики тождества» и «класс эстетики противопоставления» имеет еще один смысл. Оно, как кажется, позволит попытаться ввести более точные критерии в такую наиболее субъективную сторону науки об искусстве, как оценка качества того или иного произведения. Как мы уже говорили, априорно можно утверждать, что для искусственного моделирования произведений класса эстетики тождества требуется значительно меньше данных (и сами эти данные значительно проще), чем для противоположного класса. Сопоставим с этим тот общеизвестный факт, что соблюдение канонических норм и штампов, свойственное эстетике тождества, не раздражает нас и не кажется нам художественным недостатком, когда мы читаем, например, текст народного эпоса или волшебной сказки. Между тем, когда мы сталкиваемся с этими же структурными особенностями в каком-либо современном романе из колхозной жизни, у нас возникает определенное ощущение антихудожественности, нарушения жизненной правды. Формула: «Я предвидел всю структуру заранее», — убийственная для произведений второго типа, не влияет на качественную оценку первого.

Явление это объясняется следующим: читатель определенным образом настраивается на восприятие, и в эту настройку входит и ощущение принадлежности произведения к классу эстетики тождества или противопоставления. Сигналом о принадлежности текста к тому или иному классу может служить, например, зачин, название, жанровая характеристика в заглавии, вплоть до репутации театра или издания, предлагающего произведение аудитории. Ясно, что когда зритель знает, что ему предстоит увидеть комедию dell'arte, а не пьесу Чехова, вся система оценок будет иной. Между тем, когда мы имеем дело с плохим, трафаретным романом, происходит следующее: говоря, что перед нами лежит роман в том специфическом понимании этого термина, которое выработалось начиная с 30-х гг. XIX века, автор заставляет нас ожидать новой структуры, нового объяснения действительности. Между тем фактически произведение построено на эстетике тождества, на реализации трафаретов. Это и создает ощущение низкой художественности. Следовательно, если машинное создание хорошей поэзии класса эстетики противопоставления весьма проблематично, то плохие произведения этого типа мы, вероятно, сможем создавать весьма скоро. Возможность искусственного моделирования стихотворения, относящегося к господствующему сейчас эстетическому классу, и степень легкости, с которой это моделирование будет осуществляться, могут стать объективным — негативным! — критерием его художественного качества. Могут спросить: зачем создавать искусственно плохие произведения, когда недостатка в них не ощущается? Но вдумчивому читателю станет ясно, что возможность моделировать штампованные плохие стихи и статьи машинным методом может сослужить великую службу человеческой культуре. Художественность и антихудожественность — дополнительные понятия. Вводя точные критерии и научившись моделировать антихудожественные явления, исследователь и критик получают инструмент для определения подлинной художественности. Для известного этапа науки критерий художественности современного искусства, возможно, придется сформулировать так: «Система, не поддающаяся механическому моделированию». Ясно, что для многих реально существующих и даже пользующихся успехом текстов он в ближайшее время окажется роковым. Впрочем, существует и значительно более реальная перспектива: проблема искусственного моделирования художественного произведения имеет наибольшее значение для выработки исследовательских приемов, выявления структурной природы текста. Видимо, создание порождающих моделей, на основании которых можно было бы получать текст в окончательном виде, будет еще очень длительное время представлять значительные трудности, а с точки зрения интересов науки вряд ли может рассматриваться как задача высокой актуальности.

Для целей науки, видимо, вполне достаточно будет создание определенных матриц, моделирующих с разной степенью приближения различные типы текстов и внетекстовых отношений.

Таким образом, определение принадлежности текста к классу эстетики тождества или противопоставления должно служить первым уровнем при трансформации поэтического текста на другой язык. Поскольку такое разделение не зависит от национальной специфики данной литературы и, видимо, охватывает все художественные явления, на этом уровне возможен перевод вполне точный. Правда — и в этом вскрывается новое различие в переводе художественного и нехудожественного текста — при всей возможной потере информации в канале связи мы все-таки исходим из того, что воспринимающий обычную речь усваивает именно те значения и в том же объеме, которые вкладывает в нее говорящий. Именно на этой уверенности зиждется автоматизм речи, приводящий к тому, что ее механизм становится незаметным. Художественное произведение, благодаря наличию в нем сложных внетекстовых структур, выдвигает совершенно новый вопрос: вопрос адекватности восприятия. Вопрос, возникающий перед лингвистом лишь при переводе с одного языка на другой, перед литературоведом возникает постоянно. Он может возникнуть в форме проблемы адекватности восприятия произведения читателем, хронологически отдаленным от автора (восприятие Шекспира современным английским или Пушкина — русским читателем), а также и как проблема адекватности восприятия современником, не улавливающим всей суммы внетекстовых отношений или подставляющим под этот текст иную, чем у автора, внетекстовую систему. Приведем простейший случай: читатель не в силах расшифровать скрытую цитату, намек на литературное произведение или на определенную внетекстовую ситуацию.

И, как всегда бывает в час разрыва,
К нам постучался призрак прежних дней,
И ворвалась серебряная ива
Седым великолепием ветвей.

(А. Ахматова).

Читатель, незнакомый со всем комплексом литературных ассоциаций, связанных с образом ивы (например, не слышавший о песенке Дездемоны или о стихах «Когда случилось петь Дездемоне...») воспримет семантику текста с неполнотой, которую можно сопоставить с неполнотой восприятия текста читателем, живущим в других климатических условиях и никогда не видавшим ивы.

Где-то, словно на пригорке,
Словно знать про то не знал,
На своем участке Теркин
В обороне загорал.

(А. Твардовский).

Выражения «участок», «загорать в обороне» относятся к определенной, уже не литературной, а фразеологической — ситуационной внетекстовой структуре, незнание которой делает восприятие читателя не тождественным авторскому замыслу.

В связи с этим возникают сложности и в вопросе отнесения явлений искусства к классу тождества или противопоставления. Когда мы сталкиваемся с фольклоризацией литературных памятников, то мы имеем дело не только с тем, что то или иное стихотворение проникает в массовую аудиторию, распространяется в устной форме, благодаря чему обрывает варианты, но и с переключением его в сознании аудитории в класс эстетики тождества, что может выразиться, например, в отождествлении героя со штампом «злодея», героини — с «жертвой», любовного чувства — со «страданием». Между прочим, фольклоризация литературы, чаще всего, проявляется именно в этом.

Вместе с тем произведения, построенные на разрушении эстетического штампа, могут, включаясь в иную внетекстовую структуру, приобретать характер штампа. Так, в эпоху борьбы с романтизмом романтическое отрицание правил (бунт против «штампов» классицизма) пародируется как штамп.

Если мы сведем два выделенных нами уровня в матричную таблицу, то получим следующее:

I. Структура с преобладанием внутритекстовых связей (читательски воспринимается как художественно сложная).

II. Структура с преобладанием внетекстовых связей (читательски воспринимается как художественно простая)

Эстетика тождества	<p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">Средневековое искусство. Фольклор.</p>	<p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">Классицизм.</p>
	<p style="text-align: center;">3</p> <p style="text-align: center;">Барокко. Романтизм.</p>	<p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">Реализм</p>
Эстетика противопоставления		

Предлагаемая схема дает лишь грубо приближенные характеристики. Но сами недостатки ее смогут оказаться полезными. Поэтому постараемся, прежде всего, остановиться на них, имея целью определить, так сказать, масштаб отношения схемы к художественной реальности. Прежде всего, мы видим, что предлагаемая схема не охватывает всех явлений художественной типологии, соединяет в одних и тех же клетках типологически различные явления, отбрасывает явления промежуточные.

Причины этого двояки. С одной стороны, их следует искать в несовершенстве предлагаемой матрицы, а, с другой, — в неоднозначности и диффузности литературоведческих терминов типа «романтизм», «реализм», «барокко».

Положительная сторона предлагаемой схемы, думается, состоит в том, что она вносит дифференциацию в вопрос о степени трудности построения порождающих моделей. Ясно, что наиболее просты модели явлений, относящихся к клетке 1. Сложнее — 2 и 3, причем природа трудностей будет здесь различна. Наибольшие затруднения вызовет моделирование явлений клетки 4.

Тот факт, что в одной и той же клетке могут оказаться столь различные системы, как романтизм и барокко, сам по себе свидетельствует, что две использованные системы уровней еще не дают однозначного описания той иерархии идейно-художественных структур, которые даны в реальной истории литературы. В задачу настоящего курса не входит определение этого круга вопросов, так как он касается словесного искусства в целом, а не специально теории стиха. Мы надеемся вернуться к нему в разделе, посвященном теории стиля. В настоящем нам хотелось бы лишь наметить пути, по которым могло бы, как нам кажется, двигаться дальнейшее уточнение предложенной матрицы.

С одной стороны, мало указать на то, находится ли структурная доминанта на текстовых или внетекстовых связях. Необходимо дифференцировать каждый из этих случаев, разработав классификацию типов структур. А поскольку структура — модель отражения действительности в сознании автора, то она, видимо, может быть классифицирована двояко — в ряду явлений мировоззрения и в ряду моделей жизни. В семиотическом отношении это будет реализовано как классификация знаков и их отношения к денотату.

С другой стороны, необходимо внимательно изучить механизм эстетики, построенной на разрушении штампа. Разрушение норматива сопровождается созданием нового структурного норматива. Проблема штампа и норматива в эстетике противопоставления представляет собой один из коренных вопросов. Он тесно связан с вопросом увеличения множества структурно допустимых художественных элементов. Подобно тому, как

разрушение штампа создает иллюзию творчества «без правил», отказ от данного конечного множества структурных элементов создает иллюзию незамкнутости, бесконечной множественности элементов. На самом деле речь идет лишь о расширении множества элементов.

В системе эстетики противопоставления информация будет создаваться не только множеством возможных эпизодов, сюжетных мотивов и т. п., но и отношением структурных принципов художественной модели, разрушаемой автором, к создаваемой им новой модели мира.

3. ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА

Вопрос о возможностях стихотворного перевода, как правило, не вводится в классическое стихосложение. Он рассматривается, чаще всего, в рамках общей теории перевода. Между тем, по аналогии с развитием лингвистики, априорно можно сказать, что сопоставление структур оригинала и перевода и установление критериев их адекватности может стать отправным пунктом при определении своеобразия поэтической структуры вообще.

Трудности стихотворного перевода обычно связывают с двумя проблемами: передачей национально-идеологического (и психологического) своеобразия (передача структуры одного сознания через структуру другого) и с непереводаемым своеобразием языковых средств (идиомы). Иногда указывают также на специфику просодических элементов языка и национальных ритмических структур.

Что касается первого вопроса, то он не составляет специфики стихотворного перевода и касается проблем перевода вообще. Можно полагать, что в пределах близких циклов культур он не должен представлять значительных трудностей. Что касается языковых различий, то здесь, очевидно, речь должна идти именно о языке художественной литературы, поскольку переводение одного плана выражения в другой при общности плана содержания и условности характера связей между этими планами — задача, теоретически не вызывающая трудностей.²⁸

Именно в художественном тексте (и, прежде всего, в поэзии), при слиянии общеязыкового плана содержания и плана выражения в сложной структуре художественного знака, и возникает «эффект непереводаемости».

В свое время В. Брюсов писал: «Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»²⁹ Для того, чтобы уяснить, что и с ка-

²⁸ См.: В. Скаличка, Типология и тождественность языков, сб. «Исследования по структурной типологии», М., Изд. АН СССР, 1963.

²⁹ В. Брюсов, Избр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1955, стр. 188.

кой степенью точности в стихе поддается переводу, необходимо расчленив вопрос на уровни. Специфическая трудность перевода поэтического текста будет непонятной, если подходить к стиху с традиционным представлением о нем как об определенном речевом отрезке, построенном с учетом наперед заданных ритмических правил. Очевидно, что обычная передача одного речевого отрезка через соответствующий ему по значению на другом языке (перевод) не представляет трудностей. Против ожидания, и установление ритмических эквивалентов не представляет больших сложностей. Как мы говорили, ритмическая структура, в отвлечении от звуков данного текста, выступает как сигнал принадлежности текста к поэзии и — уже — к определенной жанрово-стилистической ее группе. При наличии между литературами оригинала и перевода определенной традиции культурных связей, вовлеченности в общие идейно-художественные процессы, установление подобных эквивалентов возникает само собой. Так, русский шестистопный ямб с цезурой и парными рифмами воспринимался как адекват французского александрийского стиха. Связь между реальной природой этих двух размеров была чисто условной, конвенциональной, но это не мешало им восприниматься как нечто, ритмически вполне адекватное, поскольку в сходных системах русского и французского классицизма они выполняли одинаковую роль сигнала о принадлежности текста к одним и тем же жанрово-стилистическим группам. В случае, когда мы имеем дело с *возникновением* в одной культуре интереса к другой, что предполагает отсутствие более ранних, стихийно установившихся соответствий между различными идейно-художественными формами, — подобные соответствия в сфере ритмики устанавливаются сравнительно скоро. Так, в русской поэзии в период между Тредиаковским и Гнедичем установилось понятие русского гекзаметра, который в дальнейшем воспринимался как идентичный античному в такой мере, что сам факт написания русского стихотворения гекзаметром означал для читателя свидетельство соотнесенности его с античностью.

Подобным же образом выработались в конце XVIII — нач. XIX вв. в русской поэзии ритмические формы, которые конвенционально приравнивались к горацянским или сапфическим размерам. О том, что проблема перевода, по сути, идентична задаче передать одну структуру через другую и что на уровне ритмики это осуществляется конвенционально, свидетельствует история такой, формально не имеющей отношения к переводу темы, как создание в русской поэзии первой трети XIX века средств, которые воспринимались бы как однотипные народной поэзии. Если и возникают трудности в вопросе передачи ритмики, то они связаны с внетекстовыми проблемами, например,

с установлением соответствий между эстетическими структурами различных эпох и народов.

Основные трудности перевода художественного текста связаны с другим — с необходимостью передавать семантические связи, которые возникают специально в поэтическом тексте на фонологическом и грамматическом уровнях. Если бы дело сводилось на фонологическом уровне к воспроизведению определенных звукоподражаний, аллитераций или чего-либо подобного, трудности были бы значительно менее велики. Но те специфические семантические связи, которые возникают в силу изменения в поэтическом тексте отношения звуковой оболочки слова к его семантике, равно как и семантизация грамматического уровня, видимо, точному переводу не поддаются³⁰.

Здесь, вероятно, придется ставить вопрос не о точности, а об адекватности перевода, стремлении в целом воспроизвести степень насыщенности текста семантическими связями. В связи с этим уместно остановиться на проблеме адекватности восприятия информации в поэзии. При этом также ярко проявится отличие поэтического языка от обычного.

Адекватность передачи информации в языке — явление, само собой подразумевающееся. В противном случае язык не выполнял бы своей общественной функции. Сохранение основной, существенной информации в процессе языковой передачи-приема, прежде всего, обусловлено тем, что оба говорящих пользуются одной и той же, наперед заданной системой кода. Они владеют языком уже до того, как происходит конкретный речевой акт. Вся фоно-грамматическая структура языка задана им наперед, равно как и основная масса лексики. В этом смысле речевой акт можно уподобить игре по определенным правилам. При этом, кодовая структура настолько привычна, пользование ею настолько автоматизировано, что владеющие языком ее совершенно не замечают. Столь же автоматически происходит устранение ряда ошибок в произношении, опечаток, если образуются невозможные с точки зрения кода сочетания. Следует напомнить, что язык имеет еще одно средство устранения ошибок — избыточность.

При общении людей с помощью искусства передача информации происходит иным образом. Конечно, и здесь имеет место элементарное языковое сообщение. Это — то, что будет общим у двух различных произведений искусства с общей тематикой или у художественного и нехудожественного сообщения на одну тему. Именно такой подход к искусству как к явлению, полностью однотипному языку, как исключительно к средству передачи сообщения, свойственен эстетически невоспитанному по-

³⁰ См. об этом: Р. Якобсон, *Грамматика поэзии и поэзия грамматики*, в сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика»; В. В. Иванов, в сб. «Машинный перевод».

ребителю. Он связан с перенесением центра внимания на сюжет и тему.

Между тем, наряду с передачей определенного сообщения, играя не меньшую, если не большую роль, в искусстве выступает информация о коде. Поскольку произведение искусства — модель определенного явления мира, общественное и художественное мировоззрение автора, его представление о структуре мира, которое воплощено в структуре произведения, становится существеннейшей частью заключенной в тексте информации. Однако отношение текста и кода в литературе значительно сложнее, чем в языке. Далеко не всегда код задается слушателю наперед. Чаще всего он должен его вывести, сконструировать по мере художественного восприятия текста, построенного так, чтобы постепенно раскрыть перед воспринимающим самые *принципы построения*. Художник доводит до аудитории программу построения структуры; овладение ею превращает детали текста в структурные элементы. В этом смысле художник и его аудитория находятся не в положении людей, с самого начала говорящих на одном языке. Их отношения скорее напоминают опыты современной лингвистики построить монолог, к концу которого слушатель овладевал бы правилами вначале незнакомого ему языка. Слушатель, в этом случае, находится в положении партнера, не знающего, каковы правила начатой против него игры, и получающего эти сведения к концу партии. Победить — значит разгадать правила.

Отношения между кодом и текстом могут складываться и иначе, но мы старались указать на наиболее сложный случай. Как мы уже видели в разделе, посвященном внетекстовым связям, семантика художественного произведения, его идея в значительной степени зависит от тех внетекстовых структур, в которые мы вдвигаем текст. Некоторые из этих структур — и они имеют определяющее значение — обладают историко-социальным характером. Структуры этого типа в полном объеме доступны современнику того же круга, что и автор. Их восстановить стремятся, и часто успешно, историки. Некоторые из связей имеют индивидуально-психологический, порой интимно-психологический, характер. Современникам, и тем более потомкам, они доступны в меньшей степени, порой — недоступны совсем. Наконец, читатели (особенно более поздних эпох) могут соотносить текст с другими, чем автор, внетекстовыми структурами. За счет этого и возникает неадекватность восприятия, особенно остро проявляющаяся, когда автор и читатель разделены длительностью временного промежутка или, при переводе, — разницей национальных культур.

Эта специфика семантических связей, возникающих в стихе на уровне фоно-грамматических единиц и внетекстовых связей, составляет наиболее сложный аспект художественного пере-

вода. Что касается более высоких уровней, например, уровня поэтического сюжета и композиции, то они вполне переводимы, конечно, с утратой тех эпизодов сюжета, которые возникают из семантических связей фоно-грамматического уровня. Классическим примером является многократно фигурировавший случай изменения сюжета стихотворения Гейне в переводе Лермонтова, поскольку грамматический род слова «сосна» в русском и немецком языках не совпадает.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение вопросов структуры стиха убеждает нас, что слова Брюсова: «Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе», — не только удачное по форме изречение, но и точное определение телеологии поэтического текста. Усложненность поэтического текста — не внешнее украшение, а средство создать модель наиболее сложных жизненных явлений и знак для передачи сведений об этой модели слушателям. Слова А. Потебни о том, что целое художественного произведения в известном смысле может быть приравнено к слову, представляются нам чрезвычайно глубоким прозрением в знаковую природу поэзии. Теория поэзии представляет собой, именно вследствие своей специфичности, важный предмет для размышлений теоретиков других областей семиотики. Более того: подобно живой клетке, искусство являет нам одну из наиболее сложных структур с комплексной системой внутренней саморегуляции и обратных связей. Это делает явления искусства чрезвычайно интересным предметом для профессиональных кибернетиков. В связи с этим представляется возможным наметить решение известного парадокса. Семантическая, информационная нагруженность текста прямо противоположна его «связанности». Чем больше «свободных» элементов для комбинации, чем менее ограничений на них наложено, тем больше информации содержит каждый знак. Но поэтический текст, как известно, отличается высокой связанностью. Рифмы, размер, условности поэтического языка, жанра и т. п. резко ограничивают множественность элементов, находящихся в распоряжении поэта. Между тем, экспериментально доказано, что информативность поэтической речи не ниже, а выше, чем обычной³¹. Если в поэзии (эксперименты производились с текстами на венгерском языке) на 100 фонем угадывались лишь 40, то в газетной статье — 67, а в беседе двух девушек — 71 фонема. Существует тенденция искать выход из этого парадоксального положения на следующем пути: ритм и рифма признаются огра-

³¹ Ivan Fónagy, Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung, «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 591—605.

ничающими многообразие факторами, но зато указывается на относительно большую свободу словосочетаний и использования грамматических форм, невозможных в нехудожественном тексте. Однако не трудно заметить, что в данном случае мы отвечаем на парадокс парадоксом. Мы хотим объяснить, в чем причины неожиданно высокой информативности поэтического текста, и объявляем ритм и рифму — черты, присущие только поэзии, — силой, снижающей информационную нагрузку, а тропы и однотипные им стилистические фигуры, которые в принципе могут быть чертами любого художественного текста (в том числе и прозаического) — источником возрастающего разнообразия. Получается, что информативность поэтического текста снижается за счет собственно поэтических структурных элементов и возрастает за счет внепоэтических.

Мы старались показать, что решение вопроса следует искать в другом направлении: сами элементы поэтической структуры, ограничивая определенно разнообразие языковых средств, создают в возрастающей прогрессии элементы разнообразия, неизвестного в общезыковом употреблении. Статистические подсчеты, основанные на сопоставлении с непоэтическим текстом, в данном случае мало показательны. Информативность поэтического текста зависит от совершенно иного соотношения планов выражения и содержания, чем в языке, от превращения всех элементов текста в семантически насыщенные, от их взаимной соотнесенности, от того, что поэзия не знает отдельных элементов и все самодовлеющие явления языка становятся в стихотворном тексте взаимно со-противопоставляемыми. Информативность художественного текста значительно выше, чем обычного, а избыточность на уровне художественного сообщения стремится к нулю, сохраняясь на уровне языкового. Когда мы научимся точно измерять избыточность, мы получим объективный критерий художественного достоинства.

Второй парадокс стиховедения состоит в любопытном явлении: известно, что одна из основ теории информации состоит в тезисе об утрате определенной части информации в канале связи. Н. Винер рассматривает неизбежную утрату определенного количества информации как одно из проявлений всеобщего закона возрастания энтропии. В искусстве мы имеем дело с неожиданным процессом. Если не говорить о тех произведениях искусства, которые не выдерживают проверки временем, то мы можем наблюдать весьма любопытное явление: при определенной утрате информации происходит и процесс ее возрастания, тем более мощный, чем сложнее, богаче и истиннее составленная художником модель мира.

«Гамлет» содержит для нас большею информацию, чем для современников Шекспира: он соотносится со всем последующим культурным и историческим опытом человечества. А по-

сколькx система отношений, интуитивную модель которой построил Шекспир, продолжает оставаться для человеческого сознания «очень большой структурой», произведение, «вдвигаясь» во все более усложняющиеся внетекстовые структуры, получает новую смысловую нагрузку. Информация в канале связи при передаче произведения искусства современникам, как правило, сокращается, но при передаче произведений потомству может и возрастать. В этом смысле судьбу произведения в поколениях читателей можно уподобить биологическому явлению жизни. Этот процесс также дает органическое развитие, в результате которого количество информации растет, а «мера беспорядка» падает.

Параллель между явлениями жизни и явлениями искусства имеет, при всей своей условности, еще один смысл. Подобно тому, как в науке о живом организме мы понимаем, что явление жизни, представляя собой качественную специфику биологических процессов, ни на одну минуту не может быть представлено вне материальной структуры клеток; подобно тому, как биолог-материалист понимает, что, связывая жизнь с определенной системой отношений и организации материальной субстанции, он не унижает жизнь, а только отгораживает себя от витализма, — теоретик искусства ясно должен представлять себе, что идея искусства, составляя его основу, не может существовать вне материальной структуры произведения. Говорить о полезной идее и слабом выполнении — значит то же самое, что изучать «жизненную силу», существующую вне живых клеток. Если нам удалось убедить читателя в том, что поэзия представляет собой не украшенную деловую информацию, а особый язык, приспособленный для моделирования и передачи наиболее сложных и иным способом не подлежащих познанию и передаче сведений, что поэзия — не приятный довесок к современной цивилизации, а одна из органических, наиболее передовых и сложных (и поэтому наиболее часто подвергающихся примитивизации) сфер сознания человека, то мы сможем считать цель этой части курса достигнутой.

Таким образом, в этой части нашего курса мы остановились на некоторых принципах организации стиха. Мы рассмотрели литературное произведение как единство понятий модели и знака и установили, что именно с моделирующей природой произведений искусства связана особая роль интуитивного, то есть непосредственно усматриваемого знания, отличающая художественное творчество от других познавательных актов.

На фоне этих представлений оказалось возможным определение и специфики поэзии. Поэтический текст можно определить как человеческую речь, особым образом сконструированную в связи с необходимостью создания особо сложных моделей-знаков для сверхсложных явлений денотатов.

Механизм создания из словесного материала этих знаков — моделей в самом общем виде может быть сведен к двум процессам. Первый связан с рассмотрением единиц любого уровня как самостоятельных смыслоносителей, отождествление, со- и противопоставление которых между собой позволяет выявить семантическую нагруженность каждой из них. Второй рассматривает единицы всех уровней как части интегрируемого целого. А само это целое выступает как единый знак — носитель смысла. Таким образом, если в первом аспекте единица любого, самого дробного, уровня функционально приближается к отдельному слову (знаку), то во втором весь текст в целом предстает как единое слово-знак. На разных уровнях стихового текста каждый из этих процессов выявляется по-разному и с разной степенью интенсивности, но существуют они в единстве и взаимосвязи. Их можно выделить на каждом уровне стихотворного текста. Мы надеемся, что изучение этих структурных принципов позволит раскрыть семантику стиха, его содержание и без исследовательского импрессионизма, и без утраты представления о том, что художественный текст имеет свои законы передачи общественных идей, глубоко отличные от законов нехудожественного текста. Поэтическое произведение представляет собой определенную множественность отношений между элементами и отношений между отношениями. То, что любой элемент художественного текста можно представить себе в отношении к определенной альтернативе, определяет его высокую информационную нагрузку.

Можно выделить: 1) отношение фонемы к слову и, на основании этого, отношение фонем как единиц, получивших определенную лексическую семантику, между собой; 2) отношение морфологических элементов к слову и отношение получивших лексическую семантику грамматических категорий между собой; 3) отношение слов к стиху, как единству и отношение слов в стихе между собой; 4) отношение стиха к строфе как целостному знаку определенного содержания и отношение стихов между собой; 5) отношение строфы к композиционным частям и соотношение строф между собой; 6) отношение композиционных частей к тексту в целом и соотношение их между собой; 7) отношение текста к внетекстовой структуре; 8) отношение произведения к высшим художественным единствам (например, «цикл», «творчество Пушкина», «литература Киевской Руси», в конечном итоге — «литература») и соотношение между собой единиц, составляющих этот класс множеств. Не трудно заметить, что каждый пункт включает в себя два отношения и содержит, как минимум, четыре типа альтернативных возможностей. При этом важно подчеркнуть, что на каждом из этих уровней мы имеем дело с отношениями, в которые включены

или знаки, или элементы знака, а явление, выступающее в одном отношении как знак, в другом реализуется как элемент более сложного знака. То, что звук, морфема, слово, стих, строфа, текст произведения, каждое на своем уровне, может выступать как знак, делает их структурно равноправными и определяет возможность возникновения отношений, пронизывающих уровни по вертикали. Совершенно невозможное в языке структурное отношение понятий «фонема» и «текст» как коррелирующей оппозиционной пары в поэзии встречается повсечасно. То же самое можно сказать о соотношении элементов знака разных уровней между собой и отношении знаков одних уровней к элементам знаков других. Так возникает разнообразие отношений, значительно превосходящее величину разнообразия любой языковой системы. Одновременно появляется возможность создания значительно более сложных структур, чем языковые. Этим и объясняется неожиданно высокая информационность художественного произведения.

Эта установка на многоструктурность, на то, что текст художественного произведения пронизан структурными отношениями, приводит к тому, что избыточные элементы на одном уровне (например, языковом) не оказываются таковыми на другом. Более того: то, что составляет в обычных представлениях теории информации шум и гасит информацию в канале передачи, в искусстве, вовлекаясь в сферу структурности, само становится источником информации. Этим и объясняется отмеченный выше случай возрастания информации в канале передачи при акте художественной коммуникации.

Приведем несколько примеров:

А так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике,
И вот чужое слово проступает...

(А. Ахматова, «Поэма без героя»).

«Чужое слово» (в обычной речевой коммуникации — шум) здесь способствует образованию новой информации.

Информация за счет структурализации шума может входить в авторский замысел. Таково использование фактуры материала (например, дерева) в скульптуре. Об этом же пишет Л. Толстой в известном эпизоде из «Анны Карениной», в котором пятно на картоне становится элементом художественного изображения. Однако этот процесс может происходить и в сознании потребителя информации. Так, например, отбитые руки Венеры Милосской для автора — шум, гасящий информацию; для нас — источник новой информации. Восстановление рук, даже если оно реставрирует античный оригинал, для нас становится шумом, гасящим информацию. Следовательно, и такие понятия, как знак и фон, сигнал и шум, в искусстве также образуют коррелирующие пары — дополнительный источник информации.

Настоящий обзор неполон по многим причинам, в числе которых играет определенную роль и недостаточность знаний автора, и неразработанность теоретической стороны избранного им метода. Однако сейчас мне бы хотелось указать на ту неполноту, которая является предусмотренным результатом избранной автором композиции. Стихи не конструируются только из элементов, специфичных поэзии. Значительная часть структурных принципов поэзии присуща словесному искусству вообще. Мы не рассматривали тех, весьма существенных для понимания поэзии, структурных принципов и уровней, которые собственно поэтическими не являются. В качестве примеров можно было бы назвать стилистику, теорию тропов, теорию композиции, теорию жанров и т. п. Этим вопросам, без которых и понимание стиха является существенно неполным, автор надеется посвятить в дальнейшем специальные разделы своего труда.

Summary

J. Lotman's book represents a revised course of lectures on structural poetics delivered at Tartu State University in 1958—1963. Its aim is to deal with some basic problems of the theory of literature (especially poetry) in the light of a structural approach. In Chapter 1 ("Some Problems of the General Theory of Art") the author discusses the principal questions of semiotics in their relation to the conception of the theory of literature. Particular attention is paid to the relationship in art of the content plane and the expression plane in a unified structure of a sign-model. The second and main chapter reviews the specific character of a poetic structure. The author believes that poetry is a verbal model — a sign possessing particular complexity and serving to convey especially complex information. General linguistic structural principles prove insufficient for the construction of such a model. The author considers that the main extra-linguistic principle of poetry is the establishment of a general correlation between elements which leads to the semantic loading of all the elements of a structure. On account of that the information content of the text rises markedly and its redundancy decreases to a value approaching zero. The author examines the law of the co-opposition of elements and their semantic loading on the phonological, morphological, lexical, verse and compositional levels. The nature of the sign in poetry is also discussed.

The last chapter deals with the problem of the text and shows that in art the notion of the "text" is not equivalent to the notion of the "artistic work as a whole". The term "extra-textual structure" is introduced. There is a discussion of the relation of patterns (tradition) to innovations (violation of patterns) as well as of the problem of the translatability of poetic texts.

The book is intended for readers working in the field of humanities and interested in the application of structural methods in literary analysis.

Resümee

Käesolevas töös on avaldatud ümbertöötatult Tartu Riiklikus Ülikoolis 1958.—1963. a. peetud struktuuralse poeetika loengukursus, mille eesmärgiks on vaadelda poeetika teooria põhiküsimusi struktuuralselt lähtekohalt. Esimeses peatükis («Üldise kunstiteooria mõningaid küsimusi») käsitleb autor semiootika põhiküsimusi (märgi, mudeli jms. probleemid) nende seoses kirjandusteooria mõistetega. Autorit huvitab eriti küsimus kunsti sisu- ja väljendusaspekti suhtest märgi-mudeli ühtses struktuuris. Teine põhiline peatükk käsitleb poeetilise struktuuri spetsiifikat. Autori arvates on poeesia sõnaline mudel, s. t. erilise keerukusega märk eriliselt keeruka informatsiooni edasiandmiseks. Sellise mudeli kujundamiseks osutuvad üldlingvistilised struktuursed printsiibid ebapiisavateks. Poeesia põhiliseks ekstralingvistiliseks printsiibiks peab autor üldise korrelatsiooni kehtestamist elementide vahel, mis toob kaasa struktuuri kõigi elementide semantilise koormatuse. Selle arvel kasvab järsult teksti informatiivsus ja kahaneb liiasus, lähenedes nullile. Autor käsitleb elementide ja nende semantilise koormatuse vastavuse seadust fonoloogilisel, morfoloogilisel, leksikaalsel, värsilisel ja kompositsioonilisel tasapinnal. Käsitletud on ka küsimust märgi iseloomust poeesias.

Viimases peatükis käsitletakse teksti probleemi ning näidatakse, et kunstis pole teksti mõiste samaväärne mõistega «kogu kunstiteos». Tuuakse sisse tekstivälise struktuuri mõiste. On käsitletud stambi (traditsiooni) ja novaatorluse (stambi rikku-mise) suhet, samuti ka poeetilise teksti tõlgitavuse probleemi.

Raamat on mõeldud humanitaarteadustega tegelejatele, keda huvitab struktuuralse meetodite rakendamine kirjanduse analüüsimisel.

SV AON Tartu Kultuurhoone

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	3
Введение	5
Гл. I. Некоторые вопросы общей теории искусства	15
1. Специфика искусства (постановка вопроса)	15
2. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода	18
3. Материал искусства	26
4. Искусство и проблема модели	29
5. Искусство как семиотическая система	39
Гл. II Проблема структуры стиха	46
1. Язык как материал литературы	46
2. Поэзия и проза	49
3. Природа поэзии	61
4. Ритм как структурная основа стиха	66
а) Природа рифмы	68
в) Проблема повтора в стихе	79
с) Некоторые выводы	87
5. Понятие параллелизма	88
6. Повторяемость низших элементов	91
7. Проблема метрического уровня стиховой структуры	111
8. Уровень морфологических и грамматических элементов	123
10. Стих как мелодическое единство	132
11. Стих как семантическое единство	140
12. Композиция стихотворения	143
13. Проблема поэтического сюжета	151
Гл. III Текстовые и внетекстовые структуры	155
1. Проблема текста	155
2. Внетекстовые связи поэтического произведения	166
3. Проблема стихового перевода	183
Заключение	187
Резюме	194

Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18
ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ, I
На русском, эстонском и английском языках

*

Отв. редактор Б. Егоров
Корректор З. Минц

Сдано в набор 19/VI 1964 г. Подписано к печати
15/VIII 1964 г. 60 × 90 1/16. Печ. л. 12,25. Учетно-
издательских л. 13,04. Тираж 500 экз. МВ-07102.
Заказ 5158.

Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту,
ул. Юликооли, 17/19, II

Цена 0.63.