

Библиотека Всемирной Литературы



ЮРИЙ ЛОТМАН

Анализ поэтического текста
Структура стиха



Библиотека Всемирной Литературы

Юрий Лотман

**Анализ поэтического
текста. Структура стиха**

«ЭКСМО»

2022

УДК 808
ББК 83.3

Лотман Ю. М.

Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман —
«Эксмо», 2022 — (Библиотека Всемирной Литературы)

ISBN 978-5-04-171809-1

Монография выдающегося ученого-литературоведа, основателя Тартуско-московской семиотической школы Ю. М. Лотмана – это исследование внутренней организации поэтического текста. В первой части излагаются теоретические принципы структурного анализа поэзии, во второй – автор демонстрирует применение различных методик к изучению конкретных стихотворных произведений XIX–XX веков. Книга Ю.М. Лотмана будет интересна всем, кто интересуется поэзией, литературоведением и семиотикой. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 808
ББК 83.3

ISBN 978-5-04-171809-1

© Лотман Ю. М., 2022
© Эксмо, 2022

Содержание

Часть первая	6
Введение	6
Задачи и методы структурного анализа поэтического текста	12
Язык как материал литературы	17
Поэзия и проза	21
Природа поэзии	29
Художественный повтор	34
Ритм как структурная основа стиха	38
Ритм и метр	39
Проблема рифмы	49
Конец ознакомительного фрагмента.	52

Юрий Лотман
Анализ поэтического
текста. Структура стиха

© Tallinn University, 2022

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022

© 2022, Университет Таллина, все права защищены.

© Фотография автора

© 2022, Университет Таллина

Часть первая

Введение

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена анализу поэтического текста.

Прежде чем приступить к изложению самого материала, сделаем некоторые предварительные замечания и, в первую очередь, определим, какие цели не ставятся перед настоящим пособием. Зная заранее, чего в этой книге не следует искать, читатель избавит себя от разочарований и сэкономит время для чтения исследований, более непосредственно относящихся к области его интересов.

Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие, порой наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным. Однако это не должно обескуражить. Мнимая ясность, заменяющая научный подход «здоровым смыслом», уверяющим нас, что земля плоская, а солнце ходит вокруг земли, свойственна донаучной стадии знания. Стадия эта была необходимым этапом в истории человечества. Она должна предшествовать науке. В этот период накапливается огромный эмпирический материал, возникает ощущение недостаточности простого бытового опыта. Без этого периода не может быть науки, однако наука возникает как преодоление каждодневного бытового опыта, «здорового смысла». В этом преодолении первоначальная ясность, проистекавшая от непонимания сложности затрагиваемых вопросов, сменяется тем плодотворным непониманием, на основе которого и вырастает наука. При этом наивный носитель донаучного сознания, накопив большое количество бытовых сведений и обнаружив, что не может увязать их воедино, призывает на помощь науку, полагая, что она даст ему короткие и исчерпывающие ответы, которые, сохраняя привычный для него облик мира, покажут, где была допущена неувязка, и придадут бытовому опыту целостность и незыблемость. Наука представляется ему в облике врача, которого призывают к больному с тем, чтобы он установил причины недуга, прописал наиболее простые, дешевые и сильнодействующие лекарства и удалился, поручив дальнейшее заботам родственников.

Наивный реализм «здорового смысла» полагает, что он будет ставить вопросы, а наука – отвечать на них.

Призванная с этой – вполне определенной – целью, наука добросовестно пытается дать ответы на заданные ей вопросы. Результаты этих попыток бывают самые обескураживающие: в итоге длительных усилий очень часто выясняется, что ответа на эти вопросы дать невозможно, что вопросы неправильно поставлены, что правильная постановка вопроса представляет огромные трудности и требует труда, значительно превосходящего тот, который, как казалось вначале, будет достаточен для полного решения проблемы.

Дальнейшее приносит новые неожиданности: выясняется, что наука и не представляет собой инструмента для получения ответов, – как только та или иная проблема получает окончательное решение, она выпадает из сферы науки в область постнаучного знания.

Итак, задача науки – правильная постановка вопроса. Но определить, какая постановка вопроса правильная, а какая нет, невозможно без изучения методов движения от незнания к знанию, без определения того, может ли данный вопрос в принципе привести к ответу. Следовательно, весь круг методологических вопросов, все, что связано с путем от вопроса к ответу (но не с самим ответом), – принадлежит науке.

Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания. Однако именно этот шаг чаще всего вызывает разочарование у приверженцев «здорового смысла» в науке, которая начинает представляться слишком отвлеченным занятием. Наивный реализм поступает с наукой так, как язычник со своим божком: сначала он молится ему, полагая, что тот способен помочь ему преодолеть все трудности, а затем, разочаровавшись, сечет его и бросает в огонь или реку. Отвернувшись от науки, он пытается заключить непосредственный – минуя ее – союз с миром постнаучных результативных знаний, с миром ответов. Так, например, когда участники спора «физиков и лириков» полагают, что кибернетика призвана дать ответ на вопрос, возможна ли «машинная поэзия» и как скоро счетная машина заменит членов Союза писателей, и думают, что на сформулированный таким образом вопрос наука должна отвечать; когда мы наблюдаем повальное увлечение популярной литературой, книгами, которые должны познакомить читателя не с ходом науки и ее методами, а с результатами и решениями, – перед нами типичные случаи союза до- и постнаучных этапов знания против науки. Однако союз этот бесперспективен: ответы, даваемые наукой, не могут быть отделены от нее самой. Они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвинувшая их методология сменяется новой.

Не следует думать, однако, что отмеченное противоречие между донаучным, научным и постнаучным этапами знания – непримиримый антагонизм. Каждый из этих моментов нуждается в остальных. В частности, наука не только черпает сырой материал из сферы каждодневного опыта, но и нуждается в контролирующем соотношении своего движения с миром «здорового смысла», ибо этот наивный и грубый мир есть тот единственный мир, в котором живет человек.

Выводом из сказанного является то, что науке не следует браться за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований. Так, например, вопрос: «Почему мне нравится стихотворение Пушкина (Блока или Маяковского)?» – в таком виде не подлежит научному рассмотрению. Наука не призвана отвечать на все вопросы и связана определенной методикой.

Чтобы приведенные вопросы могли стать предметом науки, следует предварительно договориться, интересует ли нас этот вопрос в аспекте психологии личности, социальной психологии, истории литературных норм, читательских вкусов, критических оценок и тому подобное. После этого поставленный вопрос придется переформулировать на языке терминов соответствующей науки и решать доступными ей средствами. Конечно, полученные таким образом результаты могут показаться слишком узкими и специальными, но наука не может предложить ничего, кроме научной истины.

В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той, значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке.

При этом настоящая работа имеет в виду литературоведческий анализ поэтического текста и все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п., при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые позволили бы сделать искусство предметом рассмотрения, не «убивая» его?

Как построен текст и зачем он построен именно таким образом? – вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга.

Необходима еще одна существенная оговорка. Решение каждой научной проблемы определяется и методом исследования, и личностью ученого: его опытом, талантом, интуицией. В настоящей работе мы будем касаться лишь первой из этих составных частей научного творчества.

В гуманитарных науках часто приходится сталкиваться с утверждением, что точная методика работы, определенные правила анализа ограничивают творческие возможности исследователя. Позволительно спросить: «Неужели знание формул, наличие алгоритмов, по которым решается данная задача, делают математика более связанным и менее творчески активным, чем человека, не имеющего представления о формулах?» Формулы не отменяют индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного.

Современное литературоведение находится на пороге нового этапа. Это выражается во все растущем стремлении не столько к безапелляционным ответам, сколько к проверке правильности постановки вопросов. Литературоведение учится спрашивать – прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа. Доступная каждому литературоведу, она не заменяет личное научное творчество, а служит ему фундаментом.

Гончаров писал в свое время о цивилизации: «...что было недоступною роскошью для немногих, то, благодаря цивилизации, делается доступным для всех: на севере ананас стоит пять, десять рублей, здесь – грош: задача цивилизации – быстро переносить его на север и вогнать в пятак, чтобы вы и я лакомились им»¹. Задача науки, в известной мере, аналогична: добиваясь определенных результатов, ученый вырабатывает и некоторые фиксированные методы анализа, исследовательские алгоритмы, которые делают его результат повторимым. То, что вчера делал гениальный хирург в уникальных условиях, завтра становится доступным для каждого врача. Именно сумма этого повторимого исследовательского опыта составляет научную методику.

* * *

Анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования.

В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет художественный текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную – эстетическую – функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода.

В реальной жизни культуры тексты, как правило, полифункциональны: один и тот же текст выполняет не одну, а несколько (порой – много) функций. Так, средневековая икона, храмовое сооружение античной эпохи или периода европейского средневековья, Возрождения, периода барокко выполняют одновременно и религиозную, и эстетическую функцию, военные уставы и правительственные законодательные акты эпохи Петра I были одновременно доку-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми томах, т. 2. М., Гослитиздат, стр. 287.

ментами юридическими и публицистическими, воззвания генералов Конвента, «Наука побеждать» Суворова, приказы по дивизии Михаила Орлова могут рассматриваться и как военно-исторические тексты, и как памятники публицистики, ораторского искусства, художественной прозы. В определенных условиях подобные совмещения функций оказываются не только частым, но и закономерным, необходимым явлением: для того чтобы текст мог выполнить свою функцию, он должен нести еще некоторую дополнительную. Так, в определенных условиях, для того чтобы икона могла восприниматься как религиозный текст и выполнить эту свою социальную функцию, она должна еще быть и произведением искусства. Возможна и обратная зависимость – для того чтобы восприниматься как произведение искусства, икона должна выполнять присущую ей религиозную функцию. Поэтому перенесение ее в музей (а в определенном смысле – и отсутствие религиозного чувства у зрителя) уже нарушает исторически присущий тексту эффект единства двух общественных функций.

Сказанное в наибольшей мере относится к литературе. Соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного текста. При этом здесь чаще всего налицо двусторонняя связь: для того чтобы выполнить определенную художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную, политическую, философскую, публицистическую функции. И наоборот: для того чтобы выполнить определенную, например, политическую роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция. Исследование того, какие пучки функций могут совмещаться в пределах одного текста, дало бы интересные показатели для построения типологии культуры. Так, например, в XVIII веке соединение художественной и моралистической функций было условием для эстетического восприятия текста, для Пушкина и Гоголя соединение этих двух функций в одном тексте делается запретным.

Колебания в границах понятия «художественный текст» продолжаются и в литературе новейшего периода. Большой интерес в этом отношении представляет мемуарная литература, которая то сама противопоставляет себя художественной прозе, «вымыслу», то начинает занимать в ее составе одно из ведущих мест. В равной мере это относится и к очерку с его специфической ролью в 1840, 1860 и 1950-е годы. Маяковский, составляя тексты для Окон РОСТА или стихотворные рекламы для ГУМа, вряд ли преследовал чисто поэтические цели (ср. «Приказ № 2 по армии искусств»). Однако для нас принадлежность этих текстов истории русской поэзии не может быть оспорена.

Относительность границ «художественного» и «нехудожественного» текста видна на примере истории документального кино.

Сложность, порой диффузность социального функционирования текстов естественно толкает исследователя на диффузность подхода к изучаемому объекту: представляется вполне закономерным не расчленять как объекты исследования то, что в жизни функционирует слитно. Однако против этого приходится решительно возражать. Для того чтобы понять сложное взаимодействие различных функций одного и того же текста, необходимо предварительно рассмотреть каждую из них в отдельности, исследовать те объективные признаки, которые позволяют данному тексту быть произведением искусства, памятником философской, юридической или иной формы общественной мысли. Такое аспектное рассмотрение текста не заменяет изучения всего богатства его связей, но должно предварять это последнее. Анализ взаимодействия общественных функций текста должно предшествовать их вычленению и описанию, нарушение этой последовательности шло бы вразрез с элементарным требованием науки – восходить от простого к сложному.

Предлагаемая читателю работа посвящена именно этой, начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения

искусства, мы вычленим одну, сравнительно более узкую – собственно эстетическую природу литературного произведения.

Однако мы вынуждены пойти и на еще большее сужение темы. К рассмотрению художественного произведения можно подойти с разных сторон. Представим себе, что мы изучаем стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Характер нашего изучения будет различным в зависимости от того, что мы изберем в качестве объекта исследования, что будем считать границами того текста, изучение которого составит цель работы. Мы можем рассмотреть пушкинское стихотворение с точки зрения его внутренней структуры, можем считать текстом, подлежащим изучению, более общие совокупности, например, «лирика Пушкина периода михайловской ссылки», «лирика Пушкина», «русская любовная лирика 1820-х годов», «русская поэзия первой четверти XIX века» или же, расширяя тему не хронологически, а типологически, – «европейская поэзия 1820-х годов». В каждом из этих случаев в интересующем нас стихотворении раскроются различные аспекты. Этому будет соответствовать несколько типов исследований: монографическое изучение текста, исследование по истории национальной литературы, сравнительно-типологическое исследование и т. п. Таким образом, определена будет тема исследования и его границы, но не метод. В частности, и текст отдельного стихотворения, и искусство отдельной эпохи могут быть представлены в виде единой структуры, организованной по определенным, только ей присущим внутренним законам.

Перечисленные (далеко не полностью) аспекты изучения произведения составляют в своей совокупности полное описание художественной структуры произведения. Однако такое описание было бы настолько громоздким, что практически осуществить его в пределах одного исследовательского текста – задача мало реальная. Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную – порой значительную – часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И тем не менее автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место – именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии, быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства.

Думается, что сказанное вполне оправдывает выделение проблемы монографического исследования отдельного текста, рассматриваемого в качестве художественного целого, как специальной темы книги. Постановка такой темы имеет и более специальное обоснование.

Советское литературоведение достигло определенных успехов, особенно в области истории литературы, в первую очередь – русской. Здесь накоплен обширный опыт исследовательской методики, и овладение ею, как показывает опыт, не встречает больших трудностей. Методика анализа внутренней структуры художественного текста разработана значительно хуже, несмотря на то, что и в этой области советская наука может указать на труды, ставшие классическими и получившие широкое признание.

* * *

Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии².

Существенным препятствием на пути к освоению по существу простых идей структурно-семиотического анализа для многих литературоведов может явиться терминология. История науки сложилась таким образом, что многие плодотворные идеи, касающиеся всех систем коммуникации между передающим и принимающим, впервые были высказаны в лингвистике. В силу этого обстоятельства, а также потому, что язык является главной коммуникативной системой в человеческом обществе и многие общие принципы проявляются в нем наиболее явно, а все вторичные моделирующие системы в той или иной мере испытывают его влияние, лингвистическая терминология занимает во всех науках семиотического цикла, в том числе и в структурной поэтике, особое место.

Если читатель захочет получить более подробные сведения относительно терминологии, принятой в современной структурной лингвистике и под ее влиянием проникшей в работы по семиотике, то полезным окажется обращение к справочникам: О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966 (следует отметить, что к Словарю приложен составленный В. Ф. Беляевым справочник «Основная терминология метрики и поэтики», что делает его для наших целей особенно ценным); Й. Вахек. Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964; Эрик Хэмп. Словарь американской лингвистической школы. М., 1960.

² См. также: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, 384 стр.

Задачи и методы структурного анализа поэтического текста

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века и отвечает общему духу научных поисков нашего столетия. Не случайно структурные методы исследования завоевали себе место в самых различных областях научного знания: в лингвистике и геологии, палеонтологии и правоведении, химии и социологии. Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешел в область теории научного знания в целом.

Однако так понятый структурный анализ не представляет собой чего-либо нового. Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно, один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе.

Любопытные наблюдения в этом отношении дает восприятие кинокадра. Одно и то же изображение на пленке, но снятое разным планом (например, общим, средним или крупным), в зависимости от отношения заполненной части экрана к незаполненной и к рамке, в художественной конструкции киноленты будет выступать как различные изображения (сама разница планов станет средством передачи художественных значений). Однако изменение величины изображения, зависящее от размеров экрана, величины зала и других условий проката, новых художественных значений не создает. Таким образом, источником эстетического эффекта, художественной реальностью в данном случае будет размер не как некая абсолютная величина, равная сама себе вне каких-либо связей с художественным окружением, а отношение между деталью и границами кадра.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. *Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.* Так, например, мы без каких-либо колебаний отождествляем все издания романа «Евгений Онегин», независимо от их формата, шрифта, качества бумаги³. В ином отношении мы отождествляем все исполнительские трактовки музыкальной или театральной пьесы. Наконец, мы смотрим на нецветную

³ Подобное отождествление присуще нашему восприятию текста, но совсем не является общим законом. Так, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда разные книги в библиотеке героя – это книги с одинаковым наборным текстом и различным цветом бумаги. Во многих архаических обществах текст, вырезанный на камне или меди, относится к такому же тексту, не закрепленному подобным образом, как святой к профаническому, истинный – к ложному.

репродукцию картины или гравюру с нее (до конца XIX века это был единственный способ репродуцирования живописи) и отождествляем ее, в определенных отношениях, с оригиналом (так, например, перерисовывание гравюр длительное время было основной формой обучения классическому искусству рисунка и композиции: исследователь, анализирующий расположение фигур на полотне, вполне может иллюстрировать текст нецветной репродукцией, отождествив ее в этом отношении с самой картиной). На старинной фреске царапины или пятна могут быть гораздо более заметны, нежели сам рисунок, но мы их «снимаем» в своем восприятии (или стремимся снять, наслаждение ими будет носить эстетский характер и явно вторично, оно возможно лишь как наслоение на восприятие, отделяющее текст от порчи). Таким образом, в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений, тем, что имеет значимые антитезы, то есть тем, что входит в структуру произведения.

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: «Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных»⁴.

Вторым существенным следствием наблюдений, которые мы сделали выше, является *разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов*. Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная структура-модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне (так, «Гамлет» Шекспира в книге и на сцене, с одной точки зрения, – одно произведение, например, в антитезе «Гамлету» Сумарокова или «Макбету» Шекспира; с другой стороны же – это два различных уровня интерпретации единой структуры пьесы). Следовательно, текст также иерархичен. *Эта иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности.*

Разграничение системы и текста (применительно к языку говорят о противопоставлении «языка» и «речи», подробнее об этом см. в следующей главе) имеет фундаментальное значение при изучении всех дисциплин структурного цикла. Не касаясь пока многих следствий, вытекающих из такого подхода, остановимся – в предварительном порядке – лишь на некоторых. Прежде всего, следует подчеркнуть, что противопоставление текста и системы имеет не абсолютный, а относительный и нередко чисто эвристический характер. Во-первых, в силу отмеченной уже иерархичности этих понятий одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня. Так, евангельская притча или классицистическая басня представляют собой тексты, интерпретирующие некоторые общие религиозные или нравственные положения. Однако для людей, которые должны воспользоваться этими поучениями, они представляют модели, интерпретируемые на уровне житейской практики и поведения читателей.

Связанность понятий «текст» и «система» проявляется и в другом. Было бы заблуждением противопоставлять их, приписывая тексту признак реальности, а структуру рассматривая как умозрение, как нечто, существование чего значительно более проблематично. Структура существует, реализуясь в эмпирической данности текста, но не следует думать, что связь здесь однонаправлена и факт эмпирического существования и есть высший критерий при определении реальности. В эмпирическом мире мы все время отбрасываем, исключаем из нашего опыта определенные факты. Шофер, наблюдающий уличное движение через ветровое стекло

⁴ Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Plon, 1958, p. 306.

машины, замечает группу пешеходов, пересекающих улицу. Он мгновенно фиксирует скорость их движения и его направление, отмечает те признаки, которые позволяют ему предсказать характер поведения пешеходов на мостовой («дети», «пьяный», «слепой», «провинциал»), и не заметит (не должен замечать!) тех признаков, которые только отвлекут его внимание, не влияя на правильность выбора стратегии собственного поведения. Например, он должен тренировать себя не замечать цвет костюмов или волос, черты лиц. Между тем находящийся на той же улице и в то же время сыщик уголовной полиции и юный любитель прекрасного пола будут видеть совершенно иную реальность – каждый свою. Способность наблюдения в равной мере подразумевает умение и нечто замечать, и нечто не замечать. Эмпирическая реальность предстанет перед каждым из этих внимательных наблюдателей в особом облике. Корректор и поэт видят на одной и той же странице разное. Нельзя увидеть ни одного факта, если не существует системы их отбора, как нельзя дешифровать текст, не зная кода. Текст и структура взаимно обуславливают друг друга и обретают реальность только в этом взаимном соотношении.

Приведенный пример с улицей может нам пригодиться еще в одном отношении: его можно истолковать как присутствие в рамках одной и той же ситуации трех текстов (улица, заполненная народом и машинами, выступает в этом случае как текст), дешифруемых с помощью трех различных кодов. Однако мы можем истолковать ее как один текст, который допускает три различных способа декодирования. С таким случаем мы будем в дальнейшем сталкиваться достаточно часто. Не меньший интерес будет для нас представлять случай, когда одна и та же структура допускает воплощение ее в нескольких различных текстах.

Однако правильное понимание специфики структурных методов в гуманитарных науках требует выделения еще одной стороны вопроса. Не всякая структура служит средством хранения и передачи информации, но любое средство, служащее информации, является структурой. Таким образом, возникает вопрос о структурном изучении семиотических систем – систем, пользующихся знаками и служащих для передачи и хранения информации. Структурные методы присущи большинству современных наук. Применительно к гуманитарным правильнее было бы говорить о структурно-семиотических методах.

* * *

Рассматривая поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру, мы, естественно, будем опираться на достижения предшествующей научной мысли.

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотносительностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первое исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследователя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня.

В истории литературоведения каждая из этих тенденций знала периоды, когда именно ей приходилось решать наиболее актуальные научные задачи, и времена, когда, исчерпав отпущенные ей данным уровнем развития науки возможности, она уступала место противоположному направлению. Так, в XVIII веке наука о литературе, в первую очередь, была наукой о правилах внутреннего построения текста. И что бы ни говорили эстетики XIX столетия об антиисторизме, нормативности или метафизичности науки о литературе в восемнадцатом сто-

летию, не следует забывать, что именно тогда были написаны «Поэтическое искусство» Буало, «Риторика» Ломоносова и «Гамбургская драматургия» Лессинга. Теоретикам XIX века суждения их предшественников об искусстве казались «мелочными» и слишком погруженными в технологию писательского мастерства. Однако не следует забывать, что именно в XVIII веке теория литературы, как никогда после, связана с критикой и живой литературной жизнью и что, сосредоточивая внимание на вопросе, как следует строить текст, теоретики XVIII века создавали огромный капитал художественной культуры, на основе которого фактически существовала европейская литература XIX столетия.

Теоретическая мысль последующей эпохи решительно отказалась видеть в произведении нечто самодовлеющее. В тексте искали выражения духа – истории, эпохи или какой-либо иной вне положенной ему сущности. И поскольку лежащая вне текста субстанция мыслилась как живая и бесконечная, а само произведение представляло как не до конца адекватная ее одежда, «плен души в материальном выражении», конечный образ бесконечного, то задача читателя и исследователя (по-прежнему предполагалось, что это – одна задача, что исследователь – это квалифицированный читатель) – пробиться сквозь текст к лежащим за ним субстанциям. С этой точки зрения решающее значение приобретало отношение текста к другим текстам, их складывание в единый подвижный поток или отношение текста к внележащей реальности, как бы ни понималась эта реальность: как развитие мировой души или борьба общественных сил. Взятый же сам по себе, текст не представлялся чем-то значительным, он был низведен на уровень «памятника».

В борьбе литературных мнений XX века, на которую общий характер эпохи наложил печать глубокого драматизма, неоднократно раздавались голоса об исконной порочности то одной, то другой из названных выше тенденций. При этом упускалось из виду, что каждая из этих тенденций отражает определенную сторону реальности изучаемого материала и что каждая из них на определенных этапах развития научной мысли выдвигала мощные и плодотворные концепции, а на других – эпигонские и доктринерские построения.

В силу ряда исторических причин конфликт между этими двумя тенденциями принял в XX веке особенно острый характер. Деградация академического литературоведения вызвала ответную реакцию в работах молодых литературоведов так называемой формальной школы («Московский лингвистический кружок» в Москве, ОПОЯЗ в Петрограде, критики и теоретики футуризма, позже – ЛЕФа). Исходным положением и основной заслугой этого направления было утверждение, что искусство не есть лишь подсобный материал для психологических или исторических штудий, а искусствоведение имеет собственный объект исследования. Декларируя самостоятельность объекта и исследовательской методики, формальная школа на первый план выдвигала проблему текста. Полагая, что этим они становятся на почву материализма, ее сторонники утверждали, что значение невозможно без материального субстрата – знака и зависит от его организации. Ими было высказано много блестящих догадок о знаковой природе художественного текста. Ряд положений формальной школы предвосхитил идеи структурного литературоведения и нашел подтверждение и интерпретацию в новейших идеях структурной лингвистики, семиотики и теории информации. Через Пражский лингвистический кружок и работы Р. Якобсона теория русской формальной школы оказала глубокое воздействие на мировое развитие гуманитарных наук.

Однако на ряд уязвимых мест в концепции формальной школы было указано уже в самом начале полемики, которая не замедлила разгореться вокруг работ молодых литературоведов. Критика формалистов, прежде всего, раздалась со стороны столпов символизма, занявших видные места в литературоведении начала 1920-х годов (В. Я. Брюсов и др.). Привыкшие видеть в тексте лишь внешний знак глубинных и скрытых смыслов, они не могли согласиться со сведением идеи к конструкции. Другие стороны формализма вызвали протест у исследователей, связанных с классической немецкой философией (Г. Шпет), которые видели в культуре

движение духа, а не сумму текстов. Наконец, социологическая критика 1920-х годов указала на имманентность литературоведческого анализа формалистов как на основной их недостаток. Если для формалистов объяснение текста сводилось к ответу на вопрос: «Как устроено?», то для социологов все определялось другим: «Чем обусловлено?».

Изложение драматической истории формальной школы вывело бы нас за рамки нашей непосредственной задачи. Следует, однако, отметить, что из рядов формальной школы вышли крупнейшие советские исследователи Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, что влияние ее принципов испытали Г. О. Винокур, Г. А. Гуковский, В. В. Гиппиус, П. А. Скафтымов, В. М. Жирмунский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп и многие другие ученые. Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутритекстового анализа и заменить метафизическое представление о «приеме» как основе искусства диалектическим понятием художественной функции. Здесь особо следует выделить труды Ю. Н. Тынянова. Переход формализма в функционализм отчетливо виден на примере замечательной чешской и словацкой школы литературоведения – в работах Я. Мукаржовского, Й. Грабака, М. Бакоша и других членов Пражского лингвистического кружка, а также тесно связанных с ним Н. С. Трубецкого и Р. Якобсона.

Однако, в полной мере отдавая должное идеям, выдвинутым теоретиками ОПОЯЗа, надо решительно возражать против часто высказываемой мысли о формализме как основном источнике структурализма или даже о тождестве этих двух научных направлений. Структурные идеи выкристаллизовывались как в работах формалистов, так и в трудах их противников. Если одни говорили о структуре текста, то другие исследовали структуру более широких – внетекстовых – единств: культуры, эпохи, гражданский истории. Невозможно включить в рамки формальной школы таких исследователей, как М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, Г. А. Гуковский, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, В. В. Гиппиус, С. М. Эйзенштейн, равно как и Андрея Белого, Б. И. Ярхо, П. А. Флоренского и многих других. Между тем значение их трудов для развития структурализма – бесспорно.

Структурально-семиотическое литературоведение учитывает опыт всей предшествующей литературоведческой науки, однако имеет свою специфику. Оно возникло в обстановке той научной революции, которой отмечена середина XX столетия, и органически связано с идеями и методикой структурной лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики.

Структурное литературоведение не представляет собой сложившегося и окончательно оформленного научного направления. По многим и весьма существенным проблемам нет необходимого единства или даже научной ясности. Автор предлагаемой книги в полной мере понимает, что такое положение науки неизбежно добавит новые недостатки к тем, которые обусловлены его собственными недостатками как ученого. Однако он не ставит перед собой цели дать полное и систематическое изложение всех вопросов структурно-семиотического анализа текста. Он хотел бы ввести читателя в курс проблем и методов их решения, показать не столько конечные результаты, сколько возможные пути их достижения.

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, но она дана от природы и не соотносится с общественными (идеологическими) процессами. Язык в этом смысле представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника.

В науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. В основе любого языка лежит понятие знака – значимого элемента данного языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. Так, для слова «орден» определенная последовательность фонем русского языка и некоторая морфо-грамматическая структура будут составлять его выражение, а лексическое, историко-культурное и прочие значения – содержание. Если же мы обратимся к самому ордену, например к ордену Св. Георгия I степени, то орденские регалии – знак, звезда и лента – будут составлять выражение, а почести, сопряженные с этой наградой, соотношение его социальной ценности с другими орденами Российской империи, представление о заслугах, свидетельством которых является этот орден, составят его содержание.

Из этого можно сделать вывод, что знак – всегда замена. В процессе социального общения он выступает как заменитель некоторой представляемой им сущности. Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содержанию составляют семантику знака. Из того, что семантика – всегда некоторое отношение, вытекает, что содержание и выражение не могут быть тождественны, – для того чтобы акт коммуникации был возможен, выражение должно иметь иную природу, чем содержание. Однако отличие это может иметь различные степени. Если выражение и содержание не имеют ничего общего и отождествление их реализуется лишь в пределах данного языка (например, отождествление слова и обозначаемого им предмета), то такой знак называется условным. Слова – наиболее распространенный тип условных знаков. Если между содержанием и выражением существует определенное подобие – например, соотношение местности и географической карты, лица и портрета, человека и фотографии, – знак называется изобразительным или иконическим.

Практическое различие условных и иконических знаков не вызывает никаких трудностей, теоретическое противопоставление необходимо для функционирования культуры как целостного коммуникационного организма. Однако следует иметь в виду, что понятие «сходства» знака и обозначаемого объекта отличается большой степенью условности и всегда принадлежит к постулатам данной культуры: рисунок приравнивает трехмерный объект к двумерному изображению, с точки зрения топологии любой квадрат гомеоморфен любому кругу, сцена изображает комнату, но принимает как данность отсутствие стены с той стороны, с которой сидят зрители. Монолог актера выполняет функцию иконического знака потока мыслей

героя, хотя о сходстве обозначаемого и обозначающего здесь можно говорить, лишь принимая во внимание всю систему условностей, то есть язык театра⁵.

Знаки не существуют в языке как механическое скопление не связанных между собой самостоятельных сущностей – они образуют систему. Язык системен по своей сущности. Системность языка образуется наличием определенных правил, определяющих соотношение элементов между собой.

Язык – структура иерархическая. Он распадается на элементы разных уровней. Лингвистика, в частности, различает уровни фонем, морфем, лексики, словосочетаний, предложения, сверхфразовых единств (приводим самое грубое членение: в ряде случаев бывает необходимо выделить слоговой, интонационный и ряд других уровней). Каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил.

Язык организуется двумя структурными осями. С одной стороны, его элементы распределяются по разного рода эквивалентным классам типа: все падежи данного существительного, все синонимы данного слова, все предлоги данного языка и т. п. Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентностей одно необходимое нам слово или необходимую форму. Такая упорядоченность элементов языка называется парадигматической.

С другой стороны, для того, чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо построить определенным способом – согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность языка будет называться синтагматической. Всякий языковый текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям.

На каком бы уровне мы ни рассматривали текст, мы обнаружим, что определенные его элементы будут повторяться, а другие – варьироваться. Так, рассматривая все тексты на русском языке, мы обнаружим постоянное повторение 32 букв русского алфавита, хотя начертания этих букв в шрифтах разного типа и в рукописных почерках различных лиц могут сильно различаться. Более того, в реальных текстах нам будут встречаться лишь варианты букв русского алфавита, а буквы как таковые будут представлять собой структурные инварианты – идеальные конструкторы, которым приписаны значения тех или иных букв. Инвариант – значимая единица структуры, и сколько бы ни имел он вариантов в реальных текстах, все они будут иметь лишь одно – его – значение.

Сознавая это, мы сможем выделить в каждой коммуникационной системе аспект инвариантной ее структуры, которую вслед за Ф. де Соссюром называют языком, и вариативных ее реализаций в различных текстах, которые в той же научной традиции определяются как речь. Разделение плана языка и плана речи принадлежит к наиболее фундаментальным положениям современной лингвистики. Ему приблизительно соответствует в терминах теории информации противопоставление кода (язык) и сообщения (речь).

Большое значение для понимания соотношения языка (кода) и речи (сообщения), которое параллельно отношению «система – текст», имеет разделение языковых позиций говорящего и слушающего, на основе которых строятся имеющие принципиально отличный характер синтетические (порождающие или генеративные) и аналитические языковые модели⁶.

⁵ См. подробнее: Б. Успенский, Ю. Лотман. Условность в искусстве. – *Философская энциклопедия*, т. 5. М., «Советская энциклопедия», 1970, стр. 287–288.

⁶ Данный, по неизбежности крайне неполный, перечень аспектов структуры языка ни в коей мере не претендует на глубину – он имеет целью лишь познакомить читателя с некоторыми терминами, которые ему будут встречаться в дальнейшем изложении. Поскольку знание основных положений современного языкознания необходимо для понимания дальнейшего материала, мы советуем бы для первого знакомства обратиться к книгам: И. И. Ревзин, Ю. Ю. Розенцвейг. *Основы общего и машинного перевода*. М., «Высшая школа» (244 стр.); Ю. Д. Апресян. *Идеи и методы современной структурной лингвистики*. М., 1966. Указание на более специальную литературу см.: *Структурное и прикладное языкознание*. Библиографический указатель. М., 1965.

Все классы явлений, которые удовлетворяют данным выше определениям, квалифицируются в семиотике как языки. Из этого видно, что термин «язык» употребляется здесь в более широком, чем общепринятое, значении. В него входят:

1. Естественные языки – понятие, равнозначное термину «язык» в привычном его употреблении. Примеры естественных языков: русский, эстонский, французский, чешский и другие языки.

2. Искусственные языки – знаковые системы, созданные человеком и обслуживающие узкоспециализированные сферы человеческой деятельности. К ним относятся все научные языки (система условных знаков и правил их употребления, например, знаков, принятых в алгебре или химии, с точки зрения семиотики – объект, равнозначный языку) и системы типа уличной сигнализации. Искусственные языки создаются на основе естественных в результате сознательного упрощения их механизма.

3. Вторичные моделирующие системы – семиотические системы, построенные на основе естественного языка, но имеющие более сложную структуру. Вторичные моделирующие системы; ритуал, все совокупности социальных и идеологических знаковых коммуникаций, искусство складываются в единое сложное семиотическое целое – культуру.

Отношение естественного языка и поэзии определяется сложностью соотношения первичных и вторичных языков в едином сложном целом данной культуры.

Специфичность естественного языка как материала искусства во многом определяет отличие поэзии (и шире – словесного искусства вообще) от других видов художественного творчества.

Языки народов мира не являются пассивными факторами в формировании культуры. С одной стороны, сами языки представляют собой продукты сложного многовекового культурного процесса. Поскольку огромный, непрерывный окружающий мир в языке предстает как дискретный и построенный, имеющий четкую структуру, соотношенный с миром естественный язык становится его моделью, проекцией действительности на плоскость языка. А поскольку естественный язык – один из ведущих факторов национальной культуры, языковая модель мира становится одним из факторов, регулирующих национальную картину мира. Формирующее воздействие национального языка на вторичные моделирующие системы – факт реальный и бесспорный⁷. Особенно существен он в поэзии⁸.

Однако, с другой стороны, процесс образования поэзии на основе национальной языковой традиции сложен и противоречив. В свое время формальная школа выдвинула тезис о языке как материале, сопротивление которого преодолевает поэзия. В борьбе с этим положением родился взгляд на поэзию как автоматическую реализацию языковых законов, один из функциональных стилей языка. Б. В. Томашевский, полемизируя с одной из наиболее крайних точек зрения, утверждавшей, что все, что есть в поэзии, уже имеется в языке, отмечал, что в языке действительно есть все, что есть и в поэзии... кроме самой поэзии. Правда, в работах последних лет сам Б. В. Томашевский начал все более подчеркивать общность языковых и поэтических законов.

В настоящее время обе теории – и «борьбы с языком», и отрицания качественного своеобразия поэзии по отношению к естественному языку – представляются неизбежными крайностями раннего этапа науки.

Язык формирует вторичные системы. И это делает словесные искусства, бесспорно, наиболее богатыми по своим художественным возможностям. Однако не следует забывать, что

⁷ Интересные примеры и ценные теоретические соображения см.: Б. А. Успенский. Влияние языка на религиозное сознание. – Труды по знаковым системам, т. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236, 1969.

⁸ О зависимости системы стихосложения от структуры языка см.: М. И. Лекомцева. О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка. – Там же.

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 отличать предмет от названия, пласт действительности от пласта ее отражения в языке. Аналогичное положение имело место в кинематографе: то, что фотография тесно, автоматически связана с фотографируемым объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в искусство. Только после того, как в результате появления монтажа и подвижной камеры оказалось возможным один объект сфотографировать хотя бы двумя различными способами, а последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты, кинематограф из копии действительности превратился в ее художественную модель. Кино получило свой язык.

Для того чтобы поэзия получила свой язык, созданный на основании естественного, но ему не равный, для того чтобы она стала искусством, потребовалось много усилий. 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.

Поэзия и проза

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и речь художественной прозы – одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии – явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая свои многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждений о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»⁹.

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»¹⁰.

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице от простоты к сложности – расположение жанров иное: разговорная речь – песня (текст + мотив) – «классическая поэзия» – художественная проза. Разумеется, схема эта весьма приблизительна, но невозможно согласиться с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи (вопрос о *vers libre* будет оговорен отдельно).

На самом деле, соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого – уже относительно 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.

Структурный анализ исходит из того, что 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 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 в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, – с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором – отсутствие рифмы есть присутствие нерифмы, 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 году поэтический текст, написанный по общепринятым нормам романтической поэтики, производил более «голое» впечатление, был в большей степени, чем пушкинский, лишен элементов художественной структуры.

⁹ Б. В. Томашевский. Стих и язык. – IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 4. Перепечатано в книге: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М. – Л., Гослитиздат, 1959, стр. 10. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в очень интересной книге «Българско стихознание». София, «Наука и искусство», 1960, стр. 11.

¹⁰ Zygmunt Czerny. Le vers français et son art structural. – В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 255.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен – лишь одна из составляющих сложного целого. Она подходит к наблюдателю, 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 – бóльшая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит вас своим неприличием.

Со структурной точки зрения вещественный, набранный типографскими литерами текст теряет свое абсолютное, самодовлеющее значение как единственный объект художественного анализа. Следует решительно 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.

В свете сказанного и представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы¹¹.

Прежде всего, следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Употребление в данном случае общих терминов – лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это – жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку развиваются до ее возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят прозаическим жанрам, а просто с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как две разновидности одного искусства, а как разные искусства – песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX века, ввиду отсутствия соотнесенности с поэзией, отношение фольклорных и средневековых «прозаических» жанров к разговорной речи. Проза XIX века противопоставлена поэтической речи, воспринимаемой как «условная», «неестественная», и движется к разговорной стихии. Процесс этот – лишь одна из сторон 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. Так, летопись не переживалась читателями и летописцами как художественный текст, в нашем наполнении этого понятия.

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 века, отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третирует роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все еще то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр,

¹¹ 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.

выходящий за пределы изящной словесности¹², 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 о не-поэзии. За этим стоит эстетика «жизни действительной» с ее убеждением, что источник поэзии – реальность. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза – явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного 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, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-приемы» поэтически условной речи. И снова приходится заметить, что в данном случае прозаическое литературное произведение не равно тексту: текст – лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В дальнейшем возможно складывание художественных нормативов, позволяющих воспринимать прозу как самостоятельное художественное образование – вне соотношения ее с поэтической культурой. В определенные моменты литературного развития складывается даже обратное отношение: поэзия начинает восприниматься на фоне прозы, которая выполняет роль нормы художественного текста.

В связи с этим уместно отметить, что в свете структурного анализа художественная простота раскрывается как нечто 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, анализ художественных структур словесного искусства естественно начинать с поэзии как наиболее элементарной системы, как системы, чьи элементы в значительной мере получают выражение в тексте, 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 весь объем понятия «словесное искусство» и контрастно соотношенную (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. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется 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 соотношенные художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлюще, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение как «реализм». Определение простоты произведения искусства представляет большие трудности. И все же в рабочем порядке оно необходимо для выявления специфики прозы. При этом весьма существенна оценочная сторона вопроса.

¹² Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х годов считала «Историю государства российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н. Тургенева и «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве весьма поздно. 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»¹³, 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»¹⁴. Представление об «украшенности» как необходимым знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» – модель), 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 и неизменно связано с отказом от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал 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, 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, конечно, значительно легче.)

Но отсюда же вытекает и то, что понятие «простоты», типологически вторичное, исторически очень подвижно, зависит от системы, на которую проецируется. Понятно, например, что мы, невольно проецируя 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 внетекстовый, компонент. Если в свете сказанного выше простота выступает как «не-сложность» – отказ от выполнения определенных принципов («простота «сложность» – двуединая оппозиционная пара), то вместе с тем создание «простого произведения» (как и всякого другого) 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» неореалистического итальянского фильма, но и «простота» некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

¹³ «Творения (...) Кирилла Туровского». Киев, 1880, стр. 60.

¹⁴ Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII веков и их переделкам. Л., Изд. АН СССР, 1932, стр. 7.

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»¹⁵.

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 наш 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», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов» – уже переход к прозе, а такие поэмы, как «Сальери и Моцарт», «Скупой Рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость», – уже чистая беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами <...> мы под «прозою» разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности»¹⁶.

Сказанное Пушкиным и Белинским нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий – оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ранг художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Исторически и социально обусловленное понятие простоты 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 диалектически взглянуть на проблему границы этих явлений и эстетическую природу 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 прозаичных, 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

¹⁵ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд. АН СССР, стр. 19.

¹⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 523.

такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»¹⁷.

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбегаун¹⁸. Исходя из представления о том, что стих – это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь», он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев: «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»¹⁹. Цитируя стихотворение 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 время от времени встречаются подобные созвучия»²⁰. Но 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 приравнивать к прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения Й. Грабака в его статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». Й. 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 не всегда можно провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя Й. Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами»²¹, однако далее он исходит из того, что современное эстетическое переживание прозы и поэзии взаимно проецируются и, следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-иному ставит Й. Грабак вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет «о случаях, когда граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»²². 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»²³. Именно вследствие этого граница, существующая между свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

¹⁷ Б. В. Томашевский. Стих и язык. – IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 7–8.

¹⁸ В. Unbegaun. La versification russe. Paris, 1958.

¹⁹ М. Янакиев. Българско стихознание. София, «Наука и искусство», 1960, стр. 10.

²⁰ Там же, стр. 214.

²¹ Josef Hrábak. Remarque sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition. – В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1966.

²² Там же, стр. 245.

²³ См.: Josef Hrábak. Úvod do teorie verse. Praha, 1970, стр. 7 и сл.

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 равнозначно 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 к 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, так как 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 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 Даяковского 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 стихов Маяковского вдвинут в сложные общие структуры, внетекстовая часть его 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 эти связи 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 лишь частично – в их отношении к тексту. Залогом научного успеха при этом явится строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу большей сложности прозы, сравнительно со стихами, является вопрос о трудности построения порождающих моделей²⁴. 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 моделировать стихотворный.

Й. 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 Й. Грабаку, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах,

²⁴ Порождающая модель – правила, соблюдение которых позволяет строить правильные тексты на данном языке. Построение порождающих правил в поэтике – одна из дискуссионных проблем современной науки.

закрывающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»²⁵.

²⁵ Josef Hrábak. Úvod do teorie verse. Praha, 1958, стр. 245.

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 сравнительно с обычным языком?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки о литературе. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных стиховедческих трудов, 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, Р. О. Якобсон, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, С. М. Бонди, Г. А. Шенгели.

Традиция эта получила широкое международное развитие в трудах зарубежных ученых, в первую очередь в славянских странах – К. Тарановского, Й. Левого, М.-Р. Майеновой, Л. Пшеловской, А. Вержбицкой, И. Ворончака, З. Копчиньской и др.²⁶

Последнее десятилетие принесло новую активизацию стиховедческих штудий в Советском Союзе. Появились статьи А. Квятковского, В. Е. Холшевникова, П. А. Руднева, Я. Пыльдмяэ и др. Разыскания группы акад. А. Н. Колмогорова (А. Н. Кондратов, А. А. Прохоров и др.) обогатили науку рядом точных описаний метро-ритмических структур отдельных поэтов. Особенно следует выделить отличающиеся широкой семиотической перспективой работы М. Л. Гаспарова.

То, что исследование стиха, в первую очередь на низших уровнях, продвинулось столь значительно, нельзя считать случайностью. Именно эти уровни в силу отчетливой дискретности единиц, их формального характера и возможности оперировать большими для литературоведения цифрами оказались удобным полем для применения статистических методов с их хорошо разработанным математическим аппаратом. Привлечение широкого статистического материала позволило создать такие труды, как классическое исследование К. Тарановского о русских двусложных размерах²⁷, а применение точного математического аппарата позволило построить убедительные модели наиболее сложных ритмических структур, присущих поэзии XX века²⁸.

Однако переход к следующей стадии, например опыты создания частотных словарей поэзии, убедительно показал, что при переходе к материалу высоких уровней – при резком увеличении семантической элементов и сокращении их количества – возникает необходимость дополнения статистических методов структурными.

Дальнейшее движение вперед науки о стихе требует разработки общих проблем структуры поэтического произведения. Таким образом заполнится пустота между изучением низших стиховых уровней и также весьма разработанной проблематикой истории литературы.

Наука начинается с того, что мы, взглядываясь в привычное и, казалось бы, понятное, неожиданно открываем в нем странное и необъяснимое. Возникает вопрос, ответом на кото-

²⁶ M. Kride. Wstęp do badan nad dziełom Literackim. Wilno, 1936; Teoria badan literackich w Polsce, Opracował H. Markiewicz. Kraków, 1960, I–II; Endre Bojtár. L'école «integraliste» polonaise. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, XII. 1970, № 1–2.

²⁷ Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Белград, 1953.

²⁸ См., например: М. Л. Гаспаров. Акцентный стих раннего Маяковского. Труды по знаковым системам. – Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 198, 1967. Вяч. Вс. Иванов. Ритм поэмы Маяковского «Человек». – В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика», II. Warszawa, 1966.

рый и призвана явиться та или иная концепция. Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть.

Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его элементов. На их сочетаемость накладываются определенные ограничения, которые и составляют правила данного языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «несвободным», чем обычная разговорная речь. Известно, что «из песни слова не выкинешь». Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте²⁹, а информативность его должна при этом резко снижаться. Если смотреть на поэзию как на обычный текст с наложенными на него дополнительными ограничениями (а с определенной точки зрения такое определение представляется вполне убедительным) или же, перефразируя ту же мысль в житейски упрощенном виде, считать, что поэт выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, то поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной – она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью.

Однако опыты показывают противоположное. Венгерский ученый Иван Фонадь, проводивший специальные эксперименты, пишет: «Несмотря на метр и рифму, в стихотворении Эндре Ади 60 % фонем надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей – лишь 33 %. В стихотворении лишь 40 звуков из ста, а в газетной передовице – 67 оказались избыточными, лишены информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков для того, чтобы угадать остальные 71»³⁰.

Приведенные здесь данные согласуются и с непосредственным читательским чувством – мы ведь замечаем, что небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста³¹.

Итак, информативность текста в поэзии растет, что на первый взгляд расходится с основными положениями теории информации.

Решить эту проблему, понять, в чем источник культурной значимости поэзии, – значит ответить на основные вопросы теории поэтического текста. Каким образом наложение на текст дополнительных – поэтических – ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста?

Попыткой ответа на этот вопрос является вся предлагаемая читателю книга. Забегая вперед, можно сказать, что в не-поэзии мы выделяем:

²⁹ Избыточность – возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

³⁰ Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. – В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 592.

³¹ Прделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно осязаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой: «О вкусах не спорят».

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не имеют и обретают его лишь в результате соотношения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.

2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, то есть соотношенные с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, то есть имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.

2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Таким образом, некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнести данный текст к поэтическим, как количество значимых элементов в нем получает способность расти.

Однако усложняется не только количество элементов, но и система их сочетаний. Ф. де Соссюр говорил, что вся структура языка сводится к механизму сходств и различий. В поэзии этот принцип получает значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными. Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще. Он образует то «сцепление» эпизодов (для прозы наиболее значим сюжетный уровень), о котором писал Л. Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста.

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 бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], 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 из того сцепления, в котором она находится. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравлю»³². Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная идея реализует себя через «сцепление» – структуру – и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. Толстой пишет: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и по тем законам, кот[орые] служат основанием] этих сцеплений»³³.

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»³⁴.

³² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62. М., Гослитиздат, 1953, стр. 268–269.

³³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62. М., Гослитиздат, 1953, стр. 270.

³⁴ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., «Прибой», 1924, стр. 9.

Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее представить связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне ее физической структуры, 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, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет 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 немислима. 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.

Стихотворение – сложно построенный смысл. Все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания. Мы постараемся 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 передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее информации, 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 сигналами.

Итак, стихотворение – сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка 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 существующей вне времени 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.

Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст – не только стихотворный, но и прозаический – теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Повтор в художественном тексте – это традиционное название отношения 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. Разновидностью антитезы является аналогия – выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы имеем дело с различными ее элементами, но сам структурный принцип сохраняется.

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

Художественный повтор

Художественный текст – текст с повышенными признаками упорядоченности.

Упорядоченность всякого текста может осуществляться по двум направлениям. В лингвистических терминах ее можно охарактеризовать как упорядоченность по *парадигматике* и *синтагматике*, в математических – по эквивалентности и порядку. Характер и функции этих двух типов упорядоченности различны. Если в повествовательных жанрах преобладает второй тип, то тексты с сильно выраженной моделирующей функцией (а именно к ним принадлежит поэзия, в особенности лирическая) строятся с явным доминированием первого. Повтор выступает в тексте как реализация упорядоченности парадигматического плана, упорядоченности по эквивалентности.

В лингвистическом понимании парадигматика определяется как ассоциативный план. Текст членится на элементы, которые складываются в единую структуру. В отличие от синтагматической связи, соединяющей по контрасту различные элементы текста³⁵, парадигматика дает со-противопоставление элементов, которые на определенном уровне образуют взаимно дифференцированные варианты. Текст выбирает из них в каждом конкретном случае один. Таким образом, парадигматическое отношение – это отношение между элементом, реально существующим в тексте, и потенциальной множественностью других форм.

В естественном языке парадигматическое отношение – это отношение между элементом, реально данным в тексте, и потенциальной множественностью других форм, присутствующих в системе. Поэтому невозможен или крайне редок случай, при котором парадигма была бы приведена в тексте естественного языка полностью. Научный грамматический текст (метатекст) может дать последовательность (список) всех возможных форм, но построить так фразу живой речи затруднительно.

В поэзии дело обстоит иначе. Вторичная поэтическая структура, накладываясь на язык, создает более сложное отношение: то или иное стихотворение как факт русского языка представляет собой речевой текст – не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина мира она дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения является параллелизм.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

А. Пушкин, Моцарт и Сальери.

Отрывок пронизан параллелизмами. Дважды повторенное: «Мне не смешно, когда...» – создает единство интонационной инерции. Синонимичны пары «маляр – фигляр», «негодный – презренный». Но «маляр» и «фигляр» – синонимы в ином смысле, чем «негодный» и «презренный». Во втором случае мы можем говорить об определенной синонимии в общеязыковом смысле. В первом же параллелизм проявляется в общности архисемы «деятель искусства» и пейоративного значения. «Рафаэль» и «Алигьери» в этом контексте – также синонимы, благодаря обнажению общей архисемы – «высокий художник». Таким образом, семантическая конструкция типа: «Мне не смешно, когда бездарность оскорбляет гения» – оказывается инва-

³⁵ В дальнейшем мы будем пользоваться понятиями элемента и сегмента. Элемент – единица, по отношению к которой структура выступает как универсальное множество. Сегмент – элемент синтагматики.

риантной для обеих частей отрывка. Одновременно соблюдается *parallelismus membrorum* – общность ритмико-синтаксических и интонационных конструкций и совпадение стилистических характеристик. Общность между частями текста столь велика, что вторая из них может показаться избыточной.

Однако, сопоставляя разные типы поэзии в истории мировой культуры, мы можем убедиться в том, что совпадения между сегментами поэтического произведения могут очень существенно варьироваться, захватывая самые разные уровни языка в весьма различных комбинациях. Изменяется и объем понятия «совпадение». В одних системах оно будет стремиться к максимальному: если некоторое количество уровней в данной системе обязательно должно быть вовлечено в механизм параллелизма, чтобы текст воспринимался как поэтический, то автор будет стремиться увеличить их число, включая факультативные, с точки зрения данной системы, типы совпадений, но следуя ее структурообразующему принципу – стремлению к их предельному увеличению.

На противоположном полюсе располагается структурный тип, стремящийся к минимализации признаков параллельной организации. Если автором и читателем осознается некоторый минимум признаков, без которого текст перестает восприниматься как стиховой, то поэт будет стремиться свести значимую структуру текста именно к нему, а периодически даже переходить эту черту, создавая отрывки, воспринимающиеся как стихи только благодаря тому, что они включены в более обширные контексты, которые обладают минимальным набором признаков поэзии, но, взятые в отдельности, не могут быть отличены от не-поэзии.

Обе эти тенденции заложены в самой типологии текстов в качестве некоторых возможностей. Реализация и функционирование их определяется каждый раз специфическими отношениями, возникающими внутри человеческого общества, историей его культуры, а для нашей проблемы – в первую очередь литературы.

Но возьмем ли мы семантические параллелизмы (психологические параллелизмы фольклора, изученные А. Н. Веселовским, псалмические, о которых писал Д. С. Лихачев, или песни о Фоме и Ереме, интересно проанализированные П. Г. Богатыревым), синтаксические, просодические или фонологические, мы обязательно столкнемся с некоторой системой сегментации текста и последующим установлением повторов, которые позволяют уравнивать эти сегменты.

Однако не менее важно и другое: в любой стиховой структуре, наряду с уровнями совпадений, обязательно присутствуют уровни несовпадений. Даже если мы предположим наличие абсолютного повтора (возможность, скорее, теоретическая, чем реальная, поскольку даже при полном совпадении двух отрывков текста меняется их место в целом произведении, отношение к нему, прагматическая функция и пр.), отличие будет присутствовать как «пустое подмножество», структурно активная, хотя и не реализованная, возможность.

Называя подобное построение парадигматическим, следует, однако, сделать оговорку. В общеязыковом тексте, как мы уже отмечали, парадигма существует в сознании говорящего и слушающего, а в тексте реализуется лишь одна форма, извлеченная из нее. Подобное встречается и в литературе. Так, например, мы можем рассматривать все трагедии XVIII века в качестве реализаций некоторой абстрактной парадигмы «трагедия XVIII века». Однако в настоящем случае речь идет не об этом. В поэтическом тексте парадигматический принцип проявляется иначе. Стихотворное произведение можно сопоставить не с общеязыковым текстом, а с тем грамматическим метатекстом, который включает список всех возможных форм данной парадигмы.

Для того чтобы параллель была еще более полной, представим себе парадигму из структур незнакомо языка. В этом случае не выбор подходящей формы из известного множества вариантов, а уяснение границ и природы самого этого множества эквивалентных форм составит Основу поэтической конструкции. Именно благодаря этому речевой текст, которым остается любое поэтическое произведение в глазах лингвиста, становится моделью. Качество быть

моделью присуще всякой поэзии. Моделью чего: человека данной эпохи, человека вообще, вселенной – это уже зависит от характера культуры, в которую данная поэзия входит как определенная группа составляющих ее текстов.

Итак, мы можем определить сущность поэтической структуры как наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм. Внутри этих сегментов должно наличествовать не только сходство, но и различие, позволяющее не просто видеть в них многократное повторение одного и того же, а систему *вариантов*, группирующихся вокруг некоторого инвариантного типа, но отличных один от другого. Что представляет собой это центральное инвариантное значение, можно узнать, только учитывая все его варианты, поскольку основным его свойством является способность в определенных условиях быть тем или иным своим вариантом.

Зачем же нужно прибегать к такому, странному с точки зрения каждодневной речевой практики, способу построения текста?

Прежде чем ответить на этот вопрос, укажем, что возможны два типа нарушения повторяемости. Обстоятельство это, как увидим, имеет большое значение для интересующей нас проблемы.

Во-первых, мы сталкиваемся с упорядоченностью на одном структурном уровне (или одних структурных уровнях) и неупорядоченностью на других.

Во-вторых, в пределах одного искусственно изолированного уровня мы сталкиваемся с частичной упорядоченностью. Элементы могут быть упорядочены настолько, чтобы вызвать в читателе чувство организованности текста, и не упорядочены в такой мере, чтобы не угасло ощущение неполноты этой упорядоченности.

Сочетание обоих этих принципов настолько органично для искусства, что его можно считать универсальным законом структурного построения художественного текста. В основе структуры художественного текста лежит стремление к максимальной информационной насыщенности. Для того чтобы быть пригодной для хранения и передачи информации, всякая система должна обладать следующими признаками:

1) Она должна быть системой, то есть состоять не из случайных элементов. Каждый из элементов системы связан с остальными, то есть в определенной мере предсказывает их.

2) Связь элементов не должна быть полностью автоматизированной. Если каждый элемент однозначно предсказывает последующий, то передать какую-либо информацию при помощи такой системы будет невозможно.

Для того чтобы система несла информацию, надо, чтобы каждый ее элемент предсказывал некоторое количество последующих возможностей, из которых реализуется одна, то есть чтобы одновременно работали два механизма: автоматизирующий и деавтоматизирующий.

В естественных языках сфера выражения имеет тенденцию к автоматизации, а содержание – не автоматически. Поэтому в них механизм выражения не является сам по себе значимым и опускается получателем информации, который замечает его только в случаях неисправной работы (так, мы не замечаем хорошей работы наборщика, но замечаем плохую; не замечаем хорошего произношения на родном языке, но замечаем дефекты речи и т. п.). В поэзии все уровни языка значимы и борьба автоматизации и деавтоматизации распространена на все элементы структуры. Реальность художественного текста всегда существует в двух измерениях³⁶ – и произведение искусства на каждом структурном уровне может быть описано двумя способами – как система реализации некоторых правил и как система их нарушений. При чем сама «плоть» текста не может быть отождествлена ни с тем, ни с другим аспектом, взятым в отдельности. Только отношение между ними, только структурное напряжение, совме-

³⁶ Вернее сказать, по крайней мере в двух измерениях.

ние несовместимых тенденций создают реальность произведения искусства. Если такой подход способен еще иногда удивлять литературоведов (ведущих, порой, ожесточенные споры о том, что же реальность, а что представляет собой «исследовательскую фикцию»: стопа или «ипостась», ритм или метр, фонема или звук, литературное направление или текст произведения – и как следует «правильно» писать историю литературы: как концепционную конструкцию «без людей» или как серию «творческих портретов» без «убивающих» искусство абстракций), то для лингвиста или логика сама дискуссия на эту тему выглядит архаизмом.

То, что в системе языка мы имеем дело с двумя реальностями – языковой и речевой, представляется после Ф. де Соссюра скорее общим местом, чем нуждающейся в дискуссионном обсуждении новацией. В равной мере логика не изумит и то, что предмет любой науки может изучаться на двух уровнях – на уровне моделей и их интерпретаций. Оба эти уровня отвечают понятию реальности, хотя и по-разному относятся к той действительности, из которой еще не вычленены объекты различных наук.

Модель и объект моделирования принадлежат разным уровням познания и в принципе не могут изучаться в одном ряду. Вместо диффузного, нерасчлененного их рассмотрения, которое позволяет порой историкам литературы, а иногда и стиховедам³⁷, изучать в одном ряду объекты, принадлежащие разным уровням познания, явления текста и метатекста, возникает задача разделения уровней познания, установления субординации в изучаемом предмете (различение объектов, метаобъектов различных степеней) с последующим определением правил отношения между ними и материалом, лежащим вне пределов данной науки вообще.

Однако подчинение изучения литературного произведения общим правилам научной логики и тому аппарату, который в этой связи разработан в лингвистике, лишь ярче выделяет специфику изучаемого материала. В художественном тексте может смещаться сама субординация уровней, и привычное положение, при котором возмущающие систему элементы располагаются на иерархии уровней ниже, чем сама система, далеко не всегда «работает» при анализе произведений искусства. Само понятие «системного» и «внесистемного», как мы увидим, оказывается значительно более относительным, чем это могло бы представиться вначале.

³⁷ В качестве примера смещения «уровня наблюдения» и «уровня конструкта» (пользуемся терминологией, лингвистическое применение которой обосновал С. К. Шаумян) в стиховедении можно назвать не лишние тонкости в наблюдениях, но спорные по исходным посылкам работы А. П. Квятковского и Б. Я. Бухштаба.

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 преимущественную область статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков». И далее: «Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен»³⁸.

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 исследовательской литературе установилась традиция (часто воспринимаемая как «материалистическая») подчеркивать тождество цикличности естественных и трудовых процессов 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»³⁹.

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:

З – В – Л – О – З – В – Л – О – З – (где З – зима, В – весна, Л – лето, О – осень), то положение З, В, Л, О представляет собой точное повторение соответствующей точки предшествующего цикла.

Ритм в стихе – явление иного порядка. Ритмичность стиха – цикличное 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 смысловоразличающим элементом, причем, входя в ритмическую структуру, смысловоразличительный характер приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его не имеют. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки значений 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 ритма⁴⁰.

³⁸ Pierre Quiraud. Problèmes et méthodes de la statistique linguistique. Paris, 1960, pp. 7 – 8.

³⁹ Г. Шенгели. Техника стиха. М., Гослитиздат, 1960, стр. 13.

⁴⁰ А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., «Федерация», 1929; О диалектической природе слова в стихе говорил и Н. Асеев в кн.: «Зачем и кому нужна поэзия». М., «Советский писатель», 1961, стр. 29.

Ритм и метр

Ритмические повторяемости с давних пор рассматриваются в качестве одного из основных признаков русского стиха. После реформы Ломоносова и введения им понятия стопы повторяемость чередований ударных и безударных слогов стала рассматриваться в качестве неперемennого условия восприятия текста как поэтического.

Однако в начале XX века в свете изменений, переживавшихся русской поэзией в те годы, система классического стиха предстала в новом виде.

Начало новому движению научной мысли положил Андрей Белый. В исследовании, опубликованном в сборнике «Символизм» в 1909 году, он показал, что далеко не во всех случаях в русском классическом стихе ударение располагается на том месте, на котором оно ожидалось бы согласно теоретической схеме Ломоносова. Как показали в дальнейшем подсчеты, выполненные Кириллом Тарановским, количество трехударных форм русского четырехстопного ямба (то есть с одним пропущенным ударением) достигает уже в XIX веке ошеломляющей цифры – 63,7 %⁴¹.

Сам А. Белый, а затем и В. Брюсов пытались примирить теорию, которая представляла в облике ломоносовской системы стоп, и собственные наблюдения над реальностью ударений в стихе при помощи системы «фигур» или «ипостасов», которые допускаются в пределах данного ритма, создавая его варианты. Ими была заложена плодотворная идея рассмотрения эмпирического разнообразия как вариантов некоторой инвариантной системы констант. Именно в работах Белого, с его органическим чувством диалектики, были особенно ощутимы тенденции, с одной стороны, к выделению противоречий между текстом и системой, а с другой – к снятию этого противоречия путем установления эквивалентности между ними. Брюсовское направление было более догматическим и сводилось к попытке решить вопрос путем отказа от ломоносовской модели и описания лишь одной стороны стиха – эмпирической. Тенденция эта, продолженная В. Пястом, С. Бобровым и А. Квятковским, оказалась значительно менее плодотворной, чем идущие от Белого, хотя и в полемике с ним, опыты описания русского классического стиха как противоречия между некоторой структурной схемой и ее реализацией. На основе такого подхода В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский разработали в начале 1920-х годов теорию противопоставления ритма и метра – эмпирической реальности стиховых ударений и абстрактной схемы идеализованного поэтического размера. Теоретические положения, высказанные в ранних работах В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского⁴², несмотря на некоторые уточнения, внесенные в дальнейшем как самими авторами, так и другими исследователями, сохранили свое значение ведущего научного принципа. В настоящее время они принимаются К. Тарановским, В. Е. Холшевниковым, М. Л. Гаспаровым, П. А. Рудневым, группой акад. А. Н. Колмогорова и рядом других исследователей. Эмпирически данный поэтический текст воспринимается на фоне идеальной структуры, которая реализует себя как ритмическая инерция, «структурное ожидание». Поскольку пирихии расположены неупорядоченно и место их в строке относительно случайно (вернее, упорядоченность их расположена на другом уровне), возникает (в сознании передающего и принимающего поэтический текст) идеальная схема более высокой ступени, в которой ритмические нарушения сняты и конструкция повторяемостей дается в чистом виде. Б. В. Томашевский указывал и на реальный путь материализации метрического конструкта – скандовку. Он писал: «Конкретная метрическая

⁴¹ Выполненные с большой тщательностью подсчеты расположения реальных ударений в русском ямбе и хорее см. в кн.: К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Белград, 1953.

⁴² См.: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925; Б. В. Томашевский. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929. Новейшая публикация Л. Флейшмана показала, что Б. В. Томашевский начинал как продолжатель Брюсова, полемизируя с Белым. Это не отменяет огромного воздействия на него именно Белого.

система, регулирующая композицию классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она с ясностью обнаруживается не в нормальном чтении стихов, не в декламации, а в особом чтении, проясняющем законы распределения ударений, в скандовке. «... Эта искусственная скандовка не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения»⁴³. От этого положения Б. В. Томашевский, по сути дела, никогда не отказывался. Так, в своем итоговом курсе он писал: «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»⁴⁴.

Это положение Томашевского вызвало возражения А. Белого, писавшего: «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»⁴⁵.

В сходном смысле высказался и Л. И. Тимофеев: «Пресловутое скандирование представляется нескрываемым насилием над языком»⁴⁶.

Оба возражения сводятся к тому, что в языковой и декламационной практике скандирование не встречается. Но возражение это основано на логической ошибке. Никто никогда не утверждал, что скандовка реализует какую-либо норму произношения эмпирического стиха. Речь идет о реальности конструкта, о реальности второго уровня. И указание на отсутствие какого-либо признака в языке-объекте не есть еще основание для утверждения об отсутствии его в метаязыке. В природе нет ни одного предмета, который имел бы форму геометрически безупречного шара. Нетрудно доказать совершенную ничтожность вероятности появления такого предмета. Но это не может рассматриваться как возражение против существования шара как геометрической фигуры. Как объект геометрии шар и существует, и представляет собой реальность. Реальные же физические шары, с точки зрения геометрии, существуют лишь в такой мере, в какой их можно принять за «правильные», пренебрегая случайными отклонениями. В тексте на любом естественном языке грамматические правила не выражены. Более того, при пользовании родным языком мы нуждаемся в грамматике не больше, чем поэт в скандовке. Но ни то, ни другое соображение не опровергает существования грамматики как объекта второй степени, метасистемы, в свете которой далеко не все имеющееся в тексте оказывается реальностью (в тексте могут быть опечатки, разница почерков и другие, вполне материальные признаки, которые «снимутся» метасистемой и настолько утратят реальность, что перестанут замечаться).

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что скандовка (или же связанное с ней чувство возможности постановки ударения в том месте, где оно предусмотрено метрической схемой, но отсутствует в эмпирическом тексте) совсем не означает приравнивания полноударного сегмента к пиррихию. Как раз наоборот. Она не только дает чувствовать, что на этом месте могло быть ударение, но и выделяет то, что его нет. Скандовка никогда не выступает (для современ-

⁴³ Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 12.

⁴⁴ Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., Учпедгиз, 1959, стр. 35 – 355.

⁴⁵ Андрей Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., «Федерация», 1929, стр. 55.

⁴⁶ Л. И. Тимофеев. Проблемы стиховедения. М., 1931, стр. 61.

ного и, что существенно, взрослого⁴⁷, читателя) как текст – она создает фон для восприятия текста. На этом фоне текст воспринимается как реализация и нарушение определенных правил одновременно, повторяемость и неповторяемость в их взаимном напряжении.

Противопоставление метра и ритма продолжает вызывать возражения. Б. Я. Бухштаб в работе, содержащей ряд тонких наблюдений, пишет: «Теория эта вызывает ряд вопросов. Почему классический русский стих как бы не существует сам по себе, а возникает лишь от наложения из транспарант метрической схемы, признаки которой мы не можем считать атрибутами эмпирического стиха? Почему метрическая схема столь недостаточно воплощается в стихе, в основе которого она лежит? Почему вообще появляется и как образуется в сознании слушателя или читателя стихов этот контрфорс, поддерживающий здание, неспособное держаться без его помощи?»⁴⁸

Однако мы теперь уже имеем основания для прямо противоположного утверждения: не только не следует отказываться от противопоставления «метр – ритм» как организующего структурного принципа, а наоборот: именно на этом участке стиховедение столкнулось с одним из наиболее общих законов словесной художественной структуры.

Язык распадается на уровни. Описание отдельных уровней как имманентно организованных синхронных срезов составляет одно из коренных положений современной лингвистики. То, что в художественной структуре каждый уровень должен складываться из противоположенных структурных механизмов, из которых один устанавливает конструктивную инерцию, автоматизирует ее, а другой выводит конструкцию из состояния автоматизации, приводит к характерному явлению: в художественном тексте каждый уровень имеет двухслойную организацию. Отношение текста и системы не представляет здесь, как в языке, простой реализации, а всегда борьбу, напряжение. Это создает сложную диалектичность художественных явлений, и задача состоит не в том, чтобы «преодолеть» двойственность в понимании природы поэтического размера, а в том, чтобы научиться и во всех других структурных уровнях обнаруживать двухслойный и функционально противоположный механизм. Отношения фонетического ряда к фонематическому (звук – фонема), клаузулы (рифмической позиции) к созвучию, сюжета к фабуле и так далее образуют на каждом уровне не мертвый автоматизм, а живое, «играющее» соотношение элементов.

Двухслойность каждого уровня может образовываться или противоречием между разнородными конструктивными элементами (так, в рифме напряжение возникает между ритмической, фонологической и, как будет видно дальше, смысловыми позициями) или же между реализацией или нереализацией одного и того же конструктивного ряда (метрика). Возможно также напряжение между вариантом элемента и его инвариантной формой (соотношения «звук – фонема» и «фонема – графема»). Возможность такого напряжения рядов обусловлена тем, что, как мы говорили, в поэзии вариантная форма может быть повышена по функции и сделаться равноценной своему инварианту в отношении ранга.

Наконец, возможен конфликт между различными организациями на одном уровне. Наиболее типичен он для сюжета. Так, Достоевский часто задает сюжетному развитию инерцию детективного романа, которая затем вступает в конфликт с конструкцией идеолого-философской и психологической прозы. Однако такое же построение возможно и на низших уровнях.

Так построено стихотворение Тютчева «Последняя любовь».

⁴⁷ Дети читают стихи скандируя, поскольку чтение конкретного стиха для них одновременно и овладение стиховой речью вообще.

⁴⁸ Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. Труды по знаковым системам, т. III. – Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236, 1969, стр. 388.

		КОЛИЧ. СЛОГ.
О, как на склоне наших лет	У'У'У'У'У'	8
Нежней мы любим и суеверней...	У'У'УУУ'У'У	10
Сияй, сияй, прощальный свет	У'У'У'У'У'	8
Любви последней, зари вечерней!	У'У'УУУ'У'У	10
Полнеба обхватила тень,	У'У'У'У'У'	8
Лишь там на западе бродит сиянье, –	У'У'УУУ'УУ'У	11
Помедли, помедли, вечерний день,	У'УУ'УУ'У'У'	10
Продлись, продлись, очарованье.	У'У'У'У'У'У	9
Пускай скудеет в жилах кровь,	У'У'У'У'У'У'	8
Но в сердце не скудеет нежность...	У'У'У'У'У'У	9
О ты, последняя любовь!	У'У'У'У'У'	8
Ты и блаженство и безнадежность.	У'У'УУУ'У'У	10

Ритмическое построение стихотворения представляет собой сложное соотнесение упорядоченностей и их нарушений. Причем сами эти нарушения – упорядоченности, но лишь другого типа.

Рассмотрим прежде всего проблему изометризма, поскольку в силлабо-тонической системе Ломоносова метрическая упорядоченность означает и повторяемость количества слогов в стихе. Первая строфа задает в этом отношении некоторую инерцию ожидания, создавая правильное чередование количества слогов (8–10–8–10). Правда, и здесь уже имеется некоторая аномалия: привычка к русскому четырехстопному ямбу, самому распространенному в послепушкинской поэзии размеру, заставляет ожидать соотношения 8–9–8–9. Лишний слог в четных стихах отчетливо ощущается слухом. Таким образом, на фоне предшествующей поэтической традиции первая строфа выступает как нарушение. Но, с точки зрения имманентной структуры, она идеально упорядочена, и это заставляет нас ожидать в дальнейшем именно этого типа чередования.

Однако вторая строфа разнообразно нарушает эти ожидания. Прежде всего, расположение коротких и длинных стихов из перекрестного превращается в охватное. Это тем более резко ощущается, что рифмы остаются перекрестными. А поскольку удлинение чередующихся стихов русской поэзии связано именно с сочетанием мужских и женских рифм и есть его автоматическое последствие, расхождение этих двух явлений необычно и поэтому очень значимо. Но дело не ограничивается этим: каждый из двух комбинируемых видов стихов удлиняется против ожидания на слог, что на слух также очень заметно. 10-сложный стих заменяется 11-сложным, а 8-сложный – 9-сложным. И здесь вводится добавочная вариативность: в длинных стихах слог наращивается в первом из них (второй воспринимается как укороченный), а в коротких – в первом (второй воспринимается как удлиненный).

Разнообразные нарушения установленного порядка во второй строфе вынуждают в третьей восстановить инерцию ожидания: инерция 8–10–8–10 восстанавливается. Но и здесь есть нарушение: во втором стихе вместо ожидаемого десятисложия – 9. Значимость этого перебора в том, что девятисложник во второй строфе был удлинением короткой строфы и структурно

представлял собой ее вариант. Здесь он позиционно равен длинной, в структурном отношении будучи не равен сам себе. Мы на каждом шагу убеждаемся в том, что поэтическая структура – прекрасная школа диалектики.

В силлабо-тоническом стихе расположение ударений – столь же важный показатель, что и число слогов. И в этом отношении мы можем наблюдать «игру» упорядоченностей и их нарушений. Стихотворение начинается I формой четырехстопного ямба (по К. Тарановскому). Это очень распространенная разновидность. По подсчетам этого же ученого в поэзии Пушкина на нее приходится от 21 до 34 % всех случаев употребления четырехстопного ямба, и она фактически является знаком этого размера, задавая определенную метрическую инерцию и читательское ожидание.

Такое начало настраивает читателя на ожидание привычной интонации четырехстопного ямба. Однако второй стих вводит в ямбическую упорядоченность элемент, подобный анапесту, что не допускалось поэтическими нормами той эпохи. Это вкрапление могло бы казаться ошибкой, если бы оно не получило знаменательного развития во второй строфе. Вопреки рифме, здесь проведена отчетливая кольцевая композиция: в первой и четвертой строках использованы правильные ямбические формы (III и IV), но композиционный центр строфы составляют два стиха с вкраплением двух двухсложных метрических интервалов, что создает уже инерцию интонации анапеста. Однако развитие этой, чуждой основной конструкции стихотворения, интонации протекает на фоне усиления, а не ослабления ямбической инерции. Показательно, что если первый стих второй строфы представлен сравнительно редкой III формой (в пушкинской традиции – около 10 %), то четвертый – самой частой IV, а следующий стих начинается полноударной формой, особенно важной для создания ямбической инерции.

Последняя строфа начинается с восстановления расшатанной ямбической инерции – дается три стиха правильного ямба подряд. Однако сменяются они замыкающей все стихотворение и поэтому особенно весомой строкой, возвращающей нас к смешанной ямбоанapestической интонации первой строфы.

Описанный случай принадлежит к крайне редким не только в классической русской поэзии, но и в XX веке. Если сочетание несоединимых элементов стиля или сближение противоположных семантических единиц стало одним из наиболее распространенных явлений в поэзии после Некрасова, то усложнение метрических конструкций пошло иной дорогой⁴⁹. Развитие отношения «метр – ритм» можно видеть в появлении тонической системы, которая для своего художественного функционирования так же нуждается в силлабо-тонике, как ритмическая модель в метрической.

Если закон двухслойности художественного структурного уровня определяет синхронную конструкцию текста, то на синтагматической оси также работает механизм деавтоматизации. Одним из его проявлений выступает «закон третьей четверти». Состоит он в следующем: если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая – восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях.

Несмотря на то, что в реальных текстах закон этот, конечно, значительно усложняется, связь его со структурой памяти, внимания и нормами деавтоматизации текста обеспечивает ему достаточную широту проявления. Так, например, в четырехстопных двусложных размерах подавляющее большинство пропусков ударений падает на третью стопу. Приводимые К. Тарановским таблицы кривых показывают это с большой убедительностью. Если взять за единицу

⁴⁹ В этой связи интересно указать на мнение Вяч. Вс. Иванова, высказанное им на заседании IV Летней школы по вторичным моделирующим системам (Тарту, 1970), согласно которому *vers libre* следует рассматривать как сочетание различных, обычно несоединяемых, метрических инерций.

не стих, а четырехстишие, то легко убедиться, что в подавляющем большинстве случаев третий стих на всех уровнях выступает как наиболее дезорганизованный. Так, в традиции, идущей от «русского Гейне» и получившей во второй половине XIX–XX веке большое распространение, третий стих «имеет право» не рифмоваться. Обычно нарочитая неупорядоченность проявляется и на фонологическом уровне. Рассмотрим расположение ударных гласных в первой строфе стихотворения Блока «Фьезоле» (1909):

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный...

и о и
и о и
о ы и
о и и

Функция первых двух стихов как задающих инерцию, третьего как ее нарушающего, а последнего – восстанавливающего, синтетического, включающего и память о третьем, – очевидна.

Аналогичные закономерности можно проследить и на уровне сюжета.

Таким образом, в основе ритмо-метрической структуры стиха лежат наиболее общие принципы конструкции художественного текста. Следует, однако, подчеркнуть, что из двух тенденций – к упорядочению и разрушению упорядоченностей – первая является основной.

Одной из основных художественных функций метро-ритмической структуры является членение текста на эквивалентные сегменты. В естественном языке лексико-семантическое значение присуще лишь слову. В поэзии слово членится на сегменты от фонемы до морфемы, и каждый из этих сегментов получает самостоятельное значение. Слово разделено и не разделено одновременно. В этом процессе решающую роль играют метрические повторы.

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, составляя коррелирующую структурную пару.

Отношение слова и звука в стихе отлично от их отношения в разговорной речи. 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 отдельную фонему.

Такое разделение текста на два типа сегментов: лексические и не-лексические (фонологические, метрические) – увеличивает количество сознательно организованных и, следовательно, значимых элементов текста. Но оно выполняет и другую функцию.

Значимость всех элементов, – вернее, представление о том, что внесистемные и, следовательно, незначимые элементы данного текста, если он функционирует как нехудожественный, могут быть системными и значимыми при реализации им эстетической функции, – составляет презумпцию восприятия поэзии. Как только в совокупности текстов, составляющих данную культуру, выделяется группа, определяемая как поэзия, получатель информации настраива-

ется на особое восприятие текста – такое, при котором система значимых элементов сдвигается (сдвиг может заключаться в расширении, сужении или нулевом изменении; в последнем случае мы имеем дело с отменой сдвига).

Таким образом, для того чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя *ожидания поэзии*, признания ее возможности, а в тексте – определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным. Минимальный набор таких сигналов воспринимается как «основные свойства» поэтического текста.

Функция метрической структуры – в том, чтобы, разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии. То, что метрическая структура призвана отделять поэзию от не-поэзии и служить сигналом особого, эстетического переживания текстовой информации, видно в тех коллективах, в которых стих как особый вид текста еще только осознается и происходит выработка самого понятия поэзии. При этом метрическая схема выдвигается вперед, часто ценой затемнения лексического смысла. Показательно, как читают стихи дети. Всякий, кто наблюдал детскую декламацию и обдумывал ее законы, не может не признать, что скандовка – не фикция. Поскольку для ребенка установить факт: «Это стихи» – бывает значительно важнее, чем определить, «про что они», скандовка становится естественным способом декламации. «Взрослое» чтение дети воспринимают с большим сопротивлением, упрямо утверждая, что их, детское чтение – лучше, красивее. С этим можно сопоставить обязательность подчеркнуто-эмфатической декламации в среде, еще недостаточно искушенной в поэтической культуре. Так, в поэзии сороковых годов XVIII века, в период складывания силлабо-тоники как нового типа художественной структуры, взявшего на себя функцию поэзии в данной системе культуры, отклонения от метрических норм были явлением мало характерным и воспринимались как «поэтическая вольность» – дозволенная, но все же ошибка.

Движение художественной структуры подчиняется любопытной закономерности: сначала устанавливается общий тип художественного построения и обнаруживаются доступные ему типы значений. Содержание же определяется отличием данной структуры (жанра, типа ритмической конструкции, стиля и пр.) от других, возможных в пределах этой культуры. Затем наступает внутренняя дифференциация значений внутри этого структурного образования, которое из чего-то единого превращается в набор и иерархию возможностей, из отдельного объекта – в класс, а затем – и в класс классов объектов.

При этом на первом этапе развития правила формулируются наиболее жестко. Сразу вводится вся сумма запретов, определяющая данный структурный тип. Дальнейшее движение состоит в расшатывании запретов, сведении их к минимуму. Если вначале для того, чтобы сознавать, что мы имеем дело с трагедией, одой, элегией, вообще поэзией, требуется соблюдение всей системы правил, то в дальнейшем все большее число их переводится в разряд факультативных. Каждое новое снятие прежде обязательного запрета воспринимается как шаг к простоте, естественности, движение от «литературности» к «жизненности». У этого процесса есть глубокий смысл, и не случайно он неизбежно повторяется в каждом культурном цикле.

Искусство стремится к увеличению информационных возможностей. Но возможность нести информацию прямо пропорциональна количеству структурных альтернатив. Альтернативных же возможностей тем больше, чем больше введено:

1. Сверхязыковых запретов.
2. Последующей замены однозначного предписания для каждого структурного узла набором альтернативных возможностей.

Без предшествующего запрета последующее разрешение не может стать структурно значимым фактором и будет неотличимо от неорганизованности, не сможет быть средством передачи значений. Из этого следует, что «отмена запретов» в структуре текста не есть их уничтожение. Система разрешений значима лишь на фоне запретов и подразумевает память о них.

Когда мы говорим: «Державин боролся с классицизмом» и «Некрасов боролся с цензурой», – мы имеем в виду совершенно различное содержание понятия «боролся». Полная ликвидация цензуры не нанесла бы ущерба значимости поэзии Некрасова. «Борьба» здесь означает заинтересованность в полном уничтожении. Художественная система Державина значима лишь в отношении к тем запретам, которые он нарушает с неслыханной для его времени смелостью. Поэтому его поэтическая система не только разрушает классицизм, но и неустанно обновляет память о его нормах. Вне этих норм смелое новаторство Державина теряет смысл. Противник необходим ему как фон, который делает значимым новую, державинскую систему правил и предписаний. Для читателя, знающего нормы классицизма и признающего их культурную ценность, Державин – богатырь, для читателя, который утратил связь с культурным типом XVIII века, не признает его запретов ни ценными, ни значимыми, смелость Державина делается решительно непонятной. Показательно, что для поэтов такого типа именно полная победа их системы, уничтожение культурной ценности тех художественных структур, с которыми они борются, становится концом их собственной популярности. В этом смысле, когда мы говорим о борьбе структурных тенденций, мы имеем дело не с уничтожением одной из них и заменой ее другой, а с появлением прежде запрещенных структурных типов, художественно активных только на фоне той предшествующей системы, которую они считают своим антагонистом.

Именно эти закономерности определили динамику русского классического стиха, а затем и стиха XX века.

Первоначально метр был знаком поэзии как таковой. При этом возникающее в тексте напряжение имело характер противоречия между конструкциями разных уровней: метрические повторы создавали эквивалентные сегменты, а фонологическое и лексическое содержание этих отрезков подчеркивало их неэквивалентность. Так, позиционно одинаковые гласные, если рассматривать их как реализацию метрической модели, могли быть отождествлены («обе ударные» или «обе безударные» в одинаковых структурных позициях) и противопоставлены, если, например, видеть в них разные фонемы. То же самое можно сказать и об отношении метрических сегментов к словам.

Поскольку фонетическая или лексическая разница между метрически уравненными элементами становилась дифференциальным признаком, она получала повышенную значимость. То, что в естественном языке просто составляло системно не связанные, разные элементы (например, разные слова), становилось синонимическими или антонимическими элементами единой системы.

Другая система отношений связана с структурным напряжением и противоречиями внутри самого уровня метрико-ритмических повторов и определяется дифференциацией метрического уровня структуры на подклассы.

В пределах истории русского классического стиха в первую очередь активизировалось противопоставление типов двусложного размера – ямба и хорей. Позже возникло противопоставление «двусложный размер» – «трехсложный размер». Показательно, что дифференциация внутри трехсложных размеров никогда не имела такого структурного веса, как противопоставление ямба и хорей.

Поскольку возникают разные типы размеров, по закону презумпции структурной осмысленности им начинают приписывать значения, отождествляя их с наиболее активными культурными оппозициями. Показательна в этом отношении полемика между Ломоносовым и Тредиаковским о сравнительной семантике ямба и хорей. Оба участника спора не сомневались в том, что размеры имеют значения. Это даже не доказывается, а просто предполагается в качестве очевидной истины. Требуется лишь установить, каково это значение. Делается это следующим образом: берутся наиболее значимые в системе литературы тех лет оппозиции: «высокое – низкое», «государственное – личное», «героическое – интимное», «благородное – подлое».

Затем устанавливается – в достаточной мере произвольно – соответствие между этими понятиями и типами размеров.

В дальнейшем, когда складывается более разветвленная система жанров, то или иное наиболее запоминавшееся современникам произведение окрашивает своей интонацией, лексико-семантической системой, структурой образов определенный размер. Так складывается традиция, связывающая определенный тип метрики с интонационными и идейно-художественными структурами. Связь эта столь же условна, как и все конвенциональные отношения обозначаемого и обозначающего, однако, поскольку все условные связи в искусстве имеют тенденцию функционировать как иконические, возникает устойчивое стремление семантизировать размеры, приписывать им определенные значения. Так, К. Тарановский очень убедительно показал возникновение традиции, идущей от стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» и окрасившей русский пятистопный хорей в определенные, очень устойчивые, интонационно-идейные тона⁵⁰.

Антитеза «поэзия – не-поэзия» имеет в этот период уже другой вид. «Поэзия» предстает не как нечто единое, а как парадигматический набор возможных размеров, объединенных своей принадлежностью к поэтической речи и дифференцированных в жанрово-стилистическом отношении. На этом, однако, процесс не останавливается: ритмические фигуры, чередование которых внутри единой системы метра вначале, видимо, было вызвано чисто языковыми причинами и художественно осмыслялось как недостаток (показательно, что полноударных форм четырехстопного ямба у Ломоносова было в 1741 году 95 % – почти скандовка! – в 1743 году – 71 %, а в 1745 году установилась та норма = 30–35 %, которая была действительной и для пушкинской поры), стали играть эстетическую роль.

При этом функция ритмических фигур была двойной: с одной стороны, они воспринимались на метрическом фоне как начала деавтоматизации, аномалии, которые своей игрой снимали однозначность ритмических интонаций, увеличивая непредсказуемость поэтического текста. Однако, с другой стороны, очень скоро сами ритмические фигуры прочно связались с определенными цепочками слов, поэтическими строками и приобрели константные интонации.

Уже в сознании Пушкина не только метрическая интенция, но и определенный ритмический рисунок жил в виде самостоятельного и значимого художественного элемента. Убедительно свидетельствуют об этом случаи, когда поэт, переделывая стихотворение, меняет все слова в стихе, но сохраняет ритмическую фигуру. Так, в наброске «Два чувства дивно близки нам...» во второй строфе имелся стих:

Самостоянье человека.

Он принадлежит к весьма редкой разновидности четырехстопного ямба, так называемой (по терминологии К. Тарановского) VI форме. В творчестве Пушкина в 1830–1833 годах (интересующий нас отрывок написан в 1830 году) она встречается с частотой 8,1 % от всего количества стихов этого размера. Пушкин отбросил всю строфу. Но в новом ее варианте появился стих:

Животворящая святыня –

с той же ритмической структурой.

⁵⁰ См.: Кирилл Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. – В кн.: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofie, 1963.

Автоматизация ритмических фигур в двусложных размерах протекала одновременно с перемещением центра метрической активности в трехсложные размеры, где игра словоразделами создавала возможность той вариантности и непредсказуемости, которая в двусложных размерах уже заменялась типовыми интонациями.

Однако после Некрасова, Фета, А. К. Толстого и в пределах трехсложных размеров сформировались интонационные константы, тотчас же закрепленные сознанием читателей за определенными авторами, жанрами и темами. Русский классический стих достиг тем самым того предела развития, который внутри своих границ мог создавать неожиданное лишь на пути пародии. Действительно, пародийный конфликт между ритмикой и интонацией стал в конце XIX века одним из излюбленных приемов обновления художественного переживания ритма.

Но был и другой путь. На основе огромной поэтической культуры XIX века, обширной разработанной системы, в которой все уже стало классикой и нормой, возможны были гораздо более смелые нарушения, гораздо более резкие отклонения от норм поэтической речи. Традиция XIX века играла для поэзии XX века такую же роль (применительно к переживанию ритма), какую для XVIII века сыграли полноударные ямбы начинающего Ломоносова или скандовка в детской декламации – она дала чувство нормы, которое было столь глубоким и сильным, что даже дольники и верлибры на ее фоне безошибочно переживались как стихи.

Итак, ритмико-метрическая структура – это не изолированная система, не лишенная внутренних противоречий схема распределения ударных и безударных слогов, а конфликт, напряжение между различными типами структуры. Игра скрещивающихся закономерностей порождает ту «случайность в обусловленности», которая обеспечивает поэзии высокое информативное содержание.

Проблема рифмы

Художественная функция рифмы во многом близка к функции ритмических единиц. Это не удивительно: сложное отношение повторяемости и неповторяемости присуще ей так же, как и ритмическим конструкциям. Основы современной теории рифмы были заложены В. М. Жирмунским, который в 1923 году в книге «Рифма, ее история и теория», в отличие от школы фонетического изучения стиха (*Ohrphilologie*), увидел в рифме не просто совпадение звуков, а явление ритма. В. М. Жирмунский писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»⁵¹.

Формулировка Жирмунского легла в основу всех последующих определений рифмы.

Необходимо, однако, заметить, что подобное определение имеет в виду наиболее распространенный и, бесспорно, наиболее значимый, но отнюдь не единственно возможный случай – рифму в стихе. История русской рифмы свидетельствует, что связь ее со стихотворной речью не является единственной возможностью. Древнерусская поэзия – псалмы, народная лирика, эпика – не только не знала рифмы, но и исключала ее. Поэзия той поры была связана с напевом, а между напевом и рифмой было, видимо, отношение *дополнительности*: рифма встречалась лишь в говорных жанрах и не могла соединяться с пением. Рифма в этой системе была признаком прозы, той орнаментальной прозы, которая структурно отделялась и от поэзии, и от всех видов нехудожественной речи: и от деловой и разговорной, стоявших ниже искусства на шкале культурных ценностей Средневековья, и от культовой, сакральной, государственной, исторической, стоявших выше его. Эта орнаментальная «забавная» проза включала в себя пословицы, ярмарочное балагурство (под его влиянием, как показал Д. С. Лихачев, создавался стиль «Моления Даниила Заточника»), с одной стороны, и «витие словес», с другой. Здесь, в частности, проявилось то смыкание ярмарочной и барочной культур, о котором нам уже случалось писать⁵².

Рифма соединилась с поэзией и приняла на себя организующую метрическую функцию только с возникновением говорной, декламационной поэзии. Однако одну существенную сторону прозы она сохранила – направленность на содержание.

Ритмический повтор – повтор позиции. Фонема же при этом как единица определенного языкового уровня входит в дифференцирующую группу признаков. Таким образом, элемент, подлежащий активизации, принадлежит плану выражения.

Первые рифмы строились как грамматические или корневые. Основная масса рифм имела флективный характер.

Голландский лекарь
И добрый аптекарь
.....
Старых старух молодыми переправляти,
А ума их ничем не повреждати.
Я машину совсем изготовил
И весь свой струмент приготовил.
Со всех стран ко мне приезжайте,

⁵¹ В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923, стр. 9. Ср. более раннюю формулировку в его книге «Поэзия Александра Блока» (П., изд. «Картонный домик», 1922): «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп» (стр. 91).

⁵² См.: Ю. М. Лотман. Замечания к проблеме барокко в русской литературе. – *Ceskoslovenská rusistika*, т. XIII, 1968, № 1, стр. 21.

Мою науку прославляйте⁵³.

Аналогичным образом строится рифма и в прозе «вития словес». Приведем текст Епифания Премудрого: «Да и аз многогрешный и неразумный <...> слово плетущий и слово плодящий и словом почтити мнящий, от словес похваления и приобретаая, и приплетаая, паки глаголю: что ты нареку вожа заблудившим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным, чистителя оскверненным, взыскателя расточенным, стража ратным, утешителя печальным, кормителя алчущим, подателя требующим, показателя несмысленным, помощника обидимым, молитвенника тепла, ходатая верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попираателя, богу служителя, мудрости рачителя, философии любителя, правде творителя, книгам сказателя, грамоте пермстей писателя»⁵⁴.

Флективная и корневая рифмы, включая в повторы единицы морфологического и лексического уровня, непосредственно затрагивали область семантики. Поскольку совпадали элементы плана выражения, а дифференциальным признаком становилось значение, связь структуры с содержанием становилась непосредственно обнаженной.

Звучание рифмы связано непосредственно с ее неожиданностью, то есть имеет не акустический или фонетический, а семантический характер. В этом не трудно убедиться, сопоставляя тавтологические рифмы с омонимическими. В обоих случаях природа ритмико-фонетического совпадения одинакова. Однако при несовпадении и отдаленности значений (сближение их воспринимается как неожиданность) рифма звучит богато. При повторе и звучания, и значения рифма производит впечатление бедной и с трудом признается рифмой.

Снова мы сталкиваемся с тем, что повтор подразумевает и отличие, что совпадение на одном уровне только выделяет несовпадение на другом. Рифма – один из наиболее конфликтных, диалектических уровней поэтической структуры. Она выполняет ту функцию, которую в безрифменной народной и псалмической поэзии играли семантические параллелизмы, – сближает стихи в пары, заставляя воспринимать их не как соединение двух отдельных высказываний, а как два способа сказать одно и то же. Рифма на морфолого-лексическом уровне делает то, что анафора на синтаксическом.

Именно с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии. В этом смысле принцип рифменности может быть прослежен и на более высоких структурных уровнях. Рифма в равной мере принадлежит метрической, фонологической и семантической организации. Слабая, по сравнению с другими стиховедческими категориями, изученность рифмы в значительной мере связана с сложностью ее природы.

Совершенно не поставлен вопрос об отношении рифмы к другим уровням организации текста. Между тем для русской поэзии XIX и XX веков очевидно, например, что «расшатывание» запретов на системы ритмики почти всегда дополнялось увеличением запретов на понятие «хорошей» рифмы. Чем больше ритмическая структура стремится имитировать не-поэтическую речь, тем отмеченнее становится рифма в стихе. Ослабление метафоризма, напротив, обычно сопровождается ослаблением структурной роли рифмы. Белый стих, как правило, чуждается тропов. Яркий пример этого – поэзия Пушкина 1830-х годов⁵⁵.

Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты. Чем меньше пересечений между семантическими, стилистическими, эмоциональными полями значений этих слов, тем неожиданнее их соприкосновение и

⁵³ Русская народная драма XVII–XX веков, ред., вступит, статья и комментарий П. Н. Беркова. М., «Искусство», 1953, стр. 84–85. Курсив мой. – Ю. Л.

⁵⁴ Цит. по: В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. Труды отдела древнерусской литературы, т. IX. М. – Л., Изд. АН СССР, 1953, стр. 148–149.

⁵⁵ Сказанное не относится к верлибру, который вообще регулируется иными, пока еще очень мало изученными законами.

тем значимее в текстовой конструкции становится тот пересекающийся структурный уровень, который позволяет объединить их воедино.

Даже
мерин сивый
желает
жизни изящной
и красивой.
Вертит
игриво
хвостом и гривой.
Вертит всегда,
но особо пылко –
если
навстречу
особа-кобылка.

В. Маяковский, Даешь изящную жизнь.

Сближение «сивый» – «кра-сивый» сразу задает основное семантическое противоречие всего стихотворения. Стилистическая и смысловая несовместимость этих слов в их обычных языковых и традиционно-литературных значениях заставляет предполагать, что «красивый» получит в данном тексте особое значение, такое, через которое просвечивает «сивый» (составная часть фразеологизма «сивый мерин», значение которого вполне определено). И именно необычностью этого второго значения, силой сопротивления, которое оказывает ему весь наш языковой и культурный опыт, определяется неожиданность и действенность семантической структуры текста. Такой же смысл имеют и другие рифмы текста, типа: «рачьей» – «фрачьей».

Рифма «особо пылко» – «особа-кобылка» создает еще более сложные отношения. Стилистический контраст между романтическим «пылко» и фамильярным «кобылка» дополняется столкновением одинаковых звуковых комплексов (в произношении «особо» и «особа» совпадают) и различных грамматических функций. Для искушенного в вопросах языка и поэзии читателя здесь раскрывается еще один эффект – противоречия между графикой и фонетикой стиха (не следует забывать обостренного внимания футуристов к графическому облику текста). «Игриво» – «и грива» раскрывает еще один смысловой аспект. В процитированном отрывке сталкиваются слова двух семантических групп: одни принадлежат человеческому миру, вторые связаны с миром лошадей. Просвечивание вульгарных значений сквозь условно-поэтические (достигаемое тем, что слова одного ряда оказываются в другом – частью слов, а это, из-за значимости всей области выражения в поэзии, переносится и на сферу значений) дополняется таким же «просвечиванием» «лошадиной» семантики сквозь человеческую.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.