

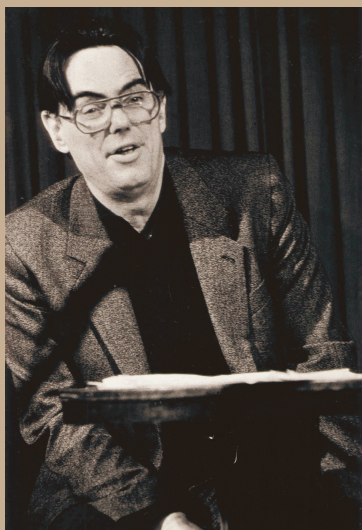


Мирослав Червенка



# СМЫСЛ И СТИХ

Труды по поэтике



Мирослав Червенка (1932—2005) — наиболее яркий представитель «пражской школы» послевоенного неоструктурализма, ученик Яна Мукаржовского и критический продолжатель Р. О. Якобсона в области стиховедения и общей поэтики. Оказавшись с начала 1970-х годов в связи со своей общественной позицией после советской оккупации Чехословакии в вынужденной научной изоляции, Червенка тем не менее внес принципиальный вклад в формулировку «открытой», «динамичной», «индивидуальной» концепции европейского структурализма. Книги и статьи Червенки переведены на многие языки и хорошо известны международному литературоведческому сообществу. Настоящее издание — первая публикация трудов чешского ученого в России.

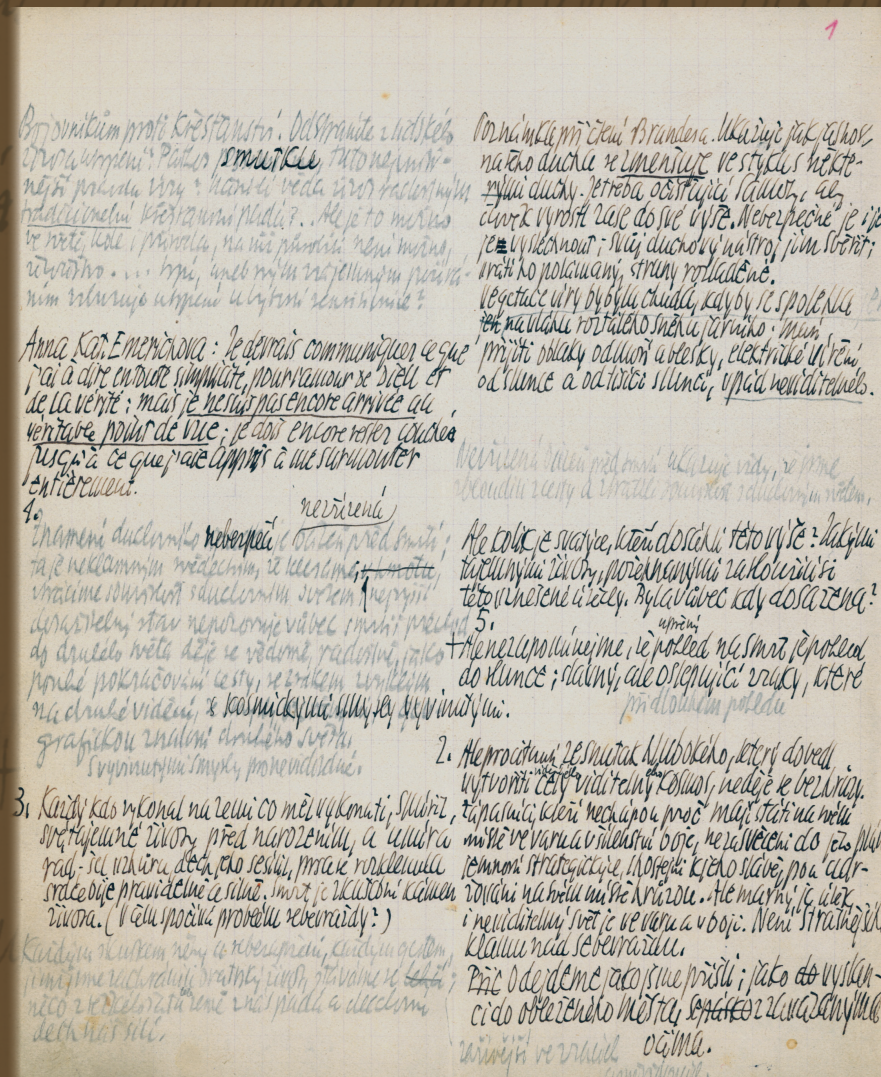
ISBN 978-5-9551-0473-7



9 785955 104737 >

СМЫСЛ И СТИХ

Мирослав Червенка



STUDIA PHILOLOGICA



*Мирослав Червенка*

---

# СМЫСЛ И СТИХ

Труды по поэтике



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2011

УДК 811.161.1

ББК 83.3

Ч 45

Финансовая поддержка перевода:  
Výzkumný záměr Poetika v multikulturním světě, MŠMT,  
Filozofická fakulta Karlovy univerzity (Česká republika)

Во время составления и редакции книги финансовая поддержка  
оказана также следующими организациями:  
Fulbright Commission (USA), Alexander von Humboldt-Stiftung (Deutschland),  
FWF (Österreich), Institute d'Etudes Avancées-Paris (France)

Перевод с чешского: *Александр Бобраков-Тимошкин*  
Составление и общая редакция: *Томаш Гланц, Кирилл Постоутенко*  
Научная редакция перевода: *Кирилл Постоутенко*

## **Червенка М.**

Ч 45      Смысл и стих: Труды по поэтике / Сост. и общ. ред. Т. Гланца,  
К. Постоутенко; Перев. с чешск. А. Бобракова-Тимошкина. — М.:  
Языки славянской культуры, 2011. — 464 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 978-5-9551-0473-7

Мирослав Червенка — наиболее яркий представитель «пражской школы» структурализма, ученик Яна Мукаржовского и критический последователь Р. О. Якобсона в области стиховедения и общей поэтики. Оказавшись в начале 1970-х годов в вынужденной научной изоляции в связи со своей общественной позицией по поводу оккупации Чехословакии Советской Армией, М. Червенка тем не менее внес принципиальный вклад в формулировку «открытой», «динамичной», «индивидуальной» концепции европейского структурализма.

Книги и статьи М. Червенки переведены на многие языки и хорошо известны международному литературоведческому сообществу. Настоящее издание — первая публикация трудов чешского ученого в России. Книга снабжена библиографическим комментарием и послесловиями, документирующими научную и общественную биографию М. Червенки.

**ББК 83.3**

*В оформлении переплета использована рукопись О. Бржезины,  
предоставленная литературным архивом  
Музея чешской литературы в Праге*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,  
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0473-7

© А. Бобраков-Тимошкин. Пер. на рус. яз. 2011  
© Т. Гланц и К. Постоутенко. Сост., ред. 2011  
© Языки славянской культуры, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию . . . . .	5
Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения . . . . .	7
Динамика смыслового объединения произведения и связность текста . . . . .	26
Четыре «измерения» литературного произведения . . . . .	38
Литературный артефакт . . . . .	53
Ритмический импульс чешского стиха . . . . .	98
Ритмический импульс: замечания и комментарии . . . . .	110
Принцип свободного стиха . . . . .	142
Стих и поэзия . . . . .	158
Семантика стихотворного размера в творчестве Й. В. Сладека . . . . .	199
Звуковая инструментовка . . . . .	230
Текстология и семиотика . . . . .	294
Разрыв Яна Мукаржовского со структурализмом . . . . .	317
К семиотике самиздата . . . . .	332
Стиховедческий том «Избранных трудов» Якобсона . . . . .	342
Структуры и конфигурации . . . . .	364
Полиметрия «Фауста» в польских и чешских переводах . . . . .	375
Интервью . . . . .	403
Томаш Гланц: «Я с удовольствием занимаюсь ремесленной работой» . . . . .	437
Кирилл Постоутенко: «Сентиментальный семиотик»: Мирослав Червенка и поэтика XX—XXI столетия . . . . .	447





## Предисловие к русскому изданию

Работы, включенные в этот сборник, лишь наполовину созданы в то время, которое я бы назвал периодом второй ориентации и возвращения. Это время нашего знакомства с мировой теорией литературы и возвращения в нее после того, как брежневская оккупация и подлость чешских сталинистов, которые в беде своей родины в целом и в подавлении гуманитарных наук в частности нашли путь для строительства своих карьер, на 20 лет почти остановили процесс первой ориентации и возвращения.

Вышеупомянутая первая ориентация происходила в 60-е годы, когда мы возродили структуралистский и функциональный подход к литературе, предзнаменованием которого была для нас деятельность Пражского лингвистического кружка. Нет необходимости подробно говорить о том, какое значение имели для нас при этом две великие российские теоретические школы — формализм начала века с его поэтикой, которую мы изучали уже как классическое наследие, и близкая нам по духу тартуско-московская школа семиотики культуры, которая, используя во много раз большие силы, быстро воплощала в жизнь то, к чему мы лишь робко тянулись.

Двадцатилетие обновленного тоталитаризма, несмотря на суровые условия для исследователей, которые по большей части не могли зарабатывать трудами по своей специальности и/или реализовывать свои личные научные идеи, не было бесплодным. Как можно заметить на примере более ранних текстов данной книги, ни запрет на публикацию наших трудов, ни почти полная невозможность знакомства с зарубежной специальной литературой не смогли помешать нам далее развивать концепции пражской школы, использовать ее идеи и критиковать труды ее классиков — т. е. постепенно трансформировать пражскую школу путем перехода к моделированию менее жестких и определенных (более «размытых») структур, в которых система проявляет себя менее авторитарно, а инициативе отдельного элемента

(в том числе и личности художника) предоставляется большая свобода, чем это представлялось основателям школы.

В этом же русле находятся и мои работы, созданные после демократической революции 1989 г., т. е. в тот период, который я назвал временем второй ориентировки и возвращения. Мы наконец-то получили возможность проверить свои идеи и выдержать их критику в контексте мировой поэтики и теории литературы, в том числе и по отдельным проблемам и темам и в более узких дисциплинах. Последние результаты этой встречи, которые в моем случае представляют собой сотрудничество и полемику с теоретиками возможных миров, не могли уже быть, к сожалению, включены в этот сборник.

Русский язык позволяет этой книге обратиться не только к исследователям из великой восточноевропейской родины современной поэтики, но и к славистам из различных исследовательских центров в других странах, для которых русский стал языком общения между собой. Я с глубоким уважением отношусь к этому дружественному коллективу, который, помимо прочего, выступает посредником в донесении до остального мира результатов размышлений о литературе в славянских странах; при этом я с благодарностью вспоминаю о помощи, которая в трудные годы тоталитаризма была оказана им свободно-чешскому литературоведению. Я благодарю Кирилла Постоутенко, который с самого начала до самого конца заботился об этой книге, о ее концепции, составе, редакции... Благодарю ведущего представителя современной чешской русистики Томаша Гланца за возможность, которую он мне предоставил, став соавтором идеи издания этой книги и организатором ее выхода в свет, благодарю также Александра Бобракова-Тимошкина за его удивительно точный и тонкий перевод.

*Мирослав Червенка. Сентябрь 2003*



## ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И СМЫСЛОВОЕ ПОСТРОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Карелу Гаузенбласу*

1. Отношение к вопросу индивидуального стиля в словесном художественном произведении, по поводу которого мы хотим здесь сделать несколько комментариев и предложить ряд тезисов (сделать что-либо большее, в особенности разобраться с богатой литературой, посвященной этому предмету, в данный момент нам не позволяет наше социальное положение)<sup>1</sup>, связано, как и множество других проблем в стилистике, с точкой зрения на вопрос синонимии. Существует ли вообще такое явление, как синонимия, в языке, или — более обобщенно — семиотических системах? Не является ли это только наименованием для большей или меньшей близости значений различных обозначающих, причем мера этой близости совершенно произвольна? Можно ли разными способами, т. е. на основе различных актов выбора из заранее данной парадигмы (нет необходимости особенно подчеркивать, что парадигмы создают не только наименования, но и грамматические средства, и не только элементы, но и комплексы языковых средств), сказать одно и то же? Чем вообще определяется — если она существует вообще — такая парадигма?

В этой лавине вопросов существование парадигмы синонимов, вне зависимости от того, как она определяется, кажется чем-то, что мы можем уловить; если бы в нашей языковой компетенции не существовало чего-то подобного, то при любом акте выбора в процессе создания высказывания приходил бы в движение весь арсенал языковых средств. Впрочем, и такую ситуацию нельзя исключить полностью: это — крайний случай, к которому мы обратимся в надлежащий момент.

---

<sup>1</sup> Статья написана в 1976 г. — *Прим. пер.*

Если парадигма не имеет неограниченного множества членов, почему она, напротив, не может иметь лишь 1 член? Что объединяет члены одной парадигмы между собой и что их, уже объединенные, друг от друга отличает?

Возможные различия между языковыми средствами мы можем выразить для наших целей таким образом:

	Смысловое	Различие	
		Стилистическое	
1	+	—	(мать — хлеб)
2	+	+	(мама — хлеб)
3	—	+	(мама — мать)
4	—	—	(твóрог — творóг)

4-й случай нас в данный момент не интересует, так же как и случаи 1 и 2. Для нас имеет решающее значение то, существует или нет случай 3. Допущение его существования, в котором имплицитно содержится и согласие с существованием синонимии, приводит в своих последствиях и к мнению, что в сообщении мы встречаемся с двумя структурами — смысловой (семантической) и стилистической. При создании сообщения, если следовать этой точке зрения, происходит несколько актов стилистического и только стилистического выбора, которые ничего не привносят в сферу смысла — ни сами по себе, ни в целых комплексах средств, создающих стилистические уровни сообщения.

Отрицание существования различий 3-й категории, напротив, вместе с отрицанием последовательной синонимии приводит к тезису, что в сообщении существует одна-единственная структура — смысловое построение. Отдельные стилистические элементы (как самостоятельные, так и являющиеся частью стилистических уровней) действуют как специфический разряд обозначающих, которые своими смыслами участвуют в создании единой семантической структуры сообщения.

Очевидно, для того, чтобы мы вообще могли допустить существование такой дилеммы, мы не можем опереться на узко рационалистическое понимание категории значения (с его ограничением денотации). Такое понимание представляется целесообразным в формальной логике и в некоторых дисциплинах языкознания, однако исключает из сферы внимания семиотики масштабные области того, что реально — и часто в качестве наиболее существенного — сообщается в сообщениях естественного языка посредством коннотаций.

Мы склоняемся к тому, чтобы считать стилистическое построение интегрированным в смысловое. В то же время мы осознаем, что в этом наша позиция предопределена ориентацией на стиль литературного произведения. Опыт обращения с художественными текстами постоянно свидетельствует о том, что в определенных обстоятельствах равные, казалось бы, члены парадигмы различаются по смыслу, пусть даже, например, посредством какого-либо иного уровня произведения. Таким образом, и выбор между простыми словообразовательными дублетами вроде ТВОРОГ — ТВОРО́Г может иметь в поэтическом тексте важные последствия, поскольку одно из приведенных слов нарушает ритм, а нарушение ритма представляет собой изменение смысла.

Можно, однако, представить себе множество сообщений, в которых и гораздо более очевидные различия между членами одной и той же парадигмы не являются релевантными (или только для смысла, или как для стиля, так и для смысла).

Каждое различие между членами парадигмы потенциально является смысловым различием. Однако то, станет ли эта потенциальность реальностью, зависит от ситуации и типа высказывания.

Представляется, что суггестивная метафора, приравнивающая языковой знак к листу бумаги с двумя неотделимыми друг от друга сторонами, обозначающим и обозначаемым, во многих случаях оказывается в противоречии с замыслом своего автора и приводит исследователя в тупик. Она материализует семантические возможности, содержащиеся в языке, и смысловой процесс (*významové dění*) высказывания проецирует в «сферу идей» — идеальных значений, не зависящих от говорящего и воспринимающего. Значение, однако, не связано с обозначающим обязательно и постоянно, оно постоянно присоединяется к обозначающему в процессе конкретной коммуникации и в зависимости от ее условий и соответствующего кода. Степень релевантности смысловых различий между членами парадигмы, так же как и мера, с которой стилистические различия становятся носителями различий смысловых, таким образом, задаются конкретными условиями коммуникации. *Решение вопроса синонимии невозможно без включения прагматической точки зрения.* В определенной степени это осознавал уже де Соссюр, когда — неосознанно преодолевая механистическую трактовку своего (вышеприведенного) сравнения с листом бумаги — указывал на то, что при выборе из парадигмы члены одной и той же парадигмы связаны *«in absentia* как члены потенциального ряда в памяти» участников коммуникации. Такая память



зависит от условий коммуникации, поскольку именно ее участники используют в ней различным образом организованные парадигмы.

Это, впрочем, не означает психологизации подобной проблематики в целом. Коммуникация, как известно, осуществляется в определенных ситуациях и в рамках заранее данных коммуникативных сфер, которые являются социальными институтами. Характер ситуации и коммуникативной сферы определяет как объем и состав парадигм, так и степень релевантности различий между их членами. Коммуникативная сфера (которая задает положение сообщения между известными стилиобразующими противопоставлениями вроде «публичный» — «частный», «устный» — «письменный», «подготовленный» — «неподготовленный» и т. д.) определяет, таким образом, те свойства сообщения, которые являются существенными для определения его принадлежности к функциональному стилю. Функциональный стиль является коррелятом коммуникативной сферы в области языковой деятельности. (Мы трактуем это понятие, таким образом, несколько уже, нежели пражская школа в целом, которая иногда обозначала его также как «функциональный язык» и включала в общую классификацию наряду с языком профессиональным, коммуникативным и т. п.).

1.1. Стилистический анализ сообщения проводится обычно таким образом, что на основе определенных характеристик (которые мы при этом, кстати, считаем результатами заранее не предопределенных актов выбора из парадигм) мы апостериорно определяем, что сообщение относится к определенному функциональному стилю. Определение стиля, таким образом, происходит лишь в конце этого анализа. В реальной коммуникации происходит обратный процесс. Выбор стиля, предопределенный коммуникативной сферой и ситуацией (составной частью которой, впрочем, являются и намерения говорящего), предшествует актам выбора из парадигм и до определенной меры их предопределяет. Парадигма «синонимов», которую мы можем получить в результате семантического анализа всей системы языка, в этом случае значительно сужается: некоторые ее члены просто не возникают в языковой памяти участников коммуникации, потому что предварительный выбор функционального стиля их уже *a priori* исключил (в разговоре врача-окулиста со своими коллегами едва ли можно представить себе использование синонима «зенки»). Стилистическая характеристика, которая свойственна выбранным средствам в рамках полных (т. е. теоретических) парадигм, не привносит в

сообщение какой-либо новой информации. Смысл, связанный с этой характеристикой, ограничивается повторяющимся коннотированием соответствующего функционального стиля и — при его посредстве — соответствующей сферы и ситуации, т. е. обстоятельств, как мы могли заметить, известных и уже данных заранее.

Еще раз подчеркнем, что, по нашему мнению, то же самое относится и к функциональным стилям, основанным на выборе маркированных членов парадигм.

Число парадигм, из которых можно делать выбор в рамках данного функционального стиля, таким образом, сужено; однако они все же могут содержать несколько членов. Выбор между этими членами представляется функционально и ситуационно не predetermined, хотя predeterminedность может проявиться на низших уровнях функциональной и ситуационной иерархии или на основе того, что на конкретный вид сообщения оказывает влияние несколько не зависящих друг от друга функциональных и ситуационных контекстов.

Прежде всего, однако, коммуникативной сферой и ситуацией задается некий порог восприятия стилистических и смысловых различий. Выбор между оставшимися членами парадигмы, если различия между ними не преодолевают данный порог, остается нерелевантным как для стилистического, так и для смыслового построения сообщения. Совокупность таких актов выбора имеет случайный характер; результаты их исследований важны скорее для атрибуции текста и тому подобных дисциплин, чем для стилистики и семиотики.

Стилистические явления, таким образом, в рамках сообщений с неэстетическими функциями представляют собой обозначающие для значений, связанных с заранее данными рамками сообщения, а не с его индивидуальным содержанием. Далее они указывают на языковые способности говорящего, владение им техникой коммуникации в данной сфере. Их использованию можно научиться заранее в виде типизированных схем. Смысловые качества, им присущие, являются метахарактеристиками высказывания вроде «красноречие», «четкость», «краткость» и т. п. С этой точки зрения абсолютно оправданно говорить о самостоятельном стилистическом построении сообщения, отличном от его семантического (содержательного) построения, даже если с абсолютной точки зрения здесь необходимо говорить о двух смысловых построениях: одном, создающем смысл сообщения, и другом, относящемся к характеристике (или, точнее, «автохарактеристике») самого сообщения — но, конечно, лишь в только что определенной, четко ограниченной сфере: для оценки качества работы по

офтальмологии не является решающим то, что ее автор не слишком изящно играет словами.

Учитывая вышесказанное, можно допустить и существование различий, имеющих только стилистический (но не семантический) характер, в рамках одной парадигмы. Одновременно категория стилистических различий оказывается ограниченной способом построения сообщения (конкретно — его языковым уровнем); свойства содержания сообщения, даже если они имеют индивидуальный характер, не относятся к стилю, и использование этого термина для их обозначения — не больше чем метафора.

1.2. Некоторые из вышеприведенных характеристик метавысказывания могут быть интерпретированы на высшем смысловом уровне как индикаторы определенных характеристик говорящего. То же, впрочем, можно сказать и о самом смысловом построении сообщения, о его содержании. Совокупность сообщений, созданных одним и тем же лицом, многое может рассказать о его самореализации как личности по отношению к конкретным функциональным контекстам и соответствующим им коммуникативным сферам.

Даже ограниченные возможности выбора между членами парадигм дают в рамках функционально определенных стилей определенные предпосылки для реализации индивидуума через совпадение стилистических черт его сообщений, включенных в различные надиндивидуальные стили. При этом, однако, бесспорным остается то, что по сравнению с той стороной самореализации личности по отношению к миру, которую несет содержание его высказывания, эта индивидуальная стилистическая деятельность играет второстепенную роль. Как показывают анализ Тыняновым стиля Ленина или анализ Мукаржовским стиля Масарика, значения, которые несут стилистические характеристики сообщения, ограничиваются окраской его целостного содержания, причем значения стилистических характеристик удваивают — и тем делают более выразительными — некоторые содержательные горизонты в этом же (или другом, «программном») сообщении той же самой личности («практичность», «сухость» Масарика).

На определенной ступени смысловой сложности, впрочем, значения стилистических знаков приобретают бóльшую важность. Проникновение в сферу некоей функции, как правило, не обходится без ее противопоставления сферам остальных функций, что дает возможность для расширения парадигм и увеличения возможностей выбора. Четко выраженная самореализация личности в определенном контек-



сте также практически неизбежно связана с ее интервенцией в систему коммуникативных сфер и ситуаций, которые относятся к данному контексту. Метатекстуальные значения стилистических характеристик сообщения создают единство, обладающее метаязыковым воздействием: они, например, свидетельствуют о неконформизме по отношению к существовавшим до сих пор коммуникативным сферам и их функционально-стилистическим коррелятам, о реформирующих инициативах в соответствующей сфере коммуникации. При этом уже здесь создаются контуры той динамики индивидуального и надиндивидуального, с которой мы встречаемся в известном процессе автоматизации и актуализации в развитии искусства. Новая концепция функционального стиля становится собственностью коллектива и из проявления индивидуальности превращается в общепринятую стилистическую норму. Масарик и близкие к нему журналисты ликвидируют риторический характер чешского публицистического стиля и реформируют его сначала при помощи элементов стиля профессионального, затем — и стиля непосредственно коммуникативного.

Можно даже сказать, что эта идея обобщения, эта необходимость не связывать новые стилистические знаки с самореализацией конкретной личности более характерна для деятельности по отношению к функционально детерминированным сферам, чем для деятельности в сфере искусства. Дело в том, что индивидуальные стилистические характеристики здесь гораздо менее включены в смысловое построение сообщения, чем в художественной литературе. И в этом отражается существование двух отделенных друг от друга структур в рамках нехудожественного сообщения, структуры собственно смысловой и структуры стилистической.

2. Читатель, безусловно, догадался, что эти рассуждения о функциональных стилях и возможностях реализации личности по отношению к ним были предприняты для того, чтобы более заметными стали специфические свойства стиля художественной литературы. Поэтому мы также сознательно опускаем разбор переходных типов сообщений — широкую сферу внехудожественной языковой деятельности с большей или меньшей степенью участия эстетической функции. (Эстетическая функция присутствует не только в публичных выступлениях, таких как газетная статья, реклама или эссе, но и в сообщениях непубличного характера, таких как светские диалоги или рассказ в кругу друзей). Все эти виды текстов мы оставляем вне нашего рассмотрения. Так же — по крайней мере, в данный момент — мы посту-

вим и с элементами функциональной включенности и ситуационной предопределенности, которые являются — подчеркнем это, по крайней мере, в общем плане — постоянным и необходимым компонентом художественных сообщений. Общество с совершенной (или, по крайней мере, завершенной) дифференциацией функций, наличие которой наши рассуждения имплицитно предполагают, мы при этом постулируем здесь не как утопию, состояние, к которому реально существующее общество должно стремиться, а как вспомогательный идеализированный конструкт, созданный для нужд нашего изложения.

2.1. Эстетическая функция была охарактеризована как отрицание всякой функциональности (Мукаржовский). К этому негативному определению, впрочем, можно многое добавить<sup>2</sup>, если задуматься о функциях этой нефункциональности — не потому, что мы считаем этот тезис слишком радикальным, а, напротив, потому, что именно в своей радикальности он становится импульсом для размышлений о роли эстетического при формировании отношения людей к миру. В данный момент, однако, речь не идет ни о чем, кроме использования этой характеристики художественной функции для рассуждений о положении стиля в художественной литературе.

Как известно, если в сообщении доминирует эстетическая функция, то это ослабляет его предопределенность со стороны функций практических и теоретических, а вместе с тем и доступность сообщения сферам, в которых эти функции реализуются. Сообщение высвобождается из обычных коммуникативных сфер и потенциально ослабляет свои отношения к практическим жизненным ситуациям. Коммуникация художественной литературы происходит в сферах, которые являются скорее детерминированным, чем детерминирующим членом отношений «сообщение — коммуникативная сфера». Коммуникативные сферы искусства приспосабливаются к особенностям типа самого сообщения и типичным особенностям участвующих субъектов (что касается противоположного отношения — воздействия сферы на сообщение — то оно также может быть ярко выраженным, однако это именно воздействие сферы, уже приспособленной к про-

---

<sup>2</sup> См. прежде всего работы *Милана Янковича*, в особенности его статью «Индивидуальный стиль и проблематика смысла художественного литературного произведения» (1976) (*Individuální styl a problematika smyslu uměleckého literárního díla*), вместе с которой всегда издавался в журналах данный наш текст.

цессу художественного сообщения). Отграничение от практической предопределенности характерно и для ситуации восприятия и создания художественного произведения. Элементы этой ситуации (мы по-прежнему имеем в виду «идеальный», т. е. крайний случай) сведены к базовой четверке *говорящий/сообщение/код/воспринимающий*; референция, как мы увидим дальше, включается в код, а практические обстоятельства «выключены» на основании специально принятых мер. Субъекты, участвующие в этом процессе, также выступают в социально модифицированном виде, определенные скорее совокупностью своего жизненного опыта, чем отдельными конкретными элементами этого опыта.

Эстетическая функция, впрочем, содержательно неопределенна, и в литературном произведении может реализоваться только втягивая в свою сферу некоторые неэстетические функции. В только что описанных нами специфических условиях, однако, *сами эти неэстетические функции создают парадигму*, в которой некоторые члены могут быть выбраны свободно. Данный выбор имеет семиотический характер: избавленный от непосредственных жизненных причин и последствий, акт выбора становится знаком, включенным в смысловую структуру произведения и внешне проявляющимся прежде всего тем, что он принимает участие в его (произведения) целостном смысле. Выбор неэстетических функций может проводиться несколько раз, избранные функции ослабляют друг друга, корректируют, конкурируют между собой.

Выбор неэстетической функции в искусстве, в отличие от других типов коммуникации, не предопределяет однозначно даже *выбора соответствующего функционального стиля*. Надындивидуальные функциональные стили (кстати, одна из главных составных частей внехудожественного материала, с которым работает искусство) и стили, сформированные в пределах какой-либо эпохи или жанра уже в пределах самого искусства, несущие в себе черты надындивидуальных внехудожественных стилей, которые были использованы при их формировании и без которых их невозможно себе представить) опять-таки составляют парадигму; выбор стиля является не просто автоматическим, а следовательно, безразличным для смысла следствием ранее принятых решений, а самостоятельным и активным элементом семантической структуры. Стихотворение с острой социальной проблематикой может быть построено «в стиле» колыбельной. Взаимосвязь стиля с коммуникативными сферами вовсе не проявляется таким образом, что выбор определенного стиля якобы должен сви-

детельствовать о непременном функционировании в рамках данной сферы: коммуникативная сфера, опять-таки, является лишь одним из множества значений стиля как знака.

Наконец, и взаимоотношения между выбором стиля и *выбором определенного члена из парадигмы языковых средств* не являются однозначными. В художественном тексте смешиваются несколько стилей, и каждый из них получает предпочтение в определенный момент при каждом новом акте выбора. Конкретные акты выбора языковых средств потому даже не предполагают существования друг друга и каждый раз приносят новую информацию. Напряжение между ними, так же как и напряжение между смыслами выбранных стилей и между стилистическими значениями конкретных актов выбора из парадигм, создает в смысловом построении произведения сложную динамику.

В эту динамику, впрочем, включены и стили, жанры, тектонические схемы (Гаузенблас) и такие специфические литературные средства, как, например, размер, созданные в процессе развития литературы и наделенные специфическими (например, культурно-историческими) значениями, которые образуются из сочетания этих знаков с определенными периодами, художественными направлениями, историческими ситуациями и личностями.

Предварительно отметим, что такой же семиотический характер отбора внутри парадигмы имеет при господстве эстетической функции, в конце концов, и *выбор предмета* (переживания, события, идеи), о котором в произведении рассказывается. Это, конечно, не означает абсолютно произвольного отношения личности к «действительности». Мы имеем в виду только то, что индивидуум может свободно выбирать из тем, которые доступны ему в данных условиях, и даже когда кажется, что он выбирает «непосредственно» из действительности, всегда существует посредник между ним и реальностью — сфера «тематики», т. е. действительности в существовавших до сих пор или запрограммированных знаковых проявлениях (художественных и нехудожественных) уже семиотизированной действительностью. Именно поэтому мы выше отметили, что референция в искусстве является составной частью кода.

Недетерминистские отношения в иерархии актов выбора, как мы уже отметили выше, открывают путь для того, чтобы в искусстве более чем где бы то ни было, отбор внутри парадигмы был в то же время активным действием по отношению к парадигме, попыткой ее изменить. Это касается всех уровней — от выбора функционального стиля вплоть до выбора «синонима» на уровне элементарного акта номина-



ции. Вследствие действий художника в языковой памяти участников коммуникации до сих пор действовавшие парадигмы расширяются (архаизмы, неологизмы, метафоры и т. п.) или сужаются (исключение нелитературных выражений, например, в классицизме). Выбранные члены парадигм изменяют в необычном контексте свой стилистический характер, а тем самым и свою позицию в парадигме. Поскольку парадигмы не сужаются до такой степени заранее совершенными актами выбора из вышестоящих парадигм, информационная ценность каждого конкретного акта выбора повышается.

Повторяясь, еще раз отметим: рассуждения о свободном выборе — это не то же самое, что концепция абсолютной свободы личности в сфере искусства. Из наших тезисов не следует, что на личность при создании художественного произведения не оказывает влияния ее опыт, внелитературные цели, которые она преследует, общественные отношения, динамика литературной структуры, традиции и т. п. Об этих философских вопросах мы здесь рассуждать не будем. Речь идет лишь о том, что все эти факторы могут проявиться в сообщении только посредством личности, причем эта личность не является простым посредником, выполняющим действия, заранее заданные или «закономерностями», или ее собственным, раз и навсегда принятым решением.

2.2. Непредопределенность конкретных актов выбора, как мы уже неоднократно подчеркивали, связана как с внешними обстоятельствами коммуникации, так и с семиотическим характером этих актов. В них реализуются потенциальные семантические различия между членами парадигм, часто не использующиеся вне сферы искусства. Внимание, освобожденное от внешних обстоятельств коммуникации, обращается к кодам, и парадигмы выступают в памяти участников коммуникации в своем максимальном объеме. В самом сообщении появляются новые и новые призывы к активизации внимания в этом направлении. Такие явления, как метафора или так называемые ораторские фигуры, в конце концов, расширяют парадигмы настолько, что возникает тенденция при каждом акте наименования и нахождения соответствий актуализировать весь арсенал языковых средств номинации или нахождения соответствий. Для высказывания с модальностью решительного утверждения может быть использована семантическая схема вопроса.

Дело в том, что сам акт номинации существенно изменяется. Он не является поиском подходящего обозначающего для смысла или де-

нотата, заранее известного и определенного. Денотат вновь оказывается лишь выбранным обозначающим, а смысл в процессе актов наименования и нахождения соответствий только создается (формируется). Парадоксально, что акт номинации в искусстве одновременно является и поиском подходящего значения для «данного» обозначающего — данного потому, что его стилистическое значение при построении произведения может быть использовано.

Максимальная независимость выбора от коммуникативной сферы и ситуации одновременно является и максимальной связанностью, поскольку все стороны избранного члена парадигмы относятся и к индивидуальной форме самого сообщения. *Все стилистические различия для художественного сообщения одновременно являются и смысловыми различиями.* Стилистическая структура полностью интегрирована в структуру смысловую.

При определении значений стиля во внехудожественном сообщении мы отметили, что эти значения относятся к внешним рамкам коммуникации (и, через них, к соответствующей функции), к типизированным качествам метавысказывания («краткость»), а в том, что касается личности, становятся сопровождением и усилением некоторых «собственных» значений сообщения, которые участвуют в создании его содержания, причем суть самореализации личности находится именно в сфере содержания. В художественной коммуникации стилевые значения, напротив, являются не только гораздо более самостоятельными и дифференцированными, приобретая в своих сочетаниях действительно индивидуальный характер, но и обладают совершенно иным иерархическим положением. Они относятся к самой сути предмета, постигают и сообща участвуют в создании самого ядра сообщения, которое формируется с учетом всех элементов структуры.

При этом мы хотим сделать акцент на том, что эту долю участия в смысле высказывания стилевые значения обретают, не переставая при этом хотя бы частично быть значениями *метавысказываний*. В сообщении, в котором доминирует эстетическая функция, однако, именно такие значения являются интегрирующим звеном смысла сообщения как целого. Основной и начальной ступенью в иерархии высказываний, на вершине которой стоит рассказ о положении человека во вселенной, является высказывание сообщения о самом себе. В этом мы видим смысл определения эстетической (или «поэтической») функции у русских формалистов и в пражской школе в таких терминах, как «ориентация на выражение само по себе» и т. п. На значения метавысказываний в случае полного господства эстетической функции

переводятся все типы смыслов, участвующие на построении произведения.

Ориентация на высказывание само по себе в то же время является отсылкой к говорящему, к *субъекту произведения*. Значения стилей в этих отношениях функционируют как индексальные знаки: по методу создания текста мы делаем вывод о его авторе. Фактором, интегрирующим различные и разнонаправленные смыслы, связанные с актами выбора, благодаря которым возникло произведение, является наше представление о субъекте этих актов.

Это относится к стилевым значениям, из которых создается образ кратковременных или длительных свойств субъекта, стилей спонтанных или сознательно созданных, «естественных» или культурных.

Мы уже обозначили выше, что и отдельные элементы темы и сама *тема* как единство создается посредством серии актов выбора из парадигм. И абсолютно новый прорыв по направлению к действительности есть действие по отношению к парадигме, акт семиотический. «Языком» этих парадигм являются, например, относительно стабилизированные модели мира, мнения, чувства и переживания, внеязыковые семиотические системы, системы обобщенных чувственных форм явлений, темы и мотивы, ранее использовавшиеся в искусстве и т. д. (ограничимся хаотическим перечислением примеров, поскольку подробнее этим «языком» мы здесь заниматься не можем). Произведение обращается с действительностью не прямо, а посредством всех этих систем. Частью его смыслового построения может стать только действительность, уже определенным образом проартикулированная людьми или культурой. Это не означает необходимости повторов, поскольку из данных морфем и связей можно также создать полностью новое высказывание. Речь идет лишь о том, чтобы определить, где — при абсолютном господстве эстетической функции, которое мы, скорее, считаем крайним случаем, — на каком смысловом уровне художественного произведения действительно необходимо искать эту новизну.

В случае доминирования эстетической функции, таким образом, *референция включена в коды*, сложенные из культурно и исторически обусловленных сегментов действительности. Между языком, которым занимается лингвистика, и этими внеязыковыми кодами с данной точки зрения не существует принципиального различия. Важное отличие, впрочем, состоит в том, что лингвистические парадигмы можно определить в некоей относительной полноте, по крайней мере, для целей обычного использования языка, в то время как парадигмы

«языка» опыта по-своему неисчерпаемы; для нашей проблематики это, однако, не играет особой роли, поскольку перед нами стоит цель не столько реконструировать полную парадигму, сколько при столкновении с членом той или иной парадигмы суметь определить, какое положение он в ней занимает, каково его стилистическое значение в парадигме, и к какой подсистеме языка он, таким образом, относится. В обоих случаях при этом речь идет о системах, служащих некоей внеэстетической функции, включенных в сферу действия функции эстетической и превращенных в элементы смыслового построения сообщения. Таким образом и тематические элементы становятся индексальными знаками, свидетельствующими об актах выбора (действиях по отношению к ранее существовавшей системе), о решении противопоставлять с точки зрения смысла эти элементы другим элементам произведения и т. д. — т. е. о субъекте этих действий и решений.

В этом смысле исчезает граница между содержанием и формой сообщения, между самореализацией индивидуума по отношению к системе языка и по отношению к системе опыта, доступного и артикулированного в соответствующей культуре.

Так в случае художественного произведения — и, по нашему мнению, не только в нем, — *категория стиля выходит за рамки языкового уровня сообщения и полностью включает в себя и его «содержательные» элементы*. Как мы понимаем тезис о слиянии смыслового и стилистического построения сообщения — так ли, что все значения стилей интегрируются в комплексную смысловую структуру, или же так, что все значения становятся значениями стилистическими — в общем, совершенно безразлично.

3. Иными словами: в идеальном случае абсолютного господства эстетической функции процесс смыслового (и одновременно стилистического) объединения литературного произведения происходит в сфере *коннотации*. Употребляя этот термин, мы не имеем в виду неопределенную ауру второстепенных значений, связанных с центральным (денотативным) значением знаков, или неэмоциональные аспекты значения. Коннотация есть смысловой процесс, в котором знак (как единство обозначающего и обозначаемого) метонимически указывает на конкретную знаковую систему, частью которой он является, обозначает эту систему и тем самым включает в смысловое построение сообщения те значения, носителем которых является сама эта система. Эти значения создаются в процессе функционирования соответствующей системы и относятся к типичным ситуациям, ком-

муникативным сферам и пользователям данной системы. Это общественные и культурные смыслы *kat exochén*.

Таковыми системами, как уже было сказано, мы считаем и источники макрознаков, в особенности тематических комплексов (которые иногда называются также вторичными знаками, поскольку они надстроены над знаками языковыми). Их посредством для коннотации используется и ряд элементарных языковых знаков, которые, как может показаться, реализуют в произведении прежде всего свою денотацию (в том числе и тогда, когда они обозначают фиктивные объекты). Динамика смыслового движения, как сейчас очевидно, на уровне этой фиктивной денотации не заканчивается: процесс продолжается на более высоком уровне таким образом денотированных макрознаков, которые участвуют в создании целостного смысла произведения своими коннотациями. Можно предполагать, что при воссоздании фиктивного мира произведения мы встречаемся с несколькими иерархически определенными уровнями денотации (элементарное наименование, мотив, частная тема, общая тема и т. д.), причем на каждом уровне повышается важность и (однозначность) коннотаций, так что на уровне целостного смысла произведения все денотации интегрированы между собой коннотационным значением.

Коннотации, впрочем, с таким же успехом могут преобладать уже на уровне элементарного наименования или мотива.

3.1. Мы уже отмечали выше, что интегрирующим принципом, объединяющим элементом всего этого смыслового процесса является *субъект*, который производит соответствующие акты выбора из парадигм и тем самым принимает решения о том, какие знаковые системы будут — как специфические обозначающие — коннотированы в произведении. В коммуникации, в обращении со знаковыми системами реализуется именно — используя традиционную терминологию гуманитарных наук — «личность». Ее действия по отношению к этим системам являются и действиями по отношению к вселенной, так, как ее до сих пор осознавали, осваивали, создавали люди, изменяя ее тем самым в систему знаков. Свободное обращение с этими системами в сфере искусства одновременно является их оживлением, постановкой их под сомнение «раскачиванием» в неповторяющихся противопоставлениях: их открытием для нового опыта, который личность вносит в духовную жизнь человечества. В этом смысле обращение со знаковыми системами в искусстве является обращением со всей вселенной.

Эта личность, индексальным знаком которой является целостное произведение, является предметом индивидуальной стилистики художественной литературы; столь же обоснованно можно сказать, что она является предметом смысловой интерпретации литературного произведения, поскольку между этими двумя дисциплинами не существует — по крайней мере в том, что касается их предмета — значительных различий. Отличие между ними — только в определенной перестановке акцентов: там, где интерпретация полностью направлена на единичный, конкретный и только что рождающийся смысл, стилистика в соответствии со своей традицией интересуется, скорее, результатами процесса создания смысла.

Личность, возникшая в процессе создания смысла произведения, не может иметь иной характер, кроме семиотического. Это конструкт, индицированный способом создания произведения: его фиктивный автор. О нем не известно ничего, кроме того, что сказано в самом произведении. Его отношение к *реальной личности автора* ни в коей мере нельзя считать однозначным. Основное методологическое требование современного литературоведения заключается в том, что материал, создающий эти два онтологически совершенно отличающиеся друг от друга феномена, не должен смешиваться. Впрочем, было бы неправильным считать, что между автором и «личностью» нет ничего общего. Субъекты, относящиеся к произведениям одного и того же автора (то, что автор один и тот же — это уже биографический факт!), безусловно, включаются в высшее смысловое единство, обогащенное и объединенное к тому же конструктом развития, смыслового коррелята отношений между рядом произведений в по-следовательности их создания. Кроме того, субъект произведения связан с конструктом фиктивного автора посредством существующих внелитературных публичных выступлений того же самого человека. Наконец, знания и мифы, касающиеся «действительной» личности автора, функционируют уже при создании семиотического субъекта как *sui generis* код: потому семиотический анализ произведения не всегда может избежать движения по кругу, будучи вынужденным заранее предполагать некоторые черты личности, которая должна быть восстановлена только в процессе интерпретации произведения.

Индивидуальность конструкта, возникшего из комбинации элементов знаковых систем, а тем самым и элементов повторяющихся, никогда не может быть абсолютной — в особенности в стадии, когда эти элементы именуется при помощи понятийного аппарата семиотического анализа. (В процессе индивидуальной конкретизации, при ко-

тором, конечно, не требуется выработка понятийных формулировок, это уже происходит по-другому.) Попытки исчерпать в этом направлении смысл произведения «до самого дна», прийти к определениям, не подходящим ни к какому иному произведению и ни к какой иной личности, напрасны. Даже если бы они приводили к результату, то этот результат невозможно бы было никому сообщить и никак использовать. Семиотический анализ всегда включает произведение в некие множества, потенциально или реально содержащие больше элементов; его преимущество перед традиционной типологией состоит не в том, что в ходе его в конце концов найдется путь к ускользающей уникальности, а в том, что он, не удовлетворившись закосневшими классификациями, будет искать в структуре произведения такие места, где происходят динамические столкновения сил, определяются смысловые пространства: впрочем, за этой игрой он не должен, да и не может наблюдать до конца. Семиотический анализ не нуждается в том, чтобы останавливать движение смысла (*významový pohyb*) в произведении самообманом окончательных формулировок.

Дело в том, что еще одной чертой субъекта произведения, следующей из его семиотического характера, является его *открытость*. Только благодаря участию и сотворчеству воспринимающего субъекта может произойти интеграция разнородных коннотаций в смысловое единство. Мы уже заметили, что элементы произведения по отношению к его субъекту функционируют как индексальные знаки — а каждому читателю детективов известно, что это именно такой тип знаков, который, если он вообще должен быть семантизирован, в наибольшей степени требует активности со стороны воспринимающего: уже его распознавание как знака есть интерпретация.

Коннотативный характер литературного значения обуславливает прежде всего тот факт, что интерпретация и интеграция предварительно уловленного значения произведения окончательно производятся реципиентом в тесной зависимости от индивидуальной версии кодов, которыми он располагает, и внутренняя значимость которых индивидуально весьма изменчива, особенно если мы будем иметь в виду, что к кодам относятся и внеязыковые системы представлений о чем-либо и т. д., т. е. нечто, что в существенной мере зависит от опыта конкретной личности.

Наконец, самое важное: произведение при помощи противопоставлений самых разных кодов и смыслов и свободной игры их неожиданных конфигураций прямо построено так, чтобы предоставлять возможность и давать импульс для деятельности реципиента.



3.2. В процессе изложения мы неоднократно связывали анализируемые нами проблемы с *идеальным состоянием абсолютного господства эстетической функции*, которая полностью включает в сферу своего воздействия проявления всех остальных функций. В заключение мы чувствуем необходимость вновь подчеркнуть, что это состояние в искусстве является скорее исключением, чем правилом, и что утопия завершеного процесса дифференциации функций является делом не научной, а грамматической эстетики. Для нас такая ситуация является не более чем вспомогательным мыслительным конструктом для понимания тенденции, который никогда не может осуществиться в искусстве и его общественном функционировании полностью, во всех мельчайших чертах, однако наличие которого единственно обеспечивает идентичность искусства.

На практике это, впрочем, как правило, выглядит так, что та или иная неэстетическая функция сохраняет в произведении определенную самостоятельность, успешно противостоит интеграции, которая одновременно является и изменением в ее знаковое отображение самой себя. Это касается не только того, как произведение воспринимается, но и того, как оно, в каждом конкретном случае, задумывается с самого начала. В таком случае не является завершенной даже трансформация денотации в коннотацию, вновь проступают различия между смысловым и стилистическим построением сообщения, не все различия между синонимами представляются релевантными с точки зрения смысла. Произведение налаживает отношения с внехудожественной коммуникативной сферой и включается в конкретные ситуации (например, политическую), а не только в наиболее общую человеческую ситуацию.

*Эстетическая сущность искусства*, впрочем, дана возможностью именно второго, более общего включения. Очевидно, что только из него следует способность произведения воздействовать (и вообще функционировать) и в условиях масштабных изменений временных и/или пространственных координат. В рамках одной традиции с увеличением времени, прошедшего с момента возникновения произведения, растет интенсивность, с которой эстетическая функция воздействует при его восприятии. Нет необходимости детально обосновывать мысль о том, что в своей способности противопоставлять человека вселенной, ставить перед человеком новые проекции констант его бытия, искусство ничем не заменимо. Только на основе трансформаций, которым в силовом поле эстетической функции подвергаются импульсы, исходящие из сфер неэстетических функций, возможна

динамичность стилистического развития в искусстве. Только на основе господства эстетической функции может создаваться та самая неограниченная сложность как отдельных художественных сообщений, так и той системы кодов, на которую эти сообщения ссылаются и по отношению к которой они действуют.

*Нетрансформированные внеэстетические функции* оказывают благотворное сопротивление объединению составных частей произведения в систему. При этом интересно, что и на полностью противоположном, низшем уровне иерархии элементов художественного произведения мы встречаемся с чем-то похожим. И там некоторые составные части *материала* (элементов, воспринимаемых органами чувств) сопротивляются тому, чтобы они приняли знаковую (а тем самым, следовательно, и эстетическую) функцию и были, таким образом, включены в смысловое единство. Мукаржовский говорит об этом как о проявлениях *непреднамеренности*. После того как внеэстетические функции становятся самостоятельными, напротив, часто проявляется более четкое (неэстетическое) намерение автора. В этом заключено нечто общее, более важное: посредством непреднамеренных элементов, равно как и самостоятельно реализующихся неэстетических функций, произведение приобретает — так же как и искусство в целом — активные, *интенсивные* (именно потому, что они одновременно конкретны и ограничены) *отношения с конкретной действительностью и личным опытом* реципиентов. Нарушая свое «идеальное» состояние, искусство постоянно оживляет себя, приводит в движение, реагирует на импульсы извне. Состояние абсолютного господства эстетической функции привело бы к стерильности и, наконец, прекращению всякой деятельности и в собственно эстетической и семиотической сфере.

## ДИНАМИКА СМЫСЛОВОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И СВЯЗНОСТЬ ТЕКСТА

1. Проблему связности текста, которую мы изучали в наших прошлых работах с имманентной и типологической точек зрения (обобщение наших размышлений см. в Šerpenka 1982), необходимо, когда речь идет о сфере функционирования художественной литературы, рассматривать и как часть более широкой проблематики, касающейся смыслового единства литературного произведения. Помимо деления на части, следующие друг за другом во времени, и части, связанные между собой специальными средствами, в литературном произведении проблемой неизбежно становится смысл тех составных частей или «слоев» произведения, существование которых основано на языковом уровне текста и которые на этом фундаменте создают самостоятельные цепочки связанных друг с другом элементов. Элементы различных составных частей произведения в каждой фазе текста выступают одновременно, и смысл их связи между собой в каждом конкретном моменте, так же как и их взаимосвязи в произведении как единстве, нам еще только предстоит найти.

Чтобы облегчить понимание нижеследующего, приведем схему, которая, впрочем, претендует лишь на то, чтобы стать наглядной иллюстрацией к употреблению нами двух ключевых терминов. В этой схеме строчные буквы обозначают составные части произведения, прописные буквы — элементы, из которых состоят эти части, а цифры — временные отрезки (фазы):

	1	2	3	4
A	a1	a2	a3	a4
B	b1	b2	b3	b4
C	c1	c2	c3	c4

Отношения между элементами  $a_1$  и  $a_2$  и т. д. и фазами текста 1, 2, 3 и т. д. мы, в свою очередь, будем обозначать как *связность* (когеренцию), отношения между элементами  $a_1$ ,  $b_1$ ,  $c_1$  и т. д., так же как и между элементами А, В, С — как (*смысловое*) *объединение*.

*Нехудожественные тексты*, безусловно, также можно абстрактно разделить на иерархически организованные и представленные одновременно горизонты, уровни или планы, на возможность чего указывают, к примеру, различные старые и новые процедуры лингвистического анализа. Вопрос *объединения* этих уровней, однако, ставится полностью иначе, чем применительно к текстам, в которых доминирует эстетическая функция. Это объединение или не имеет характера семиотического процесса (так происходит в случаях, когда на соответствующем более низком уровне вообще не создаются самостоятельные знаки), или же в ходе его не происходит ничего, кроме сопряженного с большими или меньшими трудностями включения знаков более низшего порядка в знаки уровня более высшего — главным образом на тематическом уровне.

С нашей точки зрения, особенно интересно, как в нехудожественных текстах в смысловое единство сообщения включаются значения, которыми обладают средства стилистического, композиционного, или — используя термин Гаузенбласа (1971) — тектонического уровней. Здесь решающим является то обстоятельство, что выбор этих средств в принципе заранее предопределен для всего текста его включением в один из классов текстов, которые в данной культуре создают дискретную систему коммуникативных «жанров» (функциональных типов высказываний). Это включение, в свою очередь, предопределено некоторым типом функциональной направленности высказывания. (Конкретный способ реализации «жанровых норм», между тем, зависит от конкретной формы, которую отдельные функции и стороны высказывания приобретают в каждом конкретном случае; особенно необходимо подчеркнуть важность ситуации, в рамках которой создается высказывание.)

Если же конкретные компоненты нехудожественного текста таким образом оказывают влияние друг на друга, т. е. находятся в отношениях взаимоимпlicации, то и их коннотированные значения<sup>1</sup> могут

---

<sup>1</sup> Коннотированными для нас — как и для Р. Барта (Barthes 1964), который опирается главным образом на Ельмслева, — являются те элементы значения, которые основаны на принадлежности знака к социально и культурно определенному (суб)коду, семиотической (суб)системе; к примеру, коннота-

быть только синонимичными (или даже идентичными). С некоторым преувеличением можно сказать, что текст как единство и его отдельные компоненты постоянно создают одни и те же коннотативные значения, т. е. обеспечивают принадлежность высказывания к определенному оттенку некой неэстетической функции и к коммуникационной сфере, связанной с данным оттенком. Способность распознавать эти коннотативные значения является составной частью установившейся в обществе языковой и коммуникативной компетенции. Данная конфигурация отдельных элементов текста отвечает заранее известному и ожидаемому типу. Форма конкретных элементов не является самостоятельным обозначением коннотированного смысла, а лишь его различительным признаком. В качестве этого признака она принимает участие и в определении или, скорее, создании (*konstituování*) настоящего обозначающего коннотированного значения; этим обозначающим может быть только весь текст. Очевидно, что при таких условиях коннотированный смысл нехудожественных текстов может быть лишь простой структурой, которая создается в соответствии с повторяющимися схемами.

Тем элементом, который в нехудожественном тексте создается заново и является уникальным, таким образом, становится лишь его денотация, которая проявляется в делении текста на части, следующие друг за другом, а также в *связности* этих частей. Денотация мотивирована как конкретной коммуникативной ситуацией и целью говорящего, так и характером предмета высказывания, мнения, о котором идет речь, и т. д. При анализах узкоспециальных текстов в другом месте мы выяснили, что членение и последовательность частей текста часто становятся непосредственно моделью или диаграммой тех аспектов предмета, о которых ведет речь говорящий. Впрочем, и подходов к предмету не может быть бесконечно много, и поэтому их можно разделить на несколько повторяющихся типов. Последовательность частей текста моделирует, к примеру, временные отношения между частями предмета, их пространственную организацию, таксономическое членение, иерархию ценностей, причинные отношения, логические структуры мышления и т. п. Независимые друг от друга и неиерархизированные аспекты предметов могут приводиться в последовательность, которая в данном тексте или даже целом классе текстов является стабилизированной.

---

цией выражения Б. Рейнека *V loktuši červů* («В объятиях червей») является отсылка к коду поэзии эпохи барокко, а тем самым и к взглядам и чувственному «миру», связанным с этой поэзией.

Партикулярность нехудожественных текстов, их подчиненность четко обозначенной цели и включенность в ситуацию проявляются и в том, как реализована их связность. Референциальный горизонт (этим термином мы здесь обозначаем класс элементов опыта, имеющих материальную связь с предметом высказывания), на фоне которого создается высказывание, является очевидным и заранее данным для всех участников коммуникации. Этот горизонт представляет относительно ограниченное множество элементов, которые могут в любой момент, без эксплицитных предпосылок (*antecedence*) в самом тексте, стать темами конкретных высказываний (предпосылки, конечно, здесь присутствуют, но вне текста — это метонимическая общеизвестная смежность уже тематизированных и пока еще нетематизированных элементов, заданная их принадлежностью к одному и тому же горизонту референции). Введение новой темы в рамках нехудожественного текста, таким образом, носит характер отсылки к некоему элементу, который потенциально в нем уже присутствовал, и его актуализации.

Этой «отсылочности» вновь возникающих тем в нехудожественном тексте противопоставлен предсказательный (*anticipacni*) характер, по крайней мере, нескольких новых тем при реализации *связности в тексте художественном*. Речь идет о двух направлениях антиципации. С одной стороны, предсказывается тот факт, что мотивировка введения новой темы будет происходить в частях текста, следующих за ней во времени; при многообразном взаимопроникновении отдельных частей текста вплоть до конца его последнего предложения не ясно, не будут ли как-либо изменены значение новой темы и ее связь с другими, не произойдет ли сдвиг в ее осмыслении, не изменится ли точка зрения. Для нас, впрочем, более интересно второе направление антиципации. В любых обстоятельствах новая тема в художественном тексте является предвосхищением деятельности реципиента, направленной на нахождение, или, точнее — создание (конституирование) такого горизонта референции высказывания, который был бы способен «объять» новую тему и таким образом создать необходимую предпосылку к тому, чтобы высказывание воспринималось и понималось как связное. В случае художественного текста, не подчиненного конкретным частным функциям и целям, референциальный горизонт, таким образом, создается лишь непосредственно в процессе развития самого высказывания, он представляет собой открытое множество элементов. Очевидно, что партикулярные референциальные горизонты, связанные с внехудожественными функциями, посредством

которых реализуется эстетическая функция произведения, также в большой степени принимают участие в процессе восприятия произведения. Однако никогда нет полной уверенности в том, какая именно часть множества элементов, ограниченного данным горизонтом референции, действительно релевантна для восприятия новых тем и создания связности текста. Фрагменты отдельных горизонтов референции весьма разнообразного происхождения, кроме того, выступают, перемешанные между собой, находясь в отношениях взаимной конкуренции, а также в других, уникальных в каждом случае отношениях, которые невозможно определить заранее. Текст может восприниматься как связный только при наличии предпосылки мобилизации всего жизненного опыта участников коммуникации.

Наличие подобного, только еще более радикального и решительного, побуждения реципиента к активности мы должны предполагать у *литературного художественного текста* даже в случае *смыслового объединения* разнородных элементов, выступающих одновременно. В литературном произведении не существует отношений однозначной обусловленности между целью высказывания и избранными внеэстетическими функциями (на основе которых реализуется содержательно сама по себе неопределенная эстетическая функция). Между этими внеэстетическими функциями и выбором функциональных стилей и жанров, использованных в произведении, между этими функциональными стилями и жанрами и языковыми средствами, которые были применены для их реализации (подробнее см.: Šervenka 1976). Эта свобода выбора не только конкретных элементов и «художественных приемов», но прежде всего коннотативных значений, связанных с этими элементами и приемами, с которой мы постоянно встречаемся на разных уровнях произведения, приводит к тому, что эти уровни становятся иерархически подчиненными друг другу лишь до определенной степени; лишь часть смысловой энергии элемента низшего порядка используется при создании элементов порядка более высокого, а при помощи остатка (или, точнее, излишков) этой семантической энергии элемент самостоятельно участвует в смысловой жизни произведения. Здесь отдельные элементы выступают в роли относительно самостоятельных знаков (т. е. уже не только различительных признаков), значения которых обычно не находятся (или, по крайней мере, не обязательно находятся) в отношениях взаимной гармонии или даже идентичности по отношению друг к другу, которые мы только что могли наблюдать применительно к текстам нехудожественным (отметим, что и смысловая синонимия элементов, поскольку она не



является очевидной и заданной заранее, обладает информационной ценностью, и ее понимание и интерпретация требуют определенной активной деятельности со стороны реципиента).

Смысловое объединение одновременно выступающих элементов и составных частей, реализованных в пределах одного временного отрезка, таким образом, становится трудноразрешимой задачей. Как, действительно, оно происходит? Об этом процессе, который может осуществляться исключительно в сознании реципиента, мы до сих пор знаем очень мало. Вероятно, мы можем — по аналогии с тем, что нам более наглядно демонстрируют механизмы, обеспечивающие связность следующих друг за другом частей текста, — видеть основу этого смыслового объединения в том, что определенные компоненты коннотативных значений, носителями которых являются одновременно выступающие составные части произведения и их элементы, идентичны в рамках смысловых комплексов, созданных этими составными частями (сходным образом для обеспечения связности текста повторяются определенные смысловые компоненты следующих друг за другом высказываний). Однако мы никоим образом не можем предполагать у одновременно выступающих элементов только лишь наличие простой параллельности усиливающих друг друга значений: референциальными горизонтами для декодирования этих элементов являются знаковые системы полностью различного, разнородного характера. К взаимодействию и относительному единству с текстом, к хрупкому и всегда заново нарушаемому равновесию данных значений реципиент может прийти, очевидно, лишь постепенно пробуя и отвергая различные референциальные горизонты и переходя на все более общие уровни семиозиса — до тех пор, пока не придет к уровню, на котором станет возможным создание общего горизонта референции. При этом он опять-таки обязан мобилизовать весь накопленный им в жизни опыт, в данном случае — прежде всего опыт обращения с различными знаковыми системами. С точки зрения иерархии смыслового построения произведения, эти повторяющиеся апелляции завершаются лишь на уровне предполагаемого итогового смысла, причем субъектом этого «проекта смысла» является, очевидно, сам воспринимающий.

2. Обладая этим знанием, вновь обратимся к когерентности текста как к смысловой *связности* его следующих за собой во времени частей. Мы заметим, что относительная семантическая самостоятельность одновременно выступающих элементов проявляется и в том, что

каждый подобный элемент имеет тенденцию сам по себе развиваться во времени и вычерчивать свою собственную имманентную линию связности и несвязности. Анализ механизмов, формирующих эту линию, остается задачей будущего; отметим, что он может опираться на обобщение наблюдений специальных областей поэтики, занимающимися принципами построения отдельных составных частей произведения. И в этом случае, безусловно, повтор некоторых компонентов будет играть решающую роль.

Самостоятельность этих линий связности в рамках определенного компонента произведения мы можем наблюдать в случаях, когда одними из важнейших — а то и самыми важными — факторов, обеспечивающих связность текста как целого, перестают быть тематические последовательности, созданные на основе языковых последовательностей тем, или темы и ремы конкретных высказываний. Эту роль берут на себя механизмы связности некоторых иных элементов: например рифма или же — как в современной поэзии — определенные ритмико-интонационные фигуры (и, безусловно, их смысловые эквиваленты), или — как в прозаических формах внутреннего монолога и т. п. — комплексы специфических синтактико-семантических конструкций.

Связность литературно-художественного текста как целого, таким образом, представляется нам в данный момент как совокупность нескольких самостоятельно сложившихся целостностей, формирующихся на разных уровнях произведения. Однако схожую тенденцию к самостоятельности мы можем наблюдать и у смысловых сплавов, возникающих в процессе *смыслового объединения* в результате взаимодействия элементов произведения в каждой из его временных фаз, эти элементы, как мы уже говорили выше, суть сложные, индивидуализированные, построенные на излишках смыслообразующей энергии семантические комплексы.

Семантическая интеграция текста, рассматриваемого *как совокупность обоих его измерений*, оказывается весьма сложным процессом. *Любой компонент произведения мотивирован одновременно как связностью того элемента, который он создает с другими элементами, так и смысловым объединением одновременно выступающих элементов, принадлежащих к разным компонентам.*

Лишь немногие литературные произведения и некоторые этапы литературной эволюции стремятся к абсолютному равновесию между этими двумя мотивировками. Это равновесие никак не может считаться общепринятой и повсюду действующей нормой, как при-

нято считать в ряде эстетических теорий, оперирующих категорией закрытой структуры («Gestalt») (к критике этих теорий см. (Janković 1982). Текст, направленный прежде всего на *смысловое объединение* одновременно выступающих элементов, ослабляет связность компонентов, развивающихся во времени, вносит в них моменты прерывности. Метрическая схема нарушается или заменяется другой схемой ради мгновенной выразительности, единое драматическое напряжение распадается на серию по-разному эмоционально окрашенных явлений, герой действует в противоречии с психологической правдоподобностью, подчиняясь мгновенным поворотам сюжета. Акцент на имманентной *связности* каждого элемента по отдельности приводит к противоположным результатам — к созданию заранее непросчитываемых конфигураций одновременно выступающих элементов. Задаются несколько независимых друг от друга «алгоритмов», управляющих создающимися системами, и при их выходе на авансцену обнаруживаются элементы разнообразного происхождения, связность которых представляется «случайной», и общим знаменателем которых, создающимся *ad hoc*, является неожиданный, неопределенный, создающийся и тут же распадающийся смысловой комплекс. Коннотированные значения, заданные активизацией определенных знаковых систем (с внутренне присущими им значимостями) в соответствующей части произведения, вступают в конфликт со значениями, которые выступают в качестве денотированных (напр., тематические элементы). Одна и та же метрическая схема «механически» повторяется в стихотворных строфах различной тематики, на сцене появляются герои, каждый из которых действует сам по себе — и воздействие этой строфы, этого драматического действия должно быть воспринято как единое смысловое целое...

Мы не описываем здесь эти случаи для того, чтобы привести очередные доказательства старого тезиса о деформирующем воздействии доминанты на остранные элементы. С таким научным аппаратом мы, вероятно, остались бы запертыми в сфере обозначающего. Мы, однако, хотели поподробнее высказаться о том, что многоуровневость художественного литературного текста, прибавляя к измерению следующих друг за другом во времени частей еще одно измерение — ряд одновременно выступающих элементов и составных частей — создает предпосылки для того, чтобы во взаимодействии этих двух измерений возникали *элементы, оказывающие либо смысловому объединению текста, либо его связности, либо (что, вероятнее всего) обоим измерениям одновременно благотворное сопротивление*. То,

что является мотивировкой в одном измерении, действует как «случайность» в измерении другом и тем самым в принципе поддерживает возникновение окказиональных сочетаний, требующих активности от реципиента.

Можно также, — с оговоркой, которую мы вскоре приведем, — сказать, что элементы, мотивированные преимущественно в одном измерении и преимущественно «случайные» в другом, с точки зрения этого другого измерения представляются элементами, возникшими независимо от создателя произведения в результате имманентных процессов, не управляемых никакой заранее поставленной коммуникативной целью, иными словами — элементами *непреднамеренности* (Mukařovský 1943; Kubínová 1992). Их присутствие как будто возвращает произведению (о котором мы очень хорошо знаем, что оно является полностью искусственным конструктом) характер «вещи», т. е. того, что существует до рефлексии, что лишь только побуждает к ней.

Похожую картину мы получим и в том случае, если от конкретного обособленного элемента обратимся к произведению как смысловому единству. Как уже было сказано, к пониманию этого единства мы приблизимся только тогда, когда будем использовать целый ряд весьма разнообразных референциальных горизонтов знаковых систем. Вероятно (хотя абсолютной уверенности нет), что множество знаковых систем — *ex definitioni* знака — имеют дискретный характер, расчлняя континуум опыта на прерывные элементы, образующие систему и тем самым осмысляя его. Каждая из множества знаковых систем, участвующих в процессе смыслового объединения произведения, однако, расчлняет этот континуум опыта по-своему. Необходимость одновременного использования систем с разной степенью дискретности (необходимость, заданная многоуровневым характером литературного текста) приводит к тому, что произведение представляется нам в качестве синкретического единства, т. е. опять-таки как *sui generis* «вещь», до сих пор не осмысленная.

3. Одновременно с вышеописанными призывами к реципиенту приложить усилия для достижения смыслового единства — а вернее, еще до них — действуют и внешние факторы. В отличие от обращений к реципиенту, встроенных в сам текст, они заданы способом презентации произведения. Именно представление, а вовсе не субстанциальные характеристики текста, является решающим при выборе совокупности предпосылок и ожиданий, с которыми реципи-

ент будет обращаться с текстом, о том, как он будет с этим текстом обращаться. Способ презентации сигнализирует о принадлежности произведения к той социально институционализированной сфере, в которой доминирует эстетическая функция. Эта сфера является областью общественного взаимодействия, в которое его участники вступают как представители более широкого или более узкого коллектива. Текст здесь представляется не одному конкретному реципиенту, а любому члену данного коллектива: в игру могут вступать только те средства обращения с текстом, которые в данных рамках являются общедоступными.

*Акт публикации* (подробнее см.: Šervenka 1971) осуществляется в одной из сфер коммуникации, принятых в данной культуре. Часто это — специализированных сферы, приспособленные именно для художественных текстов. Представление текста в их рамках *a priori* сигнализирует об отделении текста от практических целей. Тем самым, оно становится призывом<sup>2</sup> к тому, чтобы воспринимающий сосредоточил свое внимание на самом сообщении, т. е. и на освобождении потенциальных смысловых возможностей разных горизонтов текста и на принятии текста в качестве многоуровневой смысловой структуры.

В данный момент нас, однако, интересуют трансформации текста, которые являются результатом его публикации как таковой. Мы понимаем их как переход от причинно-следственных мотивировок к мотивировкам интенциональным. Любое свойство текста, воспринимаемого как текст опубликованный, перестает с момента публикации быть мотивированным причинными связями с личностью автора, конкретными обстоятельствами создания, и, напротив, мотивируется своей ролью при участии в создании совокупной смысловой направленности произведения. Место атомизации произведения в элементах

---

<sup>2</sup> Таким образом, функциональная отнесенность текста, опирающаяся на отдельные внутритекстовые и внетекстовые сигналы, предшествует для нас комплексам внутренне присущих тексту особенностей, которые характеризуют его как художественный: «предшествует» в том смысле, что реципиент получает задание не только распознать, но и создать эти особенности в тексте своими действиями. С противоречием между функциональным и «субстанциальным» (опирающимся на поэтические универсалии) определениями художественной словесности, за которое постструктуралистская критика сегодня по праву критикует Якобсона (Attridge 1977), мы уже несколько лет назад боролись сходным образом, при этом никак не чувствуя, что тем самым мы противоречим точке зрения пражской структуралистской школы.

разного причинного происхождения занимает стремление реципиента к его смысловому объединению; с социальной точки зрения это предопределено уже тем, что в коллективных коммуникативных сферах привычкой, или, вернее, нормой, является презентация произведений, обладающих единым смыслом.

Отказ от причинных мотивировок вовсе не означает сокращение возможностей интерпретации. Могут быть использованы только действующие в обществе коды (так по-своему могут быть использована и достоверная или мнимая информация, касающаяся личности автора и обстоятельств создания произведения — если эти факты в данном коллективе стали составной частью культурного сознания), но при этом — любой из них. В этот момент уже неважно, имел ли автор, как реальное лицо, в виду избранную нами для интерпретации знаковую систему и знал ли он о ее существовании вообще.

На этом общем уровне и в данном смысле — именно в этом заключается оговорка к нашим предшествующим рассуждениям о непреднамеренных элементах произведения — произведение априори является абсолютно — в целом и в частностях — преднамеренным. Даже если оно приобрело конечную форму каким угодно образом, в результате случайностей и противоречий между различными принципами построения, затрудняющих их «совершенную» реализацию — художник, просмотрев заверченный текст, принял его именно таким, именно в таком виде провозгласил его своим и, таким образом, предназначил его к публикации.

На этом уровне, впрочем, — особо это отметим, — речь может идти лишь о преднамеренности «пустой», бессодержательной. Это чистый коррелят эстетической функции, выраженный уже в самом факте ее присутствия. Из таковой преднамеренности никак не следуют какие бы то ни было конкретные результаты процесса создания смыслового единства, а следует лишь то, что именно этот процесс объединения станет осью восприятия произведения и что необходимо стремиться к тому, чтобы все элементы произведения были в него включены.

Так мы возвращаемся к непреднамеренным элементам, за формированием которых, часто напрямую спровоцированным специфической конструкцией текста художественной литературы, мы наблюдали в предшествующем изложении. Теперь становится ясным, что их «непреднамеренность» является лишь относительной, поскольку действует лишь на основе, уже заранее ограниченной интенциональностью, связанной с самим существованием произведения. Так как одновременное функционирование дискретных кодов вызывает лишь иллю-

зию первоначального синкретизма, кажущиеся конфликты с материальностью, не трансформированной в знаки, в случае литературного произведения происходят уже в сфере, расчлененной и артикулированной культурой человечества. Именно поэтому столь интенсивно их воздействие: вместо отдельных камней, обтекаемых потоком «смыслового процесса», мы наблюдаем пороги, которые становятся инициаторами бурлящего, непредсказуемого, драматического движения.

### Цитируемая литература

- Attridge D.* Closing Statement: Linguistics and Poetics in Retrospect // *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature.* New York, 1977. P. 15—32.
- Барт Р.* Основы семиологии [1964] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. Г. Косикова. М., 2000. С. 247—310.
- Červenka M.* Textologie a semiotika // *Červenka M. Obléhání zevnitř.* Praha, 1996. S. 213—232 [см. русский перевод в данном сборнике].
- Červenka M.* Individuální styl a významová stavba literárního díla [1976] // *Styl a význam.* Praha, 1991. S. 246—262 [см. русский перевод в данном сборнике].
- Červenka M.* Vyprávění a popis z hlediska aktuálního větného členění [1982] // *Červenka M. Obléhání zevnitř.* Praha, 1996. S. 187—212.
- Hausenblas K.* Sémantické kontexty v básnickém díle // *Výstavba jazykových projevů a styl.* Praha, 1971. S. 101—103.
- Jankovič M.* Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém [1982] // *Nesamozřejmost smyslu.* Praha, 1991. S. 72—115.
- Kubínová M.* Umělecké dílo jako znak a problém jeho významu // *Česká literatura.* 1992 (40). S. 132—138.
- Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве [1943] // *Структурализм: за и против.* М., 1975. С. 160—180.



## **ЧЕТЫРЕ «ИЗМЕРЕНИЯ» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

В данной статье мне хотелось бы сделать попытку как можно более кратко и наглядно, как говорится, «в таблицах», представить часть того, что говорилось в двух предыдущих статьях настоящего издания («Динамика смыслового объединения произведения и единство текста» и «Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения»), о когерентности (связности) литературного произведения и о том, каким образом достигается его единство. К трем «измерениям», о которых говорилось в этих статьях, добавится еще и четвертое. Кроме того, я укажу, хотя бы в общих чертах, как соотносится моя схема с некоторыми идеями пражской школы. Моя главная цель в данной статье — максимально тезисное изложение постулатов, о которых в других моих работах говорится подробнее.

### **Первое и второе измерения**

Первые два измерения литературного произведения — такие же, как и у всех других языковых сообщений. Речь идет в данном случае, естественно, о синтагматических и парадигматических отношениях (или «порядках ценностей»), как они были определены в 5 главе «Курса общей лингвистики» Ф. Де Соссюра (Saussure 1916). Синтагматический порядок определяется отношениями между элементами, следующими друг за другом в процессе речи. Парадигматический (по Соссюру «ассоциативный») порядок связывает элементы, которые в данном контексте могут быть заменены друг другом. Эти две оси — синтагматическая и парадигматическая — таким образом, отличаются друг от друга по признакам: а) темпоральность (последовательность, порядок) — атемпоральность (одновременность) и б) реализованность (взаимоотношения элементов в настоящем, *in praesentia*) — не-

реализованность (потенциальность, взаимоотношения *in absentia*). В предложении «Мальчик плачет» реально присутствуют оба слова, причем одно следует за другим, в то время как их коллоквиальные синонимы «парень» и «ревёт» являются нереализованными возможностями выбора, входящими в парадигму. Они существуют при произнесении предложения «Мальчик плачет» лишь в нашем языковом сознании — наряду с теми синонимами, которые были использованы нами в реальности. Если мы изобразим положение обоих измерений по отношению к приведенным двум парам различительных признаков в виде таблицы, то она будет выглядеть так:

	Реализованность	Нереализованность
Темпоральность Последовательность	Синтагматическая ось	
Атемпоральность Одновременность		Парадигматическая ось

У Соссюра эти черты связывают синтагматическую организацию с речью, а парадигматическую — с системой (языка). В данном анализе, как и в «Курсе...» в целом, Соссюр обращал внимание прежде всего на системность, т. е. на разработку методов для изолирования и последующего определения элементов. Члены Пражского лингвистического кружка, напротив, искали способы анализа речи, и именно это делает их работы значительными для теории литературы (в сравнении, например, с лингвистикой копенгагенской школы и ее «алгеброй языка»).

Р. Якобсон в ряде трудов (особенно 1956) прибавляет к приведенным двум осям такие виды языковой деятельности, как комбинация и селекция. Абстрактные «координаты» Соссюра, таким образом, заменяются языковой деятельностью; это изменение позволяет увидеть за текстом индивидуума, которому в этой деятельности принадлежит роль агента. У Якобсона, однако, в игру вступает только говорящий (кто, как не он, комбинирует и выбирает?), но не его партнер, который реконструирует результаты деятельности говорящего (и при этом неизбежно их изменяет). Поэтому пронизательные и точные анализы Якобсона времен его увлечения «грамматикой поэзии» по-прежнему имеют отношение лишь к текстам, изолированным от условий и вариантов их восприятия.

Литературность (поэтическую функцию) Якобсон определяет — исключительно по отношению к парадигматической и синтагматиче-

ской осям — при помощи следующей теоремы: «поэтическая функция является проекцией принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (Якобсон 1960). В результате подобной геометрической операции члены парадигмы из своего потенциального, виртуального измерения транспонируются в реальный синтагматический ряд. Произведение, таким образом, оказывается пронизанным сетью навязанных ему сходств между элементами, которые вне художественного высказывания не находились бы в прямых отношениях между собой или же связывались исключительно на основе их смежности.

Подобная проекция для Якобсона становится «объективным» свойством поэтического текста, которое однозначно детерминирует область поэзии. Я, однако, опасаясь, что такое ограничение находится в противоречии с первоначальным замыслом функционального (того, представителем которого являлся и сам Якобсон) подхода в эстетике, сторонники которого имели в виду нечто прямо противоположное: определение искусства в первую очередь на основании направленности (*Einstellung*) субъекта на объект, а вовсе не через определение свойств тех или иных объектов (ср.: Якобсон 1934).

Здесь мы не можем пройти мимо сложного вопроса, связанного со статусом парадигм. На каких отношениях между своими членами они основаны? У Соссюра мы находим парадигмы флексий, парадигмы, основанные на общей морфеме, парадигмы синонимов и, наконец, парадигмы слов, связанных между собой звуковым сходством. Проекция Якобсона, основанная на парадигмах, обусловленных преимущественно фонетикой и грамматикой, приводит к возникновению весьма специфических текстовых структур. Очевидно, что подобная модель описывает в основном ритмическую организацию, а также различные конструкции параллелизмов и повторов, аналогий и оппозиций при использовании языковых средств. Художественная проза, однако, при таком подходе оказывается где-то на границе областей действия поэтической и коммуникативной функций.

Для Якобсона сходство очень тесно связано с парадигматическими отношениями, а смежность — с синтагматическими. Однако существование метонимии свидетельствует о том, что комбинация элементов на синтагматической оси может создавать ассоциации, которые лежат в основе парадигматических отношений: в метонимии «Мы играем Сметану». «Сметана» и какое-либо из его музыкальных произведений находятся между собой в парадигматических отношениях, однако эта парадигма образована из синтагматической последовательности типа «Сметана сочинил...» и т. д. Также и движение в

противоположном направлении — от парадигматических отношений к синтагматической структуре высказывания — является релевантным для понимания отношений между двумя осями. С точки зрения связности текста необходимы отсылки к предыдущим высказываниям, которые делаются при помощи синонимических (или кореференционных) наименований. Эти наименования *ex definitione* являются элементами одной парадигмы, которая таким образом проецируется, без каких-либо намеков на связь с поэтической функцией, на синтагматическую структуру высказывания. Совокупность таких отсылающих к предыдущим высказываниям наименований мы могли бы назвать, не чуждаясь парадоксальных коннотаций, реализованной (текстовой) парадигмой. При объединении высказываний в текст, впрочем, играют важную роль и отношения смежности, определенные синтагматически, ср. фразу: «Она уже почти забыла, как выглядит большой город. Шум бесчисленных колес напрягал ее нервы до крайности».

Чтобы обобщить эти разнообразные наблюдения, скажем, что в процессе коммуникации не только языковой опыт, но и жизненный опыт ее участников в целом становится релевантным при формировании парадигматических и синтагматических отношений в рамках высказывания. Пространством, в котором пересекаются парадигматические и синтагматические структуры, является не текст, а сознание личности.

Среди представителей пражской школы это особенно ясно осознавал Сергей Карцевский, что проявилось в его коротком наброске, посвященном асимметричному дуализму языкового знака (1929). В этой работе, к сожалению, речевое употребление языкового знака лишь в конкретный момент времени, т. е. речь идет лишь о парадигматической оси. Синонимический ряд, по Карцевскому, относится к перспективе говорящего, который выбирает подходящее слово для обозначения своего опыта, при этом стараясь разрешить конфликт между индивидуальным характером этого опыта и неизбежной «общностью» значений, принятых в социуме. Реципиент поступает противоположным образом, т. е. действует в соответствии с омонимическим рядом. Оба они при этом совершают действия, результаты которых изменяют как их индивидуальный опыт, так и парадигмы языка, которые — будучи общепринятыми в социуме — тем не менее открыты изменениям. Идентичность знака, значение которого было таким образом изменено, сохраняется, поскольку участники коммуникации «созданием некоего базиса сравнения (*tertium comparationis*) мотивировали создание нового значения старого знака». Добавим, что именно

этот *tertium comparationis* связан не только с общей системой языка, но также — еще раз вернемся к этой теме — с внеязыковым опытом участников, т. е. — если продолжать анализ примера Карцевского — использование метафоры «рыба» для обозначения друга-флегматика предполагает некий опыт общения с рыбами, знакомство с положением знака «рыба» в символических системах данной культуры и т. д. Эта мотивировка («внутренняя форма» языкового знака) создает мост между полюсами социального и индивидуального.

Положение этого *tertium comparationis* изменяется в высказываниях, в которых доминирует эстетическая функция: как полемически замечает Мукаржовский (Muкаřovský 1940: 122; 1996: 113 и сл.), предполагаемая Карцевским аналогия между старым и новым значением не обязательно заложена в нашем предшествующем опыте, однако может быть создана уже *ex post*, с использованием этого опыта, но лишь как результат выбора именно этого знака. Художественная литература, впрочем, не была предметом интереса Карцевского.

Особое внимание, уделяемое им индивидуальному, однако, делает идеи Карцевского интересными и для нашей теории «измерений» литературного произведения. Мукаржовский много раз цитирует Карцевского, когда пишет о поэтической номинации. Размышления Карцевского об интонации высказывания (1931), наряду с исследованием Штенцеля (1925), были одним из источников концепции единства значения высказывания (на синтагматической оси), разработанной Мукаржовским. По мнению Мукаржовского (который цитирует Карцевского), мы стремимся к тому, чтобы найти смысловое единство в любой последовательности слов, не обращая внимания на ее грамматическую структуру, если эта последовательность нам представлена (в особенности при помощи интонации) как высказывание («коммуникативная единица», см.: Мукаржовский 1996: 119). Этот прогрессивный импульс вынуждает нас искать смысловое единство, несмотря на все трудности, с которыми мы встречаемся при актуальном восприятии данного сочетания слов на синтагматической оси. Нет необходимости дополнительно указывать на то, что эта необходимость единства делает возможным, например, понимание метафор и других семантических сдвигов в тексте, а в более общем смысле — следование читателя за писателем, который усложняет смысловую структуру своего произведения, пытаясь выразить свой личный опыт при помощи принятых в обществе (конвенциональных) знаков.

Всегда, когда Мукаржовский говорит о семантической интеграции литературного произведения, его внимание привлекают именно

затруднения, которые делают этот процесс (субъектом которого является реципиент) разнообразным и единственным в своем роде. В наибольшей степени интерес Мукаржовского к этой теме проявляется в неоконченной работе о преднамеренности и непреднамеренности в искусстве (Muĕařovský 1943), в которой анализируются случаи, где смысловое объединение не может быть завершено: некоторые элементы остаются «вне» смыслового целого, так, что произведение не может восприниматься ни как чисто знаковая структура, ни как «вещь».

Исходя из двух «измерений», которые нам в данный момент известны, специфика литературного произведения может быть описана так:

В обычной (нехудожественной) коммуникации мы можем найти общепринятый стилистический ключ, который определяет те или иные акты выбора из членов парадигм. Этот ключ, будучи сам детерминированным функцией высказывания и типом его коммуникативной ситуации, обеспечивает гомогенность (единство и однозначность коннотативных значений) всех в реальности выбранных элементов, поскольку они выбираются из аналогичных позиций в соответствующих парадигмах. Движение по синтагматической оси поэтому происходит без затруднений, априорные предположения воспринимающего об общем смысле высказывания лишь в исключительных случаях оказываются неверными. (Впрочем, следы активности эстетической функции присутствуют практически везде. Наше описание относится, скорее, к смоделированному примеру, чем к реальным высказываниям.)

Напротив, высказывания с доминирующей (или, точнее, тотально доминирующей — в опять-таки искусственно сконструированном примере) эстетической функцией относительно независимы от коммуникативных ситуаций и непосредственных целей и интересов. Эстетическая функция «пуста»: она использует различные другие («практические») функции для своей реализации, однако ее связь ни с одной из этих функций не является жесткой. Само множество этих функций мы можем воспринимать как парадигму элементов, из которых можно делать свободный и многократный выбор, сделанный на более высоком уровне, выбор не предопределяет однозначно и навсегда выбора элементов на низших уровнях. В одном высказывании действует одновременно несколько стилистических ключей, поэтому выбранные в данный момент элементы занимают в соответствующих парадигмах разные позиции. Реципиент не производит смысловое объединение элементов автоматически. Ему каждый раз вновь необходимо искать мотивацию для отдельных актов выбора (на парадигматической оси)

и сосуществования разнородных элементов в одном ряду (на оси синтагматической). Как мы наблюдали у Якобсона, в некоторых случаях возникают полностью новые, «избыточные» парадигмы и их синтагматические проекции, усложняющие сеть взаимоотношений внутри текста и в структуре его значения в целом. Понимание текста как смыслового единства становится задачей, которую реципиент должен решить.

*Mutatis mutandis* подобная динамика характерна и для высших (например, тематических) уровней художественного высказывания. Также и «вторичные знаки» выбираются и комбинируются согласно парадигматической и синтагматической осям. Однако в данный момент в игру уже должно вступить новое — третье — измерение литературного произведения.

### Третье измерение

С его добавлением мы, впрочем, выходим за рамки понимания поэтики как лингвистической дисциплины, которое было ядром программной поэтики Р. Якобсона и, очевидно, основной причиной того, что он сосредоточил свое внимание лишь на 2-х осях, общих для литературы и всех других типов высказываний. Третье измерение должно позволить нам рассмотреть также независимые компоненты литературного произведения, существование которых путем простой проекции эквивалентов с оси селекции на ось комбинации моделируется лишь с трудом и не полностью. При этом мы не отрицаем, что в рамках модели, созданной Якобсоном, именно эта проекция должна выполнять ту самую роль, которая в нашей модели принадлежит третьему измерению. Однако до сих пор не доказано, что модель Якобсона могла бы в действительности функционировать, например, по отношению к организации сюжета, созданию тематических комплексов и объемных композиционных единств, различным формам повествования и т. д.

Эти независимые составные части произведения мы рассматриваем только суммарно и в общем плане, поскольку, как мы уже сказали, речь в данной работе идет лишь о тезисном обобщении. Иной путь привел бы нас к бесчисленным жанрам и формам, изучаемым поэтикой, к их комбинаторике, т. е., по сути, к изложению поэтики в других терминах. Наше представление об измерениях произведения не преследует подобных целей, скорее, оно служит тому, чтобы дать наглядную схему организации художественного произведения.



Теоретические рамки описания этого аспекта литературного произведения были с максимальной простотой и в то же время совершенно адекватно сформулированы уже в 1929 г., в известных Тезисах Пражского лингвистического кружка к конгрессу славистов. Существование элементов, независимо друг от друга участвующих в создании литературной структуры, в них характерным образом выводилось из действительности эстетической функции (а вовсе не из свойств, внутренне присущих литературно-художественному высказыванию): *«Из тезиса о том, что поэтическая речь направлена на высказывание само по себе, следует, что все уровни языковой системы, имеющие в обычной коммуникации только служебное значение, в поэтическом языке приобретают большую или меньшую самостоятельную ценность. Языковые средства, объединенные на этих уровнях, и отношения уровней друг с другом, направленные на автоматизацию в речи практической, направлены на актуализацию в речи поэтической»*. Отметим здесь, что ограничение поэтическим языком в данном тексте вызвано лишь тематической направленностью «Тезисов», однако оно не является ни в коей мере обязательным — подобным образом можно говорить и о любых других, неязыковых уровнях произведения.

На первый взгляд, кажется, что приведенная цитата не содержит ничего, кроме очевидных фактов. Однако в действительности данное открытие имеет далеко идущие последствия.

С тем чтобы сделать рассказ об измерениях литературного произведения более наглядным, процитированный тезис может быть «переписан» в терминах понимания художественного произведения Р. Ингарденом (Ingarden 1931) как структуры, состоящей из нескольких уровней, простирающихся от уровня фонетического вплоть до уровня общего смысла. Отношения между ними являются иерархически, элементы низшего уровня являются основой существования элементов уровня непосредственно высшего. Этим, однако — и именно здесь кроется суть нашего подхода — их действие не исчерпывается (Ингарден, к сожалению, лишь намекнул на это в примечании о полифонии уровней и в целом сосредоточил свое внимание на создании высших уровней из низших). Часть упорядочивающей энергии низшего уровня не направляется на создание более высокого уровня, а используется при создании самостоятельных компонентов произведения: им присуще особое развитие и особый смысл, при помощи которых они сами по себе участвуют в создании смысла произведения. Так, например, фонетический уровень языка служит для создания ритмических или интонационных структур, фигура героя, кро-

ме своего участия в фиктивном мире литературного произведения, вступает в отношения противоположности и параллелизма с другими героями, рассказчик не только представляет события, но и создает различные фигуры речевой жестикуляции. Создаются жанровые признаки, нередко присущие нескольким жанрам одновременно. Все эти формы (компоненты) являются и носителями значений, что делает возможным их противопоставление и создает многосторонность семантического существования произведения.

Такая самостоятельная деятельность уровней произведения, которая инициирована эстетической функцией (и может быть приведена в движение самим присутствием этой функции, действующей в любом языковом проявлении (*jazykovú projev*)), находится в оппозиции к обычному использованию языка. Любое из многочисленных лингвистических описаний уровней языка (напр.: Daneš 1971) может быть поучительным контрастом по отношению к картине, представленной нами, поскольку в них изображаются иерархические структуры, в которых низший уровень полностью включен в создание более высшего. Это, конечно, не означает, что латентная эстетическая функция время от времени не может проявляться в сообщениях, в которых доминирует какая-либо иная функция. Подобная «вспышка» эстетической функции, однако, всегда имеет своим следствием то, что на низших уровнях высказывания возникают фрагменты ставших самостоятельными самоцельных структур, не участвующих в создании высших уровней (например, в ходе диалога мы на какое-то время забываем, о чем речь, чтобы «поиграть» с неожиданно найденной аллитерацией). Сразу же, однако, добавим, что в каждом высказывании, свободном от действия эстетической функции, существуют одновременно выступающие знаки, носителем которых является, например, интонация; однако в этих случаях их смысловое единство уже было предопределено заранее.

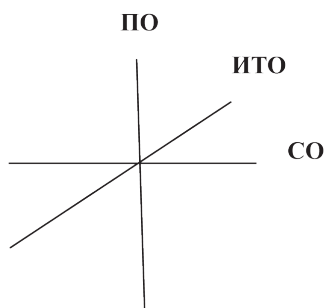
Если, таким образом, в произведении создается на основе *одной и той же* несколько раз сформированной субстанции выражения несколько означающих, то эти означающие вместе со своими значениями могут выступать только в своего рода связках. В каждый из моментов течения текста во времени в семиозис могут вступить сразу несколько одновременно действующих знаков. В цитируемом сочинении мы описали их смысловое объединение как задачу, которую должен решить адресат коммуникации. Таким образом, к парадигматическому и синтагматическому «измерениям» высказывания в случае литературного произведения добавляется еще одно — третье — которое мы будем называть *интратекстуальным*. Это измерение имеет с

синтагматической осью общий признак реализованности, а с парадигматической — одновременности:

	Реализованность	Нереализованность
Темпоральность Последовательность	Синтагматическая ось	
Атемпоральность Одновременность	Инtrateкстуальная ось	Парадигматическая ось
	Комбинация	Селекция

По аналогии с вышеприведенной «текстовой парадигмой» мы можем отношения элементов между собой на этой третьей оси назвать (не менее парадоксальным образом) «одновременной синтагмой». И здесь — так же как у структур, расположенных вдоль синтагматической оси — основная деятельность, ведущая к возникновению одновременных синтагм, имеет характер комбинации.

Попытка наглядно показать три измерения литературного произведения, которые мы к данному моменту определили, приводит нас к созданию схемы, подобной следующей (ПО — парадигматическая ось, ИТО — инtrateкстуальная ось, СО — синтагматическая ось):



Синтагматическая и инtrateкстуальная оси вместе создают текстовый уровень литературного произведения, который характеризуется признаком реализованности. Без этого признака невозможно отличить друг от друга «текст» и «произведение», что, к сожалению, и происходит в современной теории литературы.

Атемпоральность ориентирует инtrateкстуальную организацию — подобно организации парадигматической — на литературную систему (системы), которая (которые) содержит типичные и повторяющиеся комбинации элементов или составных частей, одновременно

выступающих в литературных произведениях. Характерными элементами этой системы являются виды и жанры литературных произведений, однако к ним относятся и другие надындивидуальные комбинации компонентов, которыми занимается поэтика.

Возможно, не будет лишним еще раз обратить внимание на очевидный факт: каждый из элементов, находящихся на интратекстуальной оси, имеет свое особое парадигматическое и синтагматическое измерения. Размеру, которым в действительности написано стихотворение, противопоставлена парадигма потенциальных стихотворных форм, которые в данном случае использованы не были. На временной оси реализуется синтагма фаз действия, предписанных поэтикой для данного жанра (таким образом, к примеру, происходит сентиментальное воспитание главного героя романа и т. п.). Следует заметить: границы между отдельными сегментами (на синтагматической оси) составных частей, сосуществующих на оси интратекстуальной, не совпадают друг с другом. Существуют, к примеру, и компоненты, выбранные раз и навсегда для всего произведения от его начала до конца (например, определенная языковая стилизация рассказчика), однако и они в рамках интратекстуальных синтагм противопоставлены другим, изменяющимся элементам, поэтому созданные отношения и комбинации значений являются новыми для каждого нового момента произведения.

Природа отношений между членами интратекстуальной синтагмы, выступающими одновременно, представляет собой слишком сложную проблему, которую в рамках данных тезисов решить, даже схематически, невозможно. Обратим внимание только лишь на вышеупомянутую тенденцию к систематизации этих отношений в типические комбинации. Этому противопоставлена противоположная тенденция к индивидуализации (актуализации). Она приводит к комбинациям, основанным на чистой семантике, к сопоставлениям (*juxtapozice*) значений. Напротив, затвердевание (*sedimentace*) комбинаций в типизованных сочетаниях, вероятно, является своего рода аналогом функционирования специальных и вычлененных «синтаксических» правил.

### Четвертое измерение

К последней схеме, которая изображает три измерения литературного произведения в виде трех пересекающихся осей, даже с точки зрения наглядности добавить ничего нельзя. Однако в предыдущей таблице осталось пустым четвертое поле, в связи с чем врожденная

склонность к порядку (или стремление к игре?) призывает нас проявить активность, что мы и делаем. Итак: существует ли некая реальная интерпретация для оси, характеризующейся признаком временности (последовательности) и нереализованности (отношения к отсутствующим элементам)?

С учетом того, что теория литературы уже довольно долгое время занимается отношениями, связывающими различные тексты между собой (см. напр.: Lachmann 1990; в Чехии см.: Otruba 1994; Homoláč 1994; Málek 1993. Во всех этих работах имеется богатый список литературы на данную тему), нам представляется, что ответ на этот вопрос может быть только утвердительным. При помощи различных сигналов, в разной степени реализованных в тексте, произведение вступает в отношения связи с другими произведениями, или, точнее — с другими синтагматически организованными знаковыми структурами (речь здесь не идет о системах!) художественного и нехудожественного характера, которые сами по себе в тексте, который на них ссылается, не реализованы. В подобных отношениях, без сомнения, временность, последовательность и соотнесенность во времени между произведением и этими отсутствующими объектами (текстами) играют самую главную роль.

Поэтому можно вписать в таблицу последнее, четвертое измерение (или ось) и назвать его интертекстуальным.

Однако описывать интертекстуальную ось по аналогии с другими осями мы можем только при определенных условиях: нельзя забывать о том, что деятельность авторского субъекта, связанная с созданием именно интертекстуального измерения произведения, является — как и создание парадигматической оси из элементов *in absentia* — деятельностью селекционной.

Контакт с некоторым другим произведением (текстом) действительно является делом выбора из парадигмы прочих возможностей аналогичных контактов, однако при этом, по крайней мере, часть этих контактов представляет собой реплики в диалоге между произведениями, а диалог, очевидно, является сложным комплексом как селективных, так и комбинационных операций.

	Реализованность	Нереализованность
Темпоральность Последовательность	Синтагматическая ось	Интертекстуальная ось
Атемпоральность Одновременность	Инtrateкстуальная ось	Парадигматическая ось
	Комбинация	Селекция + Комбинация

К задачам этих наших обобщающих тезисов не относится подробный разбор интертекстуальных отношений, классификация, смысл и поэтологические определения которых в современном литературоведении уже были проанализированы с большой тщательностью и интенсивностью. Вместо этого позволим себе одно замечание относительно проблемы, которая становится особенно очевидной как раз при взгляде на наши выводы, представленные в виде таблицы. Речь идет об отношениях между парадигматическим и интертекстуальным измерениями. Нам хотелось бы обратить внимание на то, что в особом случае, который представляет собой художественная словесность, между этими двумя организациями имеет место плавный переход одной оси в другую.

Начнем с простейшего наблюдения. Несколько стихотворных и строфических форм, которые являются частью *системы* ритмических приемов, сохраняют в своем названии имена тех, кто их создал (алкеева строфа, баллада Вийона). Эти формы, таким образом, функционируют и в качестве отсылки к важнейшим случаям их использования в литературе в прошлом, к индивидуальным поэтическим формам. Однако сфера действия подобных закономерностей гораздо шире, они действуют и в тех случаях, где об этом прямо не сигнализирует название. Нет сомнения, что для автора поэмы «Дочь Славы» сонет все еще представлялся носителем контакта с традицией любовного цикла, заложенной Петраркой, даже несмотря на то, что за прошедшие со времен Петрарки века сонет стал частью надындивидуальной системы лирических «форм» и присутствовал в произведениях совершенно разной структуры и тематики.

Название «стиль барокко», в свою очередь, должно указывать на контакт с весьма определенной группой текстов, созданных в XVI—XVIII веках, однако при этом само обозначение является «системным», только метонимически связанным со своим первоначальным историческим контекстом.

Действительно нелегко понять, относятся ли эксплицитные и имплицитные отсылки к трагедиям в произведениях натуралистов (ср.: «Американская трагедия») к драмам Эсхила и Софокла, или же к абстрактной системной категории, одному из жанров европейской литературно-драматургической культуры.

Подобных примеров, разумеется, можно привести гораздо больше.

В совокупности литературных приемов и форм преобладают случаи «незаконченной систематизации». Это весьма наглядно кон-

трастирует с языком, в котором включение нового или измененного (когда-то, вероятно, также индивидуального) средства в систему означает и его анонимизацию. Впрочем, в языке, точнее в его культурно и социально мотивированной иерархичности, в ряде случаев процесс анонимизации не заходит так далеко, чтобы эти средства выражения полностью утратили оттенки связи с определенным пространством, временем, уровнем языка. В этом случае, однако, речь идет об иерархическом делении на уровни в рамках системы, о ее подсистемах, а не об отношениях между отдельными текстами, или между текстом и конечной совокупностью текстов, в которых как раз находит свое применение интертекстуальное измерение художественного литературного произведения.

Это специфическое свойство литературного искусства вполне очевидно связано с огромными ценностными различиями между разными сообщениями, с решающей ролью индивидуальных форм, которые приобрели парадигматический смысл и именно в таком качестве сохранились в литературном сознании, а также с относительно низким числом реализованных сообщений (в сравнении с универсальностью языковой коммуникации). Это слияние синтагматического и парадигматического рядов было отражено в трудах пражской школы в понятии живой литературной традиции (ср. в особенности: Vodička 1941) как условия, делающего возможным создание и восприятие новых литературных произведений. Использование литературных систем и влияние индивидуальных произведений не противоречат здесь друг другу. А это является существенной опорой в борьбе против неблагоприятных последствий механического применения сосюрковского «языка» как абстрактной системы, существующей независимо от типов его реализации — применения, которое оказывается в противоречии с реальными условиями художественного творчества.

Если между обоими рядами, включающими в себя отношения элементов произведения к другим элементам *in absentia*, существует плавный переход, то между двумя другими организациями элементов, реализованных в тексте (синтагматической и интратекстуальной), в рамках произведения (текста) существует жесткая конкуренция, основанная на двух разных мотивировках. Стремление к идеальному объединению компонентов, одновременно выступающих в симультанной синтагме, нарушает связность компонентов в синтагматической оси, и наоборот. Компоненты, хорошо мотивированные с точки зрения одного из этих рядов, могут быть с трудом включены в смысловое единство другого ряда. Поэтому с точки зрения последнего эти элементы

воспринимаются как непреднамеренные, которые противостоят пониманию произведения как знака, превращают его в «вещь». Именно такие элементы играют важную роль при соединении литературных структур с живым и неповторимым опытом реципиента — подробнее об этом см. цитированные труды, и в особенности (Mukařovský 1943; т. е. Мукаржовский 1994).

### Цитируемая литература

- Červenka M.* Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения (1976) — см. наст. изд.
- Červenka M.* Динамика смыслового объединения произведения и единство текста (1978) — см. наст. изд.
- Daneš F.* On linguistic strata (levels) // *Travaux linguistique de Prague* 4. Praha, 1971. S. 127—143.
- Homoláč J.* Transtextovost a její typy // *Slovo a slovesnost* 55. 1994. S. 18—33, 99—105.
- Jakobson R.* Co je poesie? // *Volné směry* 30. 1933—1934. S. 229—239.
- Jakobson R.* Two Aspects of Language and Two Types of Aphatic Disturbances // *Fundamentals of Language*. s'Gravenhage, 1956. P. 115—133.
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика (1960) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 193—230.
- Karcevskij S.* Du dualisme assymétrique du signe linguistique // *Travaux du circle linguistique de Prague* 1. 1929. P. 88—92.
- Karcevskij S.* Sur la phonologie de la phrase // *Travaux du circle linguistique de Prague* 4. 1931. P. 188—223.
- Lachmann R.* *Gedächtniss und Literatur*. Frankfurt am Main, 1990.
- Málek P.* Teorie intertextu a literární kontexty filmu // *Plumínace* 5. 1993. Č. 2. S. 7—31; Č. 3. S. 7—39.
- Мукаржовский Я.* О поэтическом языке (1940) // *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996. С. 76—131.
- Мукаржовский Я.* О преднамеренности и непреднамеренности в искусстве (1943) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 164—192.
- Otruba M.* *Znaky a hodnoty*. Praha, 1994.
- de Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики (1916) // *de Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 31—273.
- Stenzel J.* *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition* (1925). Darmstadt 1958.
- Тезисы Пражского лингвистического кружка (1929) / Сост. В. А. Звегинцев. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 2. М., 1960. С. 68—84.
- Vodička F.* Literární historie, její problémy a úkoly // *Čtení o jazyce a poezii*. Praha, 1942. S. 309—400.



## ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРТЕФАКТ

### 1

На этих страницах нам бы хотелось обратиться к теме тех компонентов литературного произведения, которые воспринимаются при помощи органов чувств. Сами эти компоненты, или элементы, из которых они состоят, по аналогии с другими видами искусства должны представлять собой то «первое», с чем реципиент непосредственно сталкивается при контакте с произведением, то, из чего как из первичных данных он исходит при всех своих последующих действиях, при помощи которых впоследствии перед ним постепенно возникает то, что он принимает в качестве литературного произведения.

Если мы говорим о чувственном восприятии, то мы, очевидно, должны считаться со сложностью этого восприятия, т. е. с участием в этом процессе с самого его начала опыта, памяти, приобретенных навыков и культуры. Человек *видит*, что «по реке плывет лебедь», а вовсе не то, что «белое пятно неправильной формы перемещается по сероватой, морщинистой поверхности, обладающей слабым неприятным запахом». Подобным же образом он *видит* и буквы, слова и предложения в тексте, а не просто следы чего-то черного на белой бумаге. Объяснение дистанции между тем, что является физиологически первичным, и тем, что первично на уровне постановки искусствоведческих вопросов, мы можем оставить психологии восприятия.

Для обозначения ансамбля воспринимаемых органами чувств компонентов художественного произведения (помимо элементов, речь идет и о структурах, созданных при помощи этих элементов, таких, например, как ритм, и об отношениях между этими структурами) я спонтанно выбрал наименование *артефакт*. Только более подробные исследования показали, что, на самом деле, такое обозначение предмета, так же как и использование данного слова в этом контексте, вовсе не является чем-либо само собой разумеющимся. Оно утверж-

дается главным образом в работах последних десятилетий (Chvatík 1983, терминологический разбор см. в Volek 1968).

Слово *артефакт* означает у Зиха (цит. по: Chvatík 1983: 103), а первоначально и у Мукаржовского (Mukařovský 1931—1932) любую искусственную конструкцию, или художественное произведение, рассматриваемое с точки зрения своей искусственности. Ближе к нашему терминологическому выбору подходит Мукаржовский, который в работе об эстетической функции (1936: 51) считает материальные компоненты артефакта — для него существуют, очевидно, и какие-то другие компоненты — носителями конкретных внеэстетических ценностей, участвующих в создании эстетического объекта (понятия «внеэстетическая ценность» и «значение» в этой работе Мукаржовского не слишком отличаются друг от друга). Эта работа — единственная у Мукаржовского (об артефакте см. также: Mukařovský 1943b и 1944), где артефакт и эстетический объект, в современном узусе практически неразделимые понятия (ср.: Mathauser 1991b: 818), эксплицитно сопоставляются друг с другом. На более поздних этапах развития на значение слова *артефакт* стало очевидно оказывать влияние его прочная связь с *эстетическим объектом*: если для В.-Д. Штемпеля эстетический объект практически перекрывается с понятием конкретизации, то значение термина «артефакт» расширяется: в него включается не только воспринимаемый органами чувств уровень произведения, но и целая потенциальная структура, ожидающая конкретизации. По крайней мере, так я трактую смысл этого термина в тексте Штемпеля (Stempel 1978), размышления и замечания которого относительно моей интерпретации структуралистской концепции произведения как знака стали одним из импульсов к осуществлению анализа, результаты которого в обобщенной форме будут представлены в данной статье.

Партнером эстетического объекта у Мукаржовского чаще всего является «художественное произведение, данное в материале как эмпирическая реальность» (1931—1932), материальное произведение как «вещь» (1934b), один из «материальных, то есть чувственно воспринимаемых проявлений» феноменов социального характера (идеологии, политики, экономики, науки и т. д.), так что эстетический объект и его противоположность представляют собой лишь особый случай в общей феноменологической трактовке общественных явлений (1934a). Наиболее известное определение того, что мы называем артефактом, содержится в лекции «Искусство как семиологический факт» (1934c). В ней говорится о «вещи, которая представляет произ-

ведение в чувственном мире» и о «внешнем» или «чувственном» сим-воле. (Произведение-вещь как антипод произведения-знака — специальный вопрос, рассматриваемый в статье Мукаржовского «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве», 1943b; в данной нашей работе мы не можем уделить внимания этой проблематике). Только здесь совершенно ясно приведена параллель к соссюрговской (1916) паре *обозначающее* — *обозначаемое*, о которой сейчас пойдет речь. Этими главными свидетельствами материал, однако, полностью не исчерпан.

Кавычки, в которые заключено определение «материальный», и его объяснение при помощи ссылки на эмпирии или чувства выражают сдержанное отношение к прямолинейному (метафизическому) материализму.

Мукаржовский в связи с вышеприведенной парой несколько раз ссылается на «Философию искусства» Кристиансена (1909). В этом труде впервые была введена категория эстетического объекта. Не слишком частое употребление слова «артефакт» у Мукаржовского является доказательством влияния немецкого автора, следование которому чешский структурализм унаследовал от русского формализма; у Кристиансена понятие «артефакт» также отсутствует — в его роли фигурирует «внешнее произведение» (*das äußere Kunstwerk*), которое потом перешло к формалистам и Бахтину (см.: Chvatík 1983) и лишь эпизодически заменялось у Шкловского редуцирующим термином «дело-вещь», возникшим в результате программной эстетической полемики (Hansen-Löwe 1978: 489; и указ.); термин «артефакт», насколько нам известно, русские формалисты не использовали вообще ни разу.

Кристиансен, однако, интересен прежде всего с другой точки зрения. В число чувственных данностей, т. е. составных частей внешнего произведения, предшествующих реконструкции эстетического объекта воспринимающим, в «Философии искусства», кроме материала и формы, включена также тема, воплощенная в изображенной предметности. К «внешнему произведению», таким образом, относятся у Кристиансена объекты весьма разнородные. (В его концепции очевидные невыгоды этого изложения компенсированы тем, что объединение всех этих разнородных элементов здесь происходит на основании *Stimmungsimpresionen* («чувственных впечатлений») реципиента — если бы мы хотели при переводе «осовременить» старый текст, то, вероятно, перевели бы этот термин как «коннотации»). Возможно, это обусловлено тем, что автор исходит прежде всего из изобразительного искусства. Что же касается литературы, понимание Кристиансеном эстетического объекта

по прошествии практически целого столетия остается актуальным, в то время как его представления о структуре чувственно воспринимаемой стороны произведения уже стали достоянием истории.

Сказанного достаточно для первой, предварительной ориентировки в терминах. Вступительные замечания были бы неполными без упоминания о том, что автор данной работы несколько лет назад уже попытался определить понятие «литературный артефакт» (Šervenka 1981). Данная статья должна послужить не продолжением, а заменой старому тексту, поэтому в этой работе я перерабатываю, меняю, дополняю и опускаю части прежнего текста без дополнительных комментариев на сей счет. Здесь нас занимает не изменение чьих-либо мнений, а артефакт; в нашей статье также речь пойдет не о словах и терминах, как может показаться по прочтении этих вступительных абзацев, а о том фрагменте нашего опыта обращения с литературным произведением, который мы решили, подобно некоторым нашим предшественникам, обозначать этим словом.

## 2

С артефакта — воспринимаемого органами чувств уровня литературного произведения — начинается (а постоянными возвращениями к нему — развивается) процесс восприятия произведения и следующий за ним процесс конституирования реального эстетического объекта. Эти процессы всегда являются индивидуальными и конкретными, и потому будет вполне обоснованным, если мы начнем их характеристику с наиболее типичной формы или, точнее, фазы конкретизации — с впечатления, полученного читателем. Мы имеем в виду даже не столько содержание впечатлений от определенного произведения, сколько то, как реципиент переживает свои впечатления: как он осознает и оценивает имеющийся у него естественный опыт восприятия литературного произведения. Л. Плесник в интересной работе «Прагматика текста» (1991: 29) пишет, что понимание читателем того, что такое восприятие произведения, значительно отличается от общепринятых теоретических постулатов. В рамках естественного опыта, по Плеснику, неприемлемо представление о том, что произведение<sup>1</sup> —

---

<sup>1</sup> Плесник в ряде случаев вместо слова «произведения» использует обозначение «текст», однако, безусловно, не намерен уходить от проблемы при помощи того факта, что письменная запись «Драмы света» Краля все же существовала, хотя о ней никто не знал.

как это, напротив, утверждает теория, — реально существует лишь в тот момент, когда оно воспринимается. Для этого же естественного опыта якобы бесспорен тот факт, что книга, в данный момент не читаемая, просто стоящая на полке, «есть произведение со всем, что в нем как реально существующем объекте должно быть», т. е. со всеми персонажами, действием, предложениями и т. п. Этот опыт утверждается с каждым новым случаем, когда воспринимающий книгу раскрывает: каждый раз он находит в ней те же самые элементы на тех же самых страницах. Произведение без восприятия — *ex definitione* восприятия — находится вне игры, поскольку без восприятия его, разумеется, никто никогда не воспринимал: «С дуализмом произведения и восприятия... еще никто из нас в своем опыте не сталкивался»; это для Плесника лишь абстрактная понятийная конструкция, внушаемая воспринимающему теоретиками.

Если бы непосредственно проживаемая ситуация восприятия произведения выглядела действительно так, как описывает Плесник, то между ней и научным подходом к произведению не было бы ни согласия, ни преемственности. Каждый профессиональный контакт с произведением литературы, от редакционной практики до написания исторических обобщающих работ, включает в себя идею дуализма *потенциального* эстетического объекта (который, безусловно, также *ex definitione*, «никто не воспринимал») и эстетического объекта как результата индивидуальной конкретизации. Сознание этой двойственности является таким же условием размышлений о произведении, как и то, что семиотика начинается лишь там, где знак отличается от предмета, подразумеваемого под этим знаком; или же как в фонологии, которая возможна лишь в момент, когда за разнообразием акустических вариантов некоего звука мы распознаем общий для всех их инвариант, который является мерой всех конкретных реализаций. Является ли, в таком случае, конфликт между размышлением о произведении и прямым опытом с произведением неизбежным?

Моменты естественного опыта реципиента, которые отвечают описанию Плесника, по моему мнению, имеют в рамках того же самого опыта противовес в виде других, не принятых им во внимание моментов. И в том случае, если читатель открывает одну и ту же книгу на той же самой странице, он имеет дело — после воздействия на него нового опыта с жизни или искусства, под влиянием разбитых иллюзий, новых сюрпризов, подготовленных ему его же собственной душой — с другим действием, с другими героями, интерпретациями метафор и моторными эффектами ритма, с иными коннотациями, чем

при чтении этого же отрывка в прошлый раз. Если читатель обладает памятью, он эту разницу почувствует. Эта разница может стать еще более очевидной при участии «кого-то иного», на которого Плесник ссылается как на свидетеля того, что в книге содержатся именно такие семантемы, которые мы вычитали из нее сами (С. 30). Это становится особенно ясным на примере реального разговора читателей о книге или даже о ее художественной ценности: такой разговор, конечно, можно отнести к салонным диалогам, но и в этом случае он остается ближе к непосредственному читательскому опыту, чем предлагаемая Плесником попытка «удостовериться» в идентичности произведения, которая по сути представляет собой аналитический коммутационный тест.

Кроме того, живой читательский опыт сталкивается с двойственностью произведения и восприятия даже в рамках только одного, единственного восприятия произведения. Чтение художественного текста все-таки не является процессом плавного линейного нахождения соответствий между порциями смысла и порциями его носителей. В процессе чтения воспринимающий создает гипотезы о том, что последует в тексте в дальнейшем, но прежде всего о смысле и характере смысловых единств, которые лишь позднее будут полностью завершены путем присоединения к ним новых компонентов смысла. Он, таким образом, становится свидетелем того, как из отрывка текста появляется несколько возможностей, среди которых он позже будет делать выбор и которые будут корректироваться в ходе дальнейшего процесса чтения. Он опытным путем наделяет значением дифференцирующие свойства, следующие, к примеру, из нарушения ритма, непредсказуемых действий героя, неподготовленного временного и (или) пространственного сдвига. Лексическая единица, принадлежащая к иному стилю, разрушает существовавшее у него до тех пор представление о стилистическом уровне, из которого выбирает языковые средства рассказчик. Все это, помимо прочего, является и непосредственным уроком на тему напряжения между потенциальным и актуальным эстетическими объектами (о феноменологии чтения см.: Iser 1976).

М. Горький, кажется, в автобиографической трилогии (прошу прощения за то, что я без точного цитирования обращаюсь лишь к своим давним читательским впечатлениям), дает своему молодому и пока еще неразвитому герою, приходящему в восхищение от чтения и связанных с ним переживаний, в руки книгу, страницы которой тот рассматривает на просвет: откуда же «это» «здесь» берется?

«Естественный опыт» Плесника (произведение существует вне меня и представляет собой то же самое, что книга) вполне соответствует этому трогательному жесту. Если же теория все же идет дальше в своих рассуждениях, чем герой Горького, она тем самым еще долго не порывает с обычными, хотя и дифференцированными впечатлениями реципиентов.

Теория восприятия произведения была создана не для углубления пропасти между наукой и читательским впечатлением, а, напротив, для того, чтобы чисто семантические описания произведения были освобождены от неисторических абсолютизаций и приближены к прагматике реальной литературной коммуникации. Отдаляясь по своему стилю от сферы впечатлений, она приближалась к ней — на основе прагматики — своим содержанием. Если же наивный опыт проецирует нерасчлененное пространство между т. н. книгой-произведением и эстетическим объектом за пределы реципиента, должны ли мы из-за этого начать рассматривать страницы на просвет?

Скорее, как нам кажется, необходимо более пристально рассмотреть особые условия художественного семиозиса, которые определенно способствуют своего рода реификации конкретизированного смысла — проекции эстетического объекта вовне того, кто его воспринимает: смысловой коррелят текста оказывается изолированным от обычных практических обстоятельств и не подлежит верификации при помощи вопросов о его фактической правдивости. Контроль «истинности» изображенного мира в случае с литературным произведением отменен, конкретные элементы значения верифицируются прежде всего отношениями между собой, а в особенности их отношениями к единству целого, которое спроецировано за пределы реципиента (как правило, на говорящего), поскольку тот не вмешивается в процесс критикой с точки зрения жизненного опыта (ср.: Mukařovský 1943—1945). Это, вероятно, является одной из возможных предпосылок того, что, по Плеснику, составляет опыт, в соответствии с которым конкретизация посредством реципиента тождественна потенциальному эстетическому объекту.

Плесник подробно говорит о том, что слабым пунктом теории дуализма произведения и рецепции является неосознанная контаминация двух перспектив. Первая из них «отвечает ситуации прямого участника семиозиса, который воспринимает... произведение как наделенный смыслом феномен с определенными семиотическими... качествами (изображенное событие, к примеру, представляется ему «страшным»)». Другая перспектива — это перспектива «неучаствующего наблюдате-

ля», который воспринимает «не произведение, а человека, читающего книгу», и таким образом приписывает физическому объекту (книге) определенные состояния сознания (реципиента) — к примеру «страх». Результатом контаминации является смешение знакового феномена (оцениваемого с первой перспективы) с состоянием сознания (наблюдаемым со второй перспективы). Эта хитроумная логическая конструкция, сооруженная Плесником, совершенно не принимает во внимание сложность процесса создания смысла в первой перспективе: эта сложность является отправной точкой для возникновения гораздо более структурированного результата (созданный эстетический объект), чем тот, который может быть описан обычным прилагательным («страшный»). Может показаться, что я придираюсь к упрощению, к которому автор прибегнул для большей поучительности и наглядности своего примера, однако это не так: комплексность семиозиса связана с самой сущностью предмета, и если автор поставил ей границы, то тем самым он неосознанно заранее отказался от нахождения ответа решаемой задачи. Ведь именно сложность семиотического процесса является отправной точкой той игры в растяжение и сжатие, о которой говорилось выше, гипотезы о смысловом единстве и проверки и пересмотра данной гипотезы: игры, в которой читательская конкретизация противопоставлена неисчерпаемым семантическим возможностям произведения. Если читатель, таким образом, подходит к произведению с точки зрения эстетической функции и ценности, он не нуждается ни в какой контаминации перспектив, для того чтобы убедиться в сложности семиотической ситуации или, точнее, самому пережить ее. Это опять-таки совпадает с предположением Плесника о том, что (изменяющийся) читатель с течением времени найдет в книге «то же самое», а его партнер-свидетель (обладающий иным опытом и — при той же тонкости восприятия — иной конкретизацией того же самого текста) это просто подтвердит. Безусловно, они оба могут прийти к согласию, если, конечно, не превысят тот уровень дифференциации, который дан «смысловым значением» «страшный» — а вот как быть с остальными? Интеллектуальный подход аналитика предлагает нечто более дифференцированное и в то же время более близкое к опыту восприятия искусства. Он поддерживает впечатления, сопротивляющиеся банализации.

Безоговорочное восприятие произведения свойственно т. н. «потребительскому раю», в котором значение является свойством вещи, а «произведение» является тем, что чувствует при его восприятии потребитель. С прочтениями «Анны Карениной» в качестве эротической теледрамы, действительно, вряд ли возможно дискутировать.



Поспешу заметить, что Плесник, разумеется, ничего подобно в виду не имеет. «Отношения читательского опыта и теории в этих обстоятельствах утрачивают характер отношений между более и менее неверным или правдивым пониманием литературы и становятся отношениями между ее культивированным (читательская практика) и культивирующим (теория) бытием... Культивирующая деятельность (теория литературы) является, таким образом, сама собой не тогда, когда она надменно игнорирует культивированную деятельность (прагматический опыт непрофессионалов) или отстраняет ее со своего пути, чтобы «взять дела в свои руки», а тогда, когда с покорностью склоняется к ней как к своему материалу, без которого бы ее формирующие действия протекали бы в бессмысленной пустоте». Это совершенно справедливое заключение имеет мало общего с тем, что Плесник излагал в своем труде выше. Откуда вдруг взялись различия между культивированными и культивирующими действиями? Катахреза («с покорностью склоняется») делает неуверенность автора еще более очевидной. Если один член некоего отношения является культивирующим, а второй — культивируемым, то на стороне первого должно быть все же больше информации, чем на стороне второго.

### 3

Представляется своевременным указать на относительно слабое участие непосредственно чувственного компонента в процессе восприятия литературного произведения. Наиболее радикальные выводы из этого делает Волек (1968: 117), по мнению которого «в литературе не существует настоящего артефакта в действительном смысле этого слова». Если Волек еще признает участие звуковых элементов при восприятии поэзии, то в случае с прозой происходит лишь «восприятие» представляемых предметностей, того, «что субъективно создается как следствие произведения», — а это для него (да и для нас) никаким артефактом не является. Создание тематических единств на основе синтеза (не воспринимаемых органами чувств) обозначаемых — пусть даже его результат чем-то напоминает воспринимаемые органами чувств предметы внеязыкового мира — является делом эстетического объекта. Поэтому единственное в своем роде утверждение Мукаржовского (1940: 99) о том, что из-за знакового характера своего материала, языка, «поэзия не апеллирует прямо ни к какому из органов чувств человека (см. об этом ниже. — М. Ч.), а относится непрямо ко всем», мы можем воспринимать только как образное

высказывание. Напомним, что и Кристиансен включал изображенные предметности в то, что он называл «внешним художественным произведением». Надеемся, достаточно будет сослаться на множественные критические замечания в адрес теории так называемой наглядности литературного произведения, которые обобщил и развил уже в одной из своих ранних работ О. Сус (1958: 830 и след.); в этой же работе говорится о том, что точка зрения зрелого Мукаржовского в этом вопросе была ясной — тематизированная «воспринимаемая» действительность не вступает в произведение никак иначе, кроме как в качестве значения.

Не ставя перед собой цели вновь рассматривать старую лессинговскую проблематику, добавим лишь несколько семиотических замечаний в том месте нашего изложения, где сравнение с изобразительным искусством поможет пролить дополнительный свет на ослабленную позицию артефакта в литературе. Если высшие смысловые («изобразительные») комплексы в литературе создаются лишь в рамках эстетического объекта, то в живописи и скульптуре, в соответствии с формулировкой Хватика (1983: 96), «целостные высшие семантические уровни строятся на основе чувственно воспринимаемой формы произведения». Характерному для изобразительного искусства аналоговому, непрерывному изображению, не использующему жестко разграниченные элементы, противопоставлена аккумуляция дискретных элементов в художественной литературе, управляемая синтаксическими (в самом широком смысле этого слова) правилами построения языкового высказывания, в том числе специальными нормами литературной поэтики. По Якобсону (Jakobson 1963; 1967), использующему классификацию знаков, разработанную Пирсом, слуховые обозначающие тяготеют к символичности, визуальные — к иконичности<sup>2</sup>. Синтаксическим, системным правилам интеграции в литературе соответствуют в изобразительном искусстве правила идентификации вещи в соответствии с ее «внешним видом» (контуром, цветом, положением и т. п.), который мы, в свою очередь, в зависимости от нашего опыта обращения с вещами переносим на картину через ее (иконический) знак. И при наличии синтаксического (освоенного в рамках системы и культуры) компонента деятельности воспринимающего взаимопринадлежность элементов, участвующих в создании

---

<sup>2</sup> То, что Якобсон в этой связи отказывается от индексов в пользу иконических знаков, кажется мне, имея в виду универсальный характер индексов, сомнительным.

одного и того же тематического единства, в изобразительном искусстве более или менее непосредственно воспринимается зрением на основе аналогии с действительностью. В художественной литературе эта взаимопринадлежность должна быть сигнализирована специальными средствами; отсюда, к примеру, важность имени (и вообще *ad hoc* стандартизированных наименований — к примеру, места действия) в литературе и их относительная незначительность во многих жанрах изобразительного искусства.

Последний пример особенно напрашивается на контраргументы и исключения, однако и все предыдущие утверждения ограничиваются данными, свидетельствующими о том, что оба тематических вида искусства стремятся к заполнению отсутствующих в них измерений. Возможно, это поможет нам продвинуться вперед в наших рассуждениях об артефакте литературы. Обозначение изображенных лиц названием их имени — не редкость, к примеру, на средневековых картинах, где имя выступает в качестве надписи; такую роль ему позволяет играть существование графической формы речи. Письмо потенциально присутствует во всех видах искусства — через названия произведений, однако о них мы вряд ли — в отличие от литературы — можем сказать, что они являются элементом, вычленимым в рамках артефакта. Иллюстрации, которыми сопровождается литературное произведение, не принадлежат ни к его артефакту, ни к произведению вообще (об этом ниже). Все изобразительные техники обладают своими синтаксическими правилами, делающими возможными идентификацию и интеграцию иконических знаков. Соответствующее дополнение словесного артефакта иконической интеграцией символических знаков представляет собой схемы и диаграммы процессов, использующих временные характеристики языкового сообщения (*jazykový projev*). Воспринимаемое время речи входит в контакт с изображенным временем, паузы в речи связываются с перерывами в развитии событий и действуют как индексы переходов, указания на отвлечения интереса и внимания говорящего. Если изобразительное искусство работает с ценностной и мифической символикой пространства в относительной независимости от потребностей изображения (часто, впрочем, речь идет о знаках внехудожественных символов, введенных в семиотическую практику соответствующего времени и эпохи), то словесный артефакт, в свою очередь, использует последовательность элементов для сигнализации их иерархичности (Jakobson 1965). Однако и в этом примере очевидна бедность воспринимаемых непосредственно органами чувств элементов литературного произведения.

Следствием этих различий является и разная степень возможности включения в артефакт — прямо, материально и фактически, — реальных объектов внешнего мира, существующих изначально независимо от искусства. Такое включение, естественно, возможно лишь там, где способ существования соответствующего художественного артефакта и включаемого в него предмета одинаков. После революций в искусстве XX в., вряд ли можно как-либо априорно ограничить сферу объектов, которые возможно включить в артефакт изобразительного искусства; даже музыка, очевидно, имеет в своем распоряжении весь диапазон как существующих, так и потенциальных звуков. Составными частями литературного артефакта становятся готовые языковые объекты, устные и письменные результаты речевой деятельности. Объективное сходство литературного произведения с любым языковым сообщением настолько сильно, что ослабление или утаивание границ между нехудожественным явлением и его новым контекстом находится в компетенции создателя произведения. Для выделения этих границ часто используются графические средства. Следствием языкового характера включаемого объекта — помимо того, что он включается в эстетический объект и посредством своего денотата, — является то, что реципиент легко распознает сферу его происхождения (знаковую систему или область опыта, откуда он приходит) и на этой основе создает соответствующие коннотативные значения. В этом заключена одна из наиболее интенсивных возможностей самостоятельной деятельности артефакта в литературном произведении. Употребляя другую терминологию (я не во всех случаях согласен с ней, но это уже далеко от нашей темы), об этом весьма содержательно говорит И. Осолсобе (1967) в работе об остенсивных знаках в искусстве и иных сферах (1987). (См. также: Procházka 1988: 254).

Насколько неявной является граница между литературными и нелитературными языковыми объектами на синтагматической оси конкретного текста, та же самая граница расплывчата и на оси парадигматической: разные жанры речи плавно перетекают друг в друга. Литературный текст содержит в себе отрезки, свойства которых напоминают свойства определенного жанра нелитературной языковой коммуникации. Коннотации, с этим связанные, подобны коннотациям, которые присущи вышеприведенным нелитературным «ready-mades». Однако здесь мы уже выходим по ту сторону артефакта как объекта, который прямо воспринимается органами чувств. Язык здесь выступает не как *sui generis* «вещь», а как «материал».

## 4

Размышления о материале обычно содержат много важного для понимания чувственно воспринимаемой стороны художественного произведения. Мукаржовский в ранний период своего творчества (Muкаřovský 1931—1932: 40), анализируя совершенно в духе Кристиансена эстетический объект, разделяет предмет «чувственного восприятия» произведения на его материал и на содержание, т. е. тему.

«Для творчества художника материалом является то, что дано готовым, его работа состоит в том, что он придаст этому материалу форму», — говорит Мукаржовский (там же). Тем самым он приближается к точке зрения русских формалистов, которые материалом — членом оппозиции *материал-форма* — считали все, что существовало до произведения, все, что автором было использовано, — все равно, идет ли речь о языковых средствах, реальных событиях или приемах, заимствованных из более ранних стадий развития литературы. В отличие от субстанции копенгагенской школы (Hjelmslev 1943) здесь перестроению подлежат и элементы, уже сформированные ранее и в другом месте. Из их совокупности Мукаржовский в цитируемой нами лекции «Введение в эстетику» выбрал только элементы, воспринимаемые органами чувств. (Прежде, однако, он исследовал изнутри деятельность этого материала — а впоследствии и темы с точки зрения эстетического объекта.)

Иначе проводил Мукаржовский разграничение этой понятийной области двумя годами ранее. В предисловии к книге о «Мае» Махи (1928) высшую позицию в иерархии категорий (во «Введении в эстетику» это был предмет, который мы при чтении воспринимаем чувственно) занимал именно материал; тема и язык были ему подчинены. Интересно, что уже в следующем году в лекции «О современной поэтике» (1929: 104), которая в том, что касается данных размышлений, является лишь переработанной версией указанного предисловия к эстетической работе о «Мае», именно это место было изменено: «Материалом поэтического произведения является речь и, по сути, ничего, кроме нее». Тема выступает в произведении лишь посредством языка.

Категория материала с этого времени является для Мукаржовского прежде всего инструментом классификации искусства<sup>3</sup>, причем

---

<sup>3</sup> В энциклопедической статье «Искусство» (1943а: 131) приведено 5 критериев для классификации видов искусства, однако 3 из них лишь характеризуют различные аспекты материала: «Наиболее часто деление искусств-

в случае литературы материалом все время называется язык. Как и в прочих случаях, и здесь боевой девиз формалистов — а им была прежде всего замена пары «содержание-форма» оппозицией «форма-материал» — рассудительно заменяется инструментарием поэтики и сравнительной теории искусства.

Этот «материал», так же как наш «артефакт», лежит в основе существования словесного произведения искусства. Любой элемент произведения может быть создан лишь на основе соответствующих элементов языка. (В лекции Мукаржовского о поэтике, как можно было заметить, это говорилось о теме.) Далеко не все элементы языка, впрочем, могут восприниматься органами чувств. Материалом поэзии является языковая система со всеми своими уровнями, стилями, временными, пространственными и социальными вариантами — система в своей целостности, включая и то, что в данном словесном произведении использовано не было. Парадигматические отношения к неиспользованным элементам языковой системы также применяются в произведении, впрочем, лишь в процессе конституирования эстетического объекта. В артефакт включаются лишь те воспринимаемые чувствами элементы языка, которые в данном высказывании были действительно выбраны.

Я говорю здесь об этих очевидных вещах в том числе и потому, что конспективное изложение поставило данную теорию под определенную угрозу. Язык как система коммуникативных средств, существующая в сознании коллектива, является материалом произведения в ином смысле, нежели мрамор: посредством перехода из системы в актуальное употребление элемент меняет способ своего существования. В системе от него не останется пустого места, — такого, как в каррарских каменоломнях после того, как их мрамор использовал Микеланджело: в литературе действуют отношения «type-token», т. е. отношения между виртуальным, неограниченное число раз пригодным для использования «образцом» (система) и его «репликой» («копией») (соответствующим элементом текста)<sup>4</sup>. Тезис о языке как о

---

ва по: 1. органам чувств... 2. по отношению... к времени и пространству... 3. по степени коммуникативной способности (искусства тематические и нетематические), 4. по материальности или нематериальности (искусства “муз”, как поэзия, и “пластические”, как живопись), 5. по самостоятельности степени свободы творчества».

<sup>4</sup> Каждое использование, впрочем, имеет обратное влияние на систему, смещая положение использованного элемента внутри нее; однако это уже другая тема.

материале не должен заслонять собой порог, качественную границу между потенциальностью языковой системы и актуальностью (которая, по отношению к конкретизации, также является потенциальной) какого-либо из ее использованных элементов.

Это «заслонение» проявилось прежде всего по отношению к эстетическому объекту. Помещение Мукаржовским эстетического объекта в «коллективное» сознание является важной попыткой депсихологизации и десубъективизации данной смысловой структуры, которая возвышается над чувственно воспринимаемым артефактом (воспринимаемым чувствами может быть лишь нечто индивидуальное — коллективное сознание, очевидным образом, не обладает органами чувств). Поскольку Мукаржовский подразумевает под эстетическим объектом потенциальное произведение, возможность семиозиса в коммуникативном универсуме, управляемом теми или иными семиотическими системами и культурными традициями в данной фазе их развития, не следует забывать о том, что и этот конструкт является результатом деятельности конкретной личности, в данном случае исследователя, без вмешательства которого мы ничего не знаем о потенциальном эстетическом объекте<sup>5</sup>. Нельзя приуменьшать значение элементов, внесенных индивидуумом, даже если речь идет лишь о душевном состоянии, предопределенном «центральным ядром, которое находится в коллективном сознании» (Mukařovský 1934c: 85; ссылаясь на Фехнера). Без вмешательства этих элементов произведение не может приобрести того вида, который может стать предметом эстетической оценки.

После перенесения эстетического объекта в сознание индивидуума в полной мере станут очевидными трудности, которые теория коллективного сознания только скрывала, но не устраняла. Анализ этих проблем увел бы нас слишком далеко от нашей темы. Отметим лишь, что к этим трудностям не относится невнимание к социальному компоненту, которого опасается в связи с данной темой Хватик (1983). Так как творческая личность сосредотачивает в себе все «внешние» факторы и через призму самой себя их проецирует в произведение, так и все надиндивидуальное — относящееся к контексту времени и вечное — вступает в эстетический объект посредством воспринимающей личности. Другого пути нет, однако того, который имеется,

---

<sup>5</sup> Как сдержанно замечает З. Матхаузер в своей замечательной работе об эстетическом объекте, настоящим партнером артефакта на этом уровне является, вероятнее всего, трансцендентальный субъект феноменологии Гуссерля (Mathauser 1991a: 427).

вполне достаточно. Никто ведь не сводит ни создателя произведения, ни реципиента, никто ведь не редуцирует лишь до того, чем они отличаются от других людей (от всех или от некоего определенного их множества).

Однако вернемся к языку как к материалу, к различным способам существования языка как системы его реально используемых элементов. Эти различия у Мукаржовского остаются скрытыми, поскольку как система, так и эстетический предмет, возникший на основе ее использования, по его мнению, должны существовать в одном и том же коллективном сознании. Я полагаю, что определение коллективного сознания как места существования и той, или иной системы (напр.: Muĕařovský 1936: 25) есть порочный круг. Я сомневаюсь (вероятно, неоправданно, не будучи ни социологом, ни этнологом) в том, что в коллективном сознании существуют, помимо парадигм, и синтагмы (я не имею в виду, разумеется, синтаксические схемы), или, по крайней мере, синтагмы такого уровня сложности, который характерен для художественного произведения<sup>6</sup>.

Помещение произведения и системы в одну и ту же сферу коллективного сознания уже заранее устраняет напряжение между индивидуальными версиями актуально использованного кода, а тем самым и различия между отдельными конкретизациями. Однако именно эти различия порождают вопрос, на который следует ответить теории эстетического объекта! Временные, пространственные, классовые и подобные разновидности кода являются лишь разделением единого потока коллективного на несколько столь же имперсональных рукавов.

## 5

Программное заявление о своей приверженности семиотике в хаотичной атмосфере международного философского конгресса (Muĕařovský 1934c) должно было быть сделано в форме максимально простых и наглядных тезисов, которые именно из-за своей четкости

---

<sup>6</sup> То, что Аристотель называет «мифом», может, конечно, обозначать «историю», синтагму, общеизвестную последовательность событий, однако и в этом случае это скорее виртуальная нерасчленяемая схема, предпосылка возможных реализаций (в ритуале, эпосе, трагедии и т. п.), парадигма этих реализаций. Возможно, что на этом уровне противопоставление парадигматической и синтагматической осей нарушается.



привлекательны для нас и сейчас. В лекции под названием «Философия поэтической структуры», прочитанной в то же время на философском факультете, (1934b), Мукаржовский более сдержан, его идеи оказываются менее определенными и более дифференцированными; как обычно, у него происходило, в беседе со слушателями он проверяет новые и пока не устоявшиеся идеи.

В первом из названных нами текстов, лекции, прочитанной на конгрессе (и только в ней), появляется параллель между художественным произведением, понимаемым как знак, и соссюрским двусторонним языковым знаком. В соответствии с данной идеей артефакт (здесь «произведение-вещь») отвечает обозначающему<sup>7</sup>, эстетический объект обозначаемому значению. Классические схемы Соссюра (Saussure 1916)

Понятие	«дерево»
Акустический образ	(дерево)

таким образом, должны иметь аналогичное продолжение:

Эстетический объект  
Артефакт

Как только мы сопоставим эти схемы друг с другом, сразу же станет очевидным, насколько трудно перенести схему де Соссюра, касающуюся элементарного языкового знака (слова), на сложный знак — художественное произведение. Опыт непосредственного восприятия художественного знака вряд ли подтверждает представление о том, что отношения между звучанием (или графическим образом) слова «дерево» и соответствующим значением «большое покрытое корой растение» действуют аналогично сложным отношениям между суммой чувственных импульсов, составляющей артефакт художественного произведения, и совокупным его значением, эстетическим объектом. Сознание реципиента не может в один момент воспринять масштабные совокупности элементов на обеих сторонах комплексного художественного знака. Задачу восприятия произведения оно решает так: на основе предписаний, содержащихся в самом произведении и в соответствующих кодах, объединяет эти элементы в отдельные группы, организованные иерархически. В рамках артефакта создаются комп-

---

<sup>7</sup> «Значитель» вместо «обозначающего» — интересная версия переводчика «Трудов по эстетике» де Соссюра на чешский язык Яна Паточки.

лексные воспринимаемые чувствами формы (ритм, композиционные элементы и т. п.), которым соответствуют самостоятельные смысловые эквиваленты, включаемые читателем в эстетический объект<sup>8</sup>. С другой стороны, из элементарных значений возникают отдельные семантические структуры, которые, как нематериальные обозначающие, становятся отправной точкой для дальнейших семиотических процессов. Иерархию смысловых уровней произведения лучше всего моделировать таким образом, чтобы то, что было обозначаемым на низшем уровне, само становилось обозначающим на уровне более высоком. Таким образом, здесь присутствуют знаки, которые не имеют непосредственного отношения к воспринимаемым органами чувств обозначающим и находятся с ними в контакте лишь при посредстве — возможно, и многократном — своих собственных, не воспринимаемых чувственно обозначающих. Конкретные мотивы, носителями которых являются элементарные значения слов, организованные в смыслы предложений, становятся обозначающими сложного знака (к примеру, как метонимии или синекдохи), например норы в рассказе Кафки, и это тематическое единство вновь является носителем некоего обобщенного значения (возможно, и неопределенного).

Я не говорю здесь ничего необычного. Процессы, описанные выше, например, составляют ядро положений тартуской школы о вторичных семиотических системах. Похожий тезис выдвигается с весьма неожиданной стороны в размышлениях лингвиста-теоретика (Coseriu 1971: 188): «В литературе в особенности все обозначаемое посредством речи (герои, ситуации, действия и т. д.) вновь становится обозначающим, обозначаемым которого является смысл (Sinn) текста». Классическая формулировка иерархической модели произведения дана в работе Ингардена (Ingarden 1931). Семиотическая точка зрения, однако, в отличие от позиции Ингардена, ищет в произведении менее строгую иерархию значений и обращает основное внимание на неожиданные взаимосвязи семантических комплексов самого разного уровня и происхождения, непосредственные контакты элементарных смысловых уровней с совокупным смыслом про-

---

<sup>8</sup> Процесс семантизации артефакта, его переход в эстетический объект в процессе восприятия четко и точно характеризует З. Пешат в своем выступлении на конференции, посвященной Мукаржовскому (Pešat 1992); в данной статье я уже не могу непосредственно отреагировать на те тезисы его доклада, по отношению к которым наши мнения расходятся (Пешат считает артефакт графическим и стабильным — см. далее).



сам ничем не обозначаем и функционирует исключительно как обозначающее. Это «первичное» обозначающее, над которым надстроена целая иерархия обозначающих высшего порядка. Все элементы артефакта относятся к классу обозначающих, но обратное — неверно. Характеристики «быть воспринимаемым чувствами» и «быть обозначающим» имеют разные экстенсионалы.

## 6

В предшествующих главках мы лишь пытались дать общее описание артефакта, рассматривая его извне. Теперь пришло время попытаться постичь его природу, посмотреть на него изнутри. Если артефакт — это произведение-вещь, из чего эта вещь создана? Если он воспринимаем чувствами, то к какому органу чувств он обращается?

Естественный читательский опыт говорит нам о том, что вещь, представляющая произведение в мире вещей, есть книга, и что чувство, при помощи которого элементарные обозначающие вступают в наше сознание и на котором основывается восприятие произведения, есть зрение. Однако при более подробном рассмотрении и оценке других, таких же непосредственных наблюдений, этот естественный опыт перестанет трактоваться столь однозначно.

Книга — довольно странная вещь, если понимать ее как визуальный объект. Мы воспринимаем ее от начала до конца, т. е. во времени; при этом — как бы следовало ожидать у визуального объекта — никак не использовано то, что страница имеет 2 измерения, а группа листов — 3, и тысячи строк, содержащихся в книге, по сути являются единственной строкой огромной длины, рассеченной по техническим причинам на отрезки, соответствующие ширине страницы. Строки, расположенные наверху, внизу или в середине, справа или слева, полностью равны между собой. Мы можем, конечно, прекратить двигаться по тексту в одном направлении и вернуться назад (это важная возможность, данная тем, что текст фиксирован в графической записи — хотя с таким же успехом он может быть зафиксирован, например, в записи магнитофонной), однако действительная последовательность элементов от этого не изменится: это было именно «возвращение» и именно «назад», и в том, что расположено в тексте раньше, а что позднее, мы поэтому ни на минуту не сомневаемся.

Особенности восприятия во временной последовательности известны нам из опыта со звуковыми объектами. Такой способ восприятия необходимо следует из самого характера звука: в один кон-

кретный момент можно воспринимать лишь один элемент или же их группу (аккорд), которая специально рассчитана на одномоментное восприятие (ниже мы будем это утверждение надлежащим образом корректировать).

Теперь коснемся совершенно иного вопроса. Каковы отношения между книгой-вещью и тем, что в этой книге напечатано, например романом «Мадам Бовари»? Это внешние отличия взаимозаменяемых элементов, что достаточно очевидно следует из того, что совершенно разные произведения могут (например, в определенной издательской серии, такой как «Библиотека классиков») без каких-либо проблем представлять в одном и том же графическом оформлении. Если вещь-книга вообще является художественным предметом, то мы имеем перед собой два самостоятельных произведения: произведение книжного искусства и произведение литературное. Книга как предмет ориентирована на другой тип или другую фазу эстетического (ср.: Janković 1978). Ей соответствует драгоценность, орнамент, или даже действительность рекламного лозунга (иллюстрации являются не составной частью произведения, а, кроме всего прочего, его своеобразно представленной конкретизацией; потому, как каждая конкретизация, они могут оказать влияние на иные конкретизации, например на того, кто воспринимает литературное произведение уже с определенными иллюстрациями). Вещь-книга и произведение лишь в исключительных случаях приближаются к некому высшему смысловому синтезу, который, впрочем, по-прежнему является результатом комбинации двух видов искусства (к примеру, в издании рассказов Э. Сетона-Томпсона некоторые страницы снабжены рисунками на полях, включенными самим автором). С более тесно включенными в текст произведения визуальными элементами мы еще встретимся чуть ниже.

Направленность на высший семантический синтез, которая является исключением в случае книжно-оформительского искусства, напротив, представляет собой правило и норму при голосовом звучании литературного произведения, т. е. при его художественном чтении или декламации. Элементы украшения, присутствие которых в книге само собой разумеется, в этом случае, скорее, являются внешней помехой. Текст произведения здесь, таким образом, становится интегральным элементом единого произведения декламационного искусства, миниатюрного синтетического «Gesamtkunstwerk». От самого характерного синтетического художественного произведения, включающего в себя литературный текст, т. е. от театрального представления драматургического произведения, чтение вслух, впрочем, существенно

отличается: словесный элемент в нем всегда доминирует, в то время как в представлении ведущую позицию может занимать любой из используемых в нем видов искусства. Чтение вслух, с одной стороны, предопределено теми звуковыми элементами произведения, которые в обязательном порядке вписаны в текст, с другой — в своих не определенных заранее звуковых аспектах — находится под влиянием определенной трактовки его семантических компонентов и смысла в целом. Литературное произведение включается (или не включается) в декламационный процесс потому, что многие элементы звуковой сферы обоих типов творчества идентичны друг другу.

Голосовое представление, таким образом, относится к совокупности чувственно воспринимаемых элементов, которые более тесно и более необходимо включены в литературное произведение, чем в случае с представлением визуальным. Так же как и факт, что сукцессивный характер литературного произведения, выведенный из его звуковой природы, сохраняется и в его напечатанном виде (см. выше о «бесконечной строке»), и сравнение произведения, создаваемого при чтении вслух, с произведением книжно-оформительского искусства говорит в пользу звуковой сущности литературного артефакта.

Декламация помогла нам показать звуковой характер той стороны словесного артефакта, при помощи которой этот уровень произведения необходимо включается в его построение: артефакта не только как отправной точки, обозначающего, которым начинается целый процесс семиозиса, но и как элемента, в рамках которого создаются чувственно воспринимаемые конфигурации элементов, способные — в сотрудничестве с другими элементами, чувственно уже не воспринимаемыми — самостоятельно художественно функционировать (вряд ли следует специально говорить о том, что в этих функциях артефакт не зависит от действительной звуковой реализации, а, напротив, сам ее предопределяет).

Артефакту, однако, присуща и еще одна роль, а именно «представлять художественное произведение в чувственном мире», быть тем, что «доступно восприятию всех» (Mukařovský 1934c: 85). Эту роль литературного произведения в нашей культуре в действительности исполняет его графическая запись. Здравый смысл, считающий артефактом отпечатанную книгу, с этой точки зрения находит свое подтверждение. В изобразительном искусстве обе функции выполняет одна и та же материя, которая как воспринимается чувствами, так и продолжается во времени. В литературе обе функции артефакта разделены; для обеспечения существования произведения во

времени литература обращается к материи изобразительного искусства — к белой плоскости бумаги и знакам, на нее помещаемым. Это, впрочем, отнюдь не является спецификой именно словесного искусства, — речь идет лишь об обычном техническом способе фиксации любого языкового проявления. Там, где артефакт выполняет функции, необходимо связанные с сутью искусства и активно включается в построение произведения, — в этих местах вступает в действие его звуковой характер.

## 7

Чтение вслух, впрочем, не более чем наглядный пример. Вопрос о чувственном характере литературного артефакта обязательно должен быть сформулирован и по-другому. Если мы говорим о его необходимом сочетании с художественным характером словесности и его активном включении в построение произведения и знаем при этом, что материалом словесного искусства является язык, мы должны знать, что происходит с эмпирическим существованием языкового выражения, нереализованного в звуках, и как объясняется участие звукового уровня в строении языка как системы. Лингвисты разных направлений не имеют единого мнения по этому вопросу.

В канонизированном варианте «Курса» Соссюра (1916) язык понимается, с одной стороны, как сеть чистых отношений, которым безразлично, в какой субстанции они реализуются, а с другой стороны, ведущая роль отдается звуковой субстанции; визуальная графическая запись в знаке является обозначающим, а звук — обозначаемым. Вторая часть этого утверждения поддерживается пражской фонологией (Тезисы 1929; Trubeckoj 1939). Конкретная работа над структурированием фонологических систем отдельных языков не обошлась без предположений об определенной, именно звуковой субстанции языка, поскольку без отсылки к ней репертуар фонем нельзя обоснованно упорядочить. Эту точку зрения энергично защищал Р. Якобсон и в ряде своих более поздних теоретических работ (см., напр., 1939; 1962).

Из представления о языке и его фонологической системе как структуре отношений, не зависимых от субстанции, радикальные выводы были сделаны копенгагенской глоссематической школой (Hjelmslev 1943). Про письменную и звучащую речь Улдалл (1938) говорит, что ни одна из этих форм не является интегральной составной частью языка, а потому между ними не существует и иерархических отношений. Избыточно проводить различия между первичной и вторичной систе-

мами, поскольку обе они все равно являются внешними и случайными функциями элементов языковой формы (причем элементы формы уже не имеют характера явления, воспринимаемого чувствами).

На мнение глоссематиков эксплицитно опирается Ж. Деррида<sup>10</sup> в главе «Грамматологии», посвященной «писанию до письма» (1976), где звуковая речь и алфавитное письмо (зависимое от звуковой речи) включены в контекст общей критики европейской *epistémé*. Лингвистическое содержание размышлений Дерриды не всегда ясно. В любом случае, лингвистическая сторона проблемы оказывается несущественной там, где, в конце концов, «различение» (*différance*) и «след» нейтрализуют противопоставление между воспринимаемыми субстанциями. Вероятно, принципиальный характер имеет вмешательство Дерриды в критику Якобсоном представлений о фонеме, которых придерживался Бодуэн де Куртене. Для Бодуэна фонема была психическим образом, для Якобсона же (Jakobson, Halle 1956: 471) это составная часть реального звука, инвариант в вариациях. Французский философ замечает в связи с мнением Якобсона, что необходимо сохранять различия между являющимся звуком (*le son apparaissant*) и явлением звука (*l'appaître du son*), и ссылается при этом на преодоление Гуссерлем натуралистической оппозиции между внутренним и внешним опытом. Не будучи лингвистом, а тем более философом, я вынужден отказаться от практического использования тезиса Дерриды; все мое представление о сущности фонологии создавалось под влиянием концепции Якобсона, ее я буду придерживаться и в дальнейшем.

Представляется, однако, что, когда речь заходит о специфической проблеме языка в художественной словесности, Деррида сам избавляет нас от необходимости делать выводы из спора, ведущегося на уровне общей философии языка. Литературе в «Грамматологии» посвящен небольшой интересный абзац, где — пусть даже рядом с мало обоснованными похвалами немногочисленным литературоведческим

---

<sup>10</sup> Проницательному «деконструктивистскому» анализу подверг взгляды Дерриды, изложенные в той же главе, в последнее время М. Прохазка (Procházka 1992). С его статьей, ставящей перед собой гораздо более общие и серьезные задачи, чем наши последующие строки, я в полном и отчетанном виде мог ознакомиться только после окончания данной работы. Проблемы, которой посвящена данная статья, Прохазка в своей работе касается лишь мимоходом и соответствующие места в тексте Дерриды (см. примеч. 11) только отмечает, трактуя их иначе, чем я.



трудам копенгагенской школы и не слишком отчетливым пониманием русского формализма («он, кажется, отдавал предпочтение фонологической инстанции и литературным моделям, в которых она доминирует») — говорится: копенгагенская школа «показала, как достичь литературного элемента, который в литературе достигается посредством нередуцируемого графического текста, на основе сочетания *игры формы* с определенной субстанцией выражения. Если в литературе существует нечто, что не подчиняется сведению только к голосу, эпосу или поэзии, то это нельзя постичь без строгой изоляции связующего звена, соединяющего игру формы с субстанцией графического выражения» (С. 59, подчеркнуто Дерридой). Если я правильно трактую эту мысль, то автор здесь, во-первых, считает очевидной первичность звука в «эпосе или поэзии», во-вторых, критерием возможной самостоятельности графического выражения в литературе для него является участие этого выражения в «игре формы».

Эта «игра формы» здесь не может означать ничего, кроме того, что мы выше назвали функцией артефакта, внутренне связанной с характером искусства, с активным включением воспринимаемой чувствами субстанции в художественное произведение. Завершение абзаца, которое мы здесь уже не цитируем, позволяет предположить, что Деррида имеет здесь в виду литературные эксперименты современности и эпохи модернизма (например, в т. н. конкретной поэзии, в творчестве Малларме и т. д.), где активная роль графики в создании произведения бесспорна. Если Деррида действительно имел в виду то, о чем мы упомянули «во-вторых», то, безусловно, действителен и его тезис «во-первых», поскольку именно в нем заключен критерий активного участия в «игре форм» (эвфония, ритм и т. д.), который приводит нас к убеждению о звуковом характере литературного артефакта.

В этой формулировке, допускающей необходимость «голоса» в построении «эпоса или поэзии», впрочем, есть и еще кое-что важное. В область господства «голоса» здесь включается только поэзия. Это очень распространенная точка зрения. Поскольку в прозе мы вряд ли можем предполагать более или менее существенную степень участия графической записи в игре форм, а участие звука в этой же игре кажется ограниченным рамками стихового слова, представляется, что существование артефакта (или его активная роль в художественном построении) прозы вообще отрицается, а воспринимаемому чувствами уровню прозаического произведения отдается лишь внешняя роль стандартной фиксации текста. Художественная словесность разделяется здесь на две полностью отличные друг от друга ветви, поэзию со

звуковым артефактом и прозу без артефакта. Этот радикальный разрез, проходящий прямо по живому телу литературы, производит ряд авторов, одни — эксплицитно (Volek 1968), другие — имплицитно (использование звука ограничивается сферой поэзии, а о прозе просто ничего не говорится). Радикальность этого разреза определена фактом, что именно использованный материал и ориентация на вполне определенный орган чувств являются основными критериями классификации ветвей художественной литературы.

Аргументы в пользу подобного разлома в недрах литературы мы можем найти, как представляется, и тогда, когда на противоположном полюсе лингвистики — там, где она становится практическим инструментом, мы получаем информацию о психологии чтения. Ф. Смит (Smith 1978) при обобщении своих и чужих эмпирических исследований высказывает мнение о полной прозрачности письменного языка: «Понимание письменного языка не требует перекодирования на звуки; способ, которым мы вносим смысл в печатный текст, является таким же прямым, как и способ, при помощи которого мы понимаем произносимую речь» (С. 72). Поиски звуковых соответствий буквам начинаются только тогда, когда читающий встречается с изолированными словами или со словами, ему неизвестными (С. 134). Но и в таком случае, однако, это не является наилучшей стратегией — немедленно возникающие проблемы с пониманием, скорее, поможет преодолеть прямая ориентация на значение. Для нас здесь интересно, что сосредоточенность на выражении, необходимая при затрудненном понимании (однако характерная и для искусства) у читающих автоматически сочетается с актуализацией звуковой стороны языка. Подобный смысл имеет и открытие Гродзиньского (Grodzinski 1976: 80) о том, что при затрудненном понимании — и только в этом случае — в процессе чтения про себя (или слушания) происходит движение артикуляционных органов читающего про себя (или слушающего): синестетические впечатления (естественным образом связанные с потенциальным звуком) помогают вызвать в сознании реципиента ментальные структуры, для появления которых недостаточно оказалось впечатлений зрительных (или даже слуховых).

Однако все это лишь характерные отклонения. При нормальном чтении, по Смицу, текст сразу же делится на относительно большие смысловые отрезки, без разделения воспринимаемого текста на отдельные слова, а тем более на фонемы. К исследованному материалу при этом относились не только газеты или научная литература, но и беллетристика. Впрочем, поэзию Смит, который ее не анализировал,

рассматривает совершенно иначе: «Когда мы сосредотачиваем внимание на конкретных словах — например, в тонких случаях чтения поэзии — это прежде всего является следствием того, что были поставлены иные вопросы. Звуки, которые мы можем поставить в соответствие словам, не столько помогают дословной интерпретации, сколько создают иной — комплементарный или альтернативный — тип настроения или значения» (С. 162). Автор этих слов не интересуется эстетикой, но нам тем более интересен особенный способ, которым он формулирует специфику случайно упоминаемой ситуации чтения поэзии: эта специфика состоит в существовании иных вопросов, ставящихся реципиентом перед текстом. Этот особый подход реципиента к тексту создается — если вновь воспользоваться языком теории искусства — в результате пробуждения эстетической функции, которая сосредотачивает внимание на самом сообщении, активируя его звуковой уровень (самостоятельно активный с точки зрения смысла). «Игра формы» — здесь мы опять употребляем терминологию Дерриды — таким образом, может быть начата.

Отрицание построения иерархических отношений между устной и письменной формами языка было у глоссематиков, было, как мы видели, следствием их тезиса о принципиальной несущественности субстанции в языке вообще. Но и в менее абстрактных рассуждениях о письменном языке по отношению к устному письменный текст справедливо рассматривается как практический феномен, в наименьшей степени привлекающий внимание реципиента к конкретным особенностям выражения и без промедления направляющий его внимание на высшие уровни коммуниката. Вахек в ставшем классическим рассуждении (Vachek 1942) цитирует высказанное Фринтом требование о выработке правописания, которое сделало бы возможным, чтобы текст «говорил быстро и определенно... чтобы необходимое представление возникало без проблем», соглашается с ним и сам говорит о том, что он ценит в письменном языке «средства, которые ему помогают быстро и наглядно обеспечить функцию посредника при передаче смысла» (С. 236 и 238). С самого начала своих многолетних исследований письменного языка (см. в особенности: Vachek 1939; 1973) Вахек при этом обращал внимание на более интенсивное использование звука в «художественном произведении» (имея в виду при этом, как и многие другие, главным образом поэзию).

Следуя за Мукаржовским (Mukařovský 1940), он перечисляет средства звучащей речи, не фиксируемые графикой. Теоретическое описание этих ограничений дал замечательный лингвист-теоретик

Косериу (Coseriu 1962; цит. по: Trabant 1970), по бюлерианской терминологии которого письменная речь в значительной степени удаляется от выполнения апеллятивной и экспрессивной функций и сосредотачивается на функции референциальной (коммуникативной). По этой причине Косериу отрицает тезис Ельмслева о нерелевантности субстанции. Полноту содержания может выразить лишь речь, передающая совокупность всех функций, т. е. речь звучащая. Под влиянием этих идей историк литературы Й. Трабант (1970), в своей деятельности исходящий из критики и дальнейшего развития глоссематического литературоведения, выступает в данном вопросе против Ельмслева и его школы, и даже когда Трабант предпринимает масштабный анализ графических средств поэтического выражения, он продолжает считать литературное художественное произведение звуковым (С. 77 и след.).

Звуковая природа художественного произведения, однако, принадлежит к особому типу (о чем в следующей главе мы скажем подробнее). Здесь ограничимся лишь замечанием о том, что нельзя пройти мимо такого банального факта: литературная коммуникация происходит прежде всего в письменной форме; эстетическая функция «лишь» открывает текст «другому типу вопросов» и направляет внимание читателя на внутреннюю реализацию потенциального звука. Данная «безучастность», прозрачность чувственно воспринимаемого обозначаемого, которое, повторим, появляется в характеристике восприятия нехудожественной письменной речи, не сочетается с ориентацией на выражение, которая является необходимым элементом эстетического подхода.

В то же время мы не должны забывать, что вторую функцию артефакта, т. е. обеспечение существования произведения в материальном мире (см. выше), литературный текст выполняет именно посредством своей графической манифестации. К этому утверждению нам сейчас необходимо еще раз ненадолго вернуться. Существование в этом случае не означает лишь возможности преодоления масштабных временных и (или) пространственных дистанций, но связано и с тем, что как говорящий, так и реципиент письменного коммуниката располагают субъективным временем создания (восприятия) текста. Как в связи с этим указывал Й. Вахек, это открывает возможность проведения существенных различий между обеими системами, устной и письменной речью, как между стилистическими формами. Если говорить об этом максимально просто, то разработанность, полнота, детализированность, жанровая определенность письменного языка противо-

поставлены необходимой простоте, синкретизму и связанности с ситуацией языка устного. (Исключения, такие как широкая область заранее и целенаправленно выстроенных ораторских речей, или, напротив, стилизации устной речи в письменном языке, столь важные для художественной литературы, безусловно, существуют. Однако и в их случае мы можем предполагать власть над субъективным временем (во втором из приведенных примеров) с обеих сторон, А в первом — по крайней мере, со стороны говорящего, который предварительно — даже выступая «без бумажки» — свою речь продумывает.) Здесь мы, конечно, говорим о высших уровнях языка, а не о его элементарном способе существования для органов чувств, который остается предопределенным звуковым характером фонологических структур (более глубокие горизонты сходной проблематики анализирует К. Штирле (Stierle 1981).

В том, что касается элементов, воспринимаемых органами чувств, большая сложность, безусловно, присуща устной речи, и ориентация на выражение поддерживает эту сложность в произведении художественной литературы. Когда, однако, фиксированная запись и соответствующее ей приобретение господства над субъективным временем коммуникации открывают высшие уровни литературного текста реципиенту для переработки и идентификации, то тем самым легко обнаруживается один из важных источников семантической интенсивности литературного произведения:

Комплексность языкового сообщения		
	= полнота — звуковой уровень	= проработанность — высшие уровни
Устная речь	+	—
Письменная речь	—	+
Речь художественной литературы	+	+

Для того, чтобы эта схема была хоть немного приближена к действительности, впрочем, оба знака «плюс» в последней строке не должны равнодушно стоять рядом друг с другом: сложность единства произведения возрастает и далее при помощи самых различных, обычно непредсказуемых, при каждом новом восприятии своеобразных, однако все же в определенной степени предопределенных текстом произведения взаимодействий между звуковым и всеми остальными уровнями.

Необходимо сделать еще одно примечание к таблице. Правы ли мы были, озаглавив последнюю строку словами «речь художественной литературы»? Ведь ранее казалось, что область литературы делится на 2 части как раз с точки зрения артефакта, поскольку актуализация звукового уровня возможна лишь в поэзии. Тот, кто придерживается иного мнения и хочет заниматься поисками звукового артефакта и в прозаических произведениях (драматический текст мыслится как составная часть представления и при его чтении про себя мы представляем устно реализованное выступление актера), должен каким-то образом решить проблему с разделением литературы на поэзию и прозу. К этому вопросу мы еще вернемся.

## 8

В целях большей четкости повторим, что чтение вслух является самостоятельным художественным произведением, в которое звуковое словесное произведение — прежде всего его звуковой артефакт — входит как доминирующий элемент. Утверждение Зиха (Zich 1918) о том, что стихотворение лишь при чтении его вслух достигает полноты своего существования, не соответствует обычному опыту, свидетельствующему о том, что литература воспринимается посредством чтения «про себя». (Тезис Зиха возник, очевидно, из параллели с музыкой, которая для этого ученого была основным предметом исследований.) В процессе чтения «про себя» звуковой артефакт создается в сознании реципиента. При этом он остается отделенным от того, что психолингвистика называет внутренней речью (о ней см.: Выготский 1956; Grodziński 1976), и что, очевидно, по всем своим характеристикам противоположно воспринимаемой речи словесного произведения. Реципиент проецирует литературный артефакт вне себя и пресекает возможные воздействия своей собственной внутренней речи, точно так же, как он всеми силами пытается не допустить того, чтобы на конкретизацию артефакта влияли, например, перерывы в чтении или впечатления, получаемые из другого источника, нежели воспринимаемый текст. Не всегда получается полностью исключить эти влияния.

Данная звуковая форма — если, конечно, мы не будем обращать внимания на потенциально присутствующие (хоть и нереализованные) звуковые качества воспринимаемого текста, — в сознании читателя на первый взгляд оказывается намного беднее, чем та звуковая структура, которую представляет собой декламируемое или просто читаемое

вслух произведение. Реализованный акт озвучивания должен выбрать из парадигмы возможных звуков, ограниченной текстом, всегда один и вполне определенный член; это касается как качества звуков, так и интонации, не говоря уже о темпе, тембре голоса и т. д. При чтении про себя этот выбор из парадигм также может производиться, но не в обязательном порядке. Деятельность реципиента обычно ограничивается лишь схемами звуков, абстрактно обозначенными в тексте. Многие закодированные в тексте импульсы при этом в ней не используются вовсе: психолингвистические исследования доказали, что текст воспринимается более-менее масштабными отрезками, причем звуки и даже отдельные слова не обязательно выделяются и осознаются. Здесь мы, однако, предполагаем, что направленность на выражение вносит в стандартный процесс чтения радикальные изменения.

Указанные акты выбора из парадигм не обязательно должны осуществляться со стороны автора, а если в момент творчества они все же были осуществлены, то автор мог воплотить их результат в написанный и напечатанный текст лишь посредством неявных намеков. Этот текст как запись, находящуюся «на полпути» от говорящего к реципиенту, в «книге, стоящей на полке в библиотеке», составляют лишь буквы, пробелы, знаки пунктуации (факультативно к ним прибавляются и другие знаки — общепринятые средства обозначения границ стиха, различные типы и размеры шрифта, отражающие положение и силу голоса и т. п., графические знаки макрочленения текста). К буквам, по крайней мере некоторым, реципиент прибавляет потенциально соответствующие им звуковые схемы; это происходит на основании относительно однозначных правил, стабилизировавшихся для читателя в то время, когда он учился читать, и которые для некоего коллектива в принципе являются едиными. (Издания старых текстов, созданных во время, когда действовали иные правила, бывают без исключений приспособлены к современному узусу, однако на сохранение всех элементов потенциальной звуковой реализации обращается особое внимание; и этот факт, помимо прочих, свидетельствует о существовании иерархии устного и письменного в литературе.) Стабильность этой элементарной нормы является для нас необходимой предпосылкой, поскольку она подтверждает, что мы не слишком отклонились от истины, когда назвали звуковой артефакт «первичным обозначающим», которое само уже не обозначается ничем (см. выше). В действительности он, впрочем, обозначаем (звук — буквой и т. д.), однако этот процесс в нормальных условиях настолько автоматизирован, что мы — с осознанием этого допущения — можем от этой обозначаемости абстрагироваться.

О звуках мы сказали достаточно. Более сложным является вопрос о звуковых сигналах фразового членения, модальности, семантического построения предложения (актуального членения предложения), т. е. — в широком значении этого слова — об интонации. Пунктуацией интонация обозначается в совершенно недостаточной степени: например, в месте обязательной полукаденции запятая может как стоять, так и отсутствовать, ничто на письме не соответствует грациям силы удара и т. д. Реализация интонационного членения в процессе чтения — которая, несомненно, важна для понимания текста, даже в большей степени, чем реализация отдельных звуков и слов, — может, таким образом, осуществляться лишь так, что после выполненного перехода от букв к звукам, словам и отрезкам сообщаемого смысла реципиент «возвращается» на уровень звуков и корректирует свои предшествовавшие гипотезы об интонации, которые ранее выработал на основе сигналов, содержащихся в пунктуации, и предварительного общего представления о характере текста. Для характера восприятия литературного артефакта вряд ли что-либо является более важным, чем это постоянное движение «туда» и «обратно», «вверх» по иерархии уровней произведения и вновь «вниз» к элементарному и основополагающему чувственно воспринимаемому уровню. Это нечто, весьма напоминающее процессы, которые при анализе восприятия высших уровней произведения, прежде всего уровня изображенной предметности, исследует В. Изер (1976).

Если мы говорим о *схемах* звуков и интонаций и, следовательно, имеем в виду то, что некоторые функции звуковых форм (необходимые при их произнесении вслух) в них отсутствуют, то мы предполагаем, что сохраняется, по крайней мере, то, что необходимо для создания предпосылок существования высших уровней произведения, т. е. то, что важно для функции звуковых элементов как носителей значения. Звуковые единицы, составление цепочки из которых является основой воспринимаемого артефакта словесного произведения, — это фонемы и интономы. (Фонемы — это элементы, способные различать «слова», т. е. их звуковые обозначающие; интономы сами являются знаками супrasegmentального членения.) Поместить системные элементы непосредственно на уровень того, что воспринимаемо чувствами, нам позволяет яacobсоновское понимание фонемы (выше я уже упоминал о полемике Дерриды с этой трактовкой). Для Яcobсона фонема — внутреннее содержание воспринимаемого звука, инвариант в вариациях (1939). Если бы мы были сторонниками какого-либо иного понимания (о них см.: Jakobson, Halle 1956), то здесь наше изложение должно бы



было стать более сложным. Фонема, понимаемая как чисто ментальная единица, не может быть воспринимаема чувствами. На ранней стадии создания фонологии фонема понималась именно так; к примеру, С. Бернштейна (1921 и 1927) это привело к тезису о словесном произведении как о «нематериальном» (не воспринимаемом чувствами) явлении, которое может быть обогащено чувственными ощущениями как составными частями эстетического впечатления лишь через декламацию (ср.: Červenka 1983).

Вторым отправным пунктом мнения Бернштейна (отрицания существования каких-либо воспринимаемых органами чувств элементов художественной литературы) было весьма распространенное мнение, что составной частью произведения не могут быть элементы нефонологические. «Право» других элементов на то, что они вообще могут быть частью языкового сознания, в то время отрицалось. На основе этого критерия и Якобсон (1923) исключил ударение из числа носителей ритма в чешской поэзии, поскольку чешское ударение — будучи зависимым от словоразделов — не может дифференцировать значения. Якобсон при этом не обратил внимания на то, что любой член данного языкового сообщества сразу же зафиксирует помещение ударения на какой угодно слог, кроме первого, как отклонение или интервенцию чуждой (напр., диалектной) языковой системы — хотя все сообщение по-прежнему останется для него понятным. Все фонологические явления имеют межличностный характер, однако сфера действия у межличностных элементов шире, чем у элементов фонологических. Очевидно, что и самого по себе межличностного характера явления хватит для того, чтобы быть предпосылкой для его сообщения, а следовательно, и того, чтобы оно было использовано при создании литературного артефакта. Уже в тезисах пражского лингвистического кружка (Teze 1929), при принципиальном акценте на фонологической точке зрения, говорится: «В поэтическом языке могут быть актуализированы и те акустические, динамические и графические элементы данной речи, которые не использованы в ее фонологической системе или ее графическом эквиваленте» (сходные идеи см. позднее у Мукаржовского (Muĕařovskú 1934d; 1940)). Якобсон пересмотрел свою позицию, к примеру, в работе, написанной в соавторстве с Халле (1956: 471), где говорится, что, подобно тому, как фонема присутствует не только в коде, но и в высказывании, так, напротив, контекстуальные и экспрессивные варианты (т. е. нефонологические элементы) являются составными частями не только высказывания, но и кода.

Интерсубъективно сообщаемые звуковые элементы, среди которых доминируют фонологические, таким образом, в первом приближении определяют для нас сферу явлений, которыми располагает реципиент, когда он на основе графической записи создает артефакт словесного произведения. Вероятно, уже на этом уровне репертуар явлений обогащается, конкретизируется и деформируется в зависимости от вида читательского идиолекта, особенностей его индивидуального узуса и опыта. Подробнее об этом мы вряд ли можем что-либо сказать.

Более важно то, что по мере накопления опыта обращения с конкретным текстом реципиент приходит к некоему остающемуся не сформулированным представлению о целостной звуковой форме соответствующего артефакта. Звуковые элементы одного и того же типа объединяются в структуры, и создается то, что мы называем «составными частями» или «компонентами» произведения: ритм, характер интонации, данный густотой и выраженностью фразовых границ, звуковые конфигурации, стабильность или изменчивость темпа и тембра... Число импульсов этого типа в тексте, вероятно, больше, чем то, которое способен отметить читатель. Однако существуют и противоположные тенденции, которые приводят к тому, что результаты читательской обработки звукового уровня текста не заключаются лишь в потерях. Фрагменты форм, действительно отмеченных читателем, становятся своего рода *partes pro toto*: замеченное в одном конкретном месте принимается в качестве характеристики целого текста. Глобальное восприятие целых отрезков, о котором повествует психология чтения, не обязательно влечет за собой крах деятельности столь же глобальных отдельных структур.

Взаимодействие между этими единствами вовсе не начинается лишь на стадии, когда каждое из них по отдельности уже сформировалось в сознании реципиента. Уже когда мы приводили аргументы в пользу включения интоном в звуковой артефакт, необходимым оказался переход к высшим уровням смысла, и только от структур, формирующихся на этих уровнях, — «возвращение» к низшему — звуковому — уровню. Звуковой уровень является носителем высших единств, и в то же время окончательно формируется ими регрессивно. Функции любого уровня не ограничиваются тем, что он лежит в основе уровней более высоких; посредством смыслового эквивалента своих собственных «самоцельных» форм он включается в смысловой процесс произведения. Иерархическое построение произведения, его разделение на уровни переплетается с его характером как структуры, частью которой являются и в рамках которой вза-

имодействуют друг с другом различные отдельные элементы (описывать это взаимодействие означало бы излагать все содержание поэтики). Иерархическое деление на воспринимаемые чувствами и чисто семантические элементы, таким образом, лишь относительно. Напомним о разборе Тыняновым влияния ритмического членения на смысл (1924), доказательстве Мукаржовского о влиянии значения слов, их порядка и членения предложений на интонацию в стихе (1929) и художественно оформленной прозе (1939), или о работе М. Янковича, движущегося в том же направлении (1989). (В работе Мукаржовского «О динамическом процессе в поэзии» (1927), относящейся к доструктуралистскому периоду его творчества, буквально все компоненты произведения, в том числе тема и общая позиция поэта, описаны как носители определенной индивидуальной звуковой организации.)

И из этих отношений следует, что читательская реализация частностей и ее схематический, «с пробелами», характер не является для восприятия звукового артефакта единственным и решающим фактором, хотя, безусловно, она и весьма важна. В результате взаимодействия компонентов произведения, влияющего на создание каждого из них в их отношениях между собой, формируется сознание о характере каждого компонента, о его положении в структуре. Именно сумма, а вовсе не мельчайшие детали взаимодействий (большая часть которых не достигает порога восприятия) в стихах Врхлицкого и в прозе Чапека приводит к тому, что центральное положение в них занимает интонация. Впечатление от эфонических конфигураций для читателя опирается на целые группы одновременно воспринимаемых слов, а не на отдельные графемы — и, кроме того, на специальную организацию значений слов, на ритм, который создает «хребет» данных конфигураций, и т. д. Последней инстанцией при этом является эстетическая направленность реципиента, который заранее знает вид воспринимаемого текста и организует свое внимание в соответствии с этой информацией. Только совокупность всех этих условий создает необходимую базу для эстетического восприятия текста. Найти в газетной статье одинаковые последовательности звуков несложно; однако при ее чтении никто не обратит на них внимания, уже потому, что никакая связь с другими элементами, никакая внутритекстовая функция на них не укажет.

Из этого вавилонского столпотворения компонентов мне бы хотелось еще на мгновение «изъять» интонацию и посвятить ей отдельное замечание. Мне представляется, что вышеуказанное разделение лите-

ратуры на тексты, обладающие артефактом, т. е. стихотворные, и на тексты, у которых артефакт отсутствует, т. е. прозу, в значительной степени следует из того, что при размышлениях о звуковом уровне литературного произведения внимание невольно всегда сосредоточивалось на фонологии слова. Звуковой состав речи в большинстве произведений художественной прозы действительно является полностью прозрачным: реципиент через графические знаки приходит непосредственно к значениям слов и более обширных единств. С точки зрения понимания — если принять во внимание ограниченный объем кратковременной памяти — это даже необходимо. Однако так же необходима — для целей того же понимания — последовательная реализация межфразовых границ. Это следует из того, что глобальное восприятие отрезков текста, о котором нас информирует психолингвистика чтения (см. выше), вовсе не устраняет границы между предложениями, а, напротив, опирается на них. С другой стороны, именно конструкция предложений и их частей, их иерархическое построение, грамматическая структура, порядок слов в художественной прозе являются предметом избыточной организации, результатом которой становятся «самоцельные» формы, придающие тексту определенный характер. Эти формы, помимо прочего, должны быть реализованы и как звуковые (интонационные) единства, обращенные к слуху воспринимающего. Именно эти интонационные структуры прежде всего позволяют нам считать художественную словесность единым искусством, разделенным, впрочем, таким образом, что поэзия — в разных текстах в разной степени — потенциально стилизует все звуковые аспекты языка, в то время как проза, за немногочисленными исключениями, в принципе ориентируется на фонические эквиваленты супrasegmentального членения. Эти эквиваленты в поэзии, в свою очередь, напротив, часто подчинены доминирующему ритму.

## 9

Вернемся, однако, вновь к общей характеристике артефакта. Мы видели, что его создание требует, с одной стороны, сложных интегрирующих операций, с другой — постоянных переходов, переноса центра внимания к высшим уровням построения произведения (которые являются компонентами эстетического объекта), а от них — опять назад, к звуковому уровню. (Мы уже обращали внимание на то, что создание эстетического объекта как процесс, в котором отношения между уровнями семиозиса являются взаимными, и где

происходят отсылки от высшего к низшему уровню, исследует Изер (Iser 1976: 175).) С точки зрения феноменологии произведения звуковой уровень является его «низшим» и основополагающим уровнем. Живой процесс создания артефакта, однако, обнажает гораздо более динамичные отношения. Многократная переплетенность артефакта со смыслом, который на основании импульсов, получаемых из текста, воссоздается реципиентом, доказывает, что не только эстетический объект, но и артефакт в словесном искусстве (так же как и в музыке) является результатом процесса конкретизации. Его специфика состоит лишь в том, что он ориентирован на иные структуры, чем те, которые на основе семиотических операций участвуют в создании эстетического объекта. В контексте этой главки это выглядит как подробно излагаемая банальность, — однако в рамках предшествующих рассуждений об отношении артефакта к эстетическому объекту это вовсе не так. Мукаржовский иногда размышлял об изменениях литературного артефакта, произошедших под влиянием исторического развития языка (Muĕařovskŭ 1940) или его перемещения в пространстве и времени (1934с; здесь, однако, изложение недостаточно ясно, в особенности когда в качестве примера приводятся разные переводы одного и того же произведения). Однако в этой же работе говорится о произведении-вещи, которая «доступна восприятию всех без каких-либо ограничений»; подобным же образом в работе о всеобщей действенности эстетической ценности (1939) утверждается, что «способ, при помощи которого произведение создано в своем материальном виде», является возможной предпосылкой действенности этой ценности. Наконец, и многочисленные работы о фонетической структуре стиха многократно возвращаются к старой сиверсовской проблематике с вопросом, какие элементы звука заданы произведением, а какие зависят от воли реципиента или чтеца. (В них в миниатюре, по сути, уже рассматривалась рецепционная проблематика, подобно тому, как раннее представление о «моторном жесте», предвосхищает более позднюю тему единства эстетического объекта в терминах жеста семантического.) И здесь Мукаржовский, безусловно, опирается на представление о «данности» как свойстве, которое обеспечивает самобытность произведения и потому должно быть сохранено.

Некоторый элемент произведения «дан» тем очевиднее, чем более простые, с меньшими затратами энергии и менее зависимые от ситуации усилия должен приложить реципиент для того, чтобы этот элемент был переведен из потенциальности текста в актуальность со-

вершаемой им реконструкции произведения. Примеры подобных процессов в элементарном виде представились при рассмотрении взаимоотношений графических знаков и звуков; с большими сложностями похожий процесс проходил у интоном (интонационных эквивалентов фонем). Конституцию звуковых элементов, в особенности сложных звуковых компонентов произведения, которую мы рассматривали в дальнейшем изложении, никак нельзя назвать легкой и очевидной, она также однозначно не предопределена текстом. Она зависит и от изменчивых трактовок смысловых структур. Поэтому мы не можем считать звуковой артефакт литературного произведения ни данным, ни стабильным. Обеспечение постоянного существования произведения — функция, которую в изобразительных искусствах исполняет артефакт, — в литературе, таким образом, поручается графической записи (ср. выше).

Изменчивость артефакта литературного произведения проявляется даже в конкретизациях, максимально ориентированных на объективность, — в особенности если речь идет о сложных звуковых конфигурациях и структурах. Например, весьма интересно, насколько отличающиеся друг от друга модели одного и того же звукового уровня поэмы Махи «Май», точнее, ее актуализированного звукового состава, предлагают в своих анализах Я. Мукаржовский (1928) и Р. Якобсон (1960). Первый, исходя из общепринятой характеристики музыкальности как сокрытия смысла, слышит в «Мае» прежде всего чисто формальные последовательности звуков, развешанные на «лесах» ритма; вместе с иными приемами эта эвфоническая организация поддерживает свободное течение неопределенных коннотативных смыслов в поэме. Якобсон уже в созданной в 1938 г. работе о «Мае» ориентируется, в духе своей будущей концепции «грамматики поэзии», на открытие ясно выраженных, семантически четко определенных отношений между звуковой конструкцией и выраженной драматической тематикой. Он сосредотачивает внимание на очевидных параллелях и контрастах типа «“KOŁo” (колесо палача) — “KOŁébka” (колыбель), “HYNek” (имя «Гинек») — “HYNouti” (погибать) и т. п. Разница между этими двумя подходами столь существенна, что, по сути, нельзя говорить о единой звуковой структуре: исследователи выстраивают при своем чтении «Мая» совершенно разные формы звуковых последовательностей. Таким образом, мы не можем сказать, что каждый воспринимающий по-разному интерпретирует *одну и ту же* звуковую структуру. При этом не имеет смысла считать одно из мнений истинным, а другое ложным. Даже более того — не яв-

ляются невозможными и такие конкретизации звукового артефакта «Мая», которые бы колебались между указанными двумя способами семиозиса, между волшебством музыки и драматизмом вызываемых звуковой формой смысловых коллизий — даже несмотря на то, что эти две концепции, с рациональной точки зрения, полностью исключают друг друга.

## 10

Из языкового, а тем самым и звукового характера литературного артефакта, следует, что наиболее простые его элементы воспринимаются, в принципе, «слева направо», т. е. в линейной временной последовательности (то, что Якобсон (Jakobson 1939) обратил внимание на сосуществование разных отличительных черт в одной фонеме, т. е. в одном моменте высказывания, я по отношению к нашей теме не считаю релевантным). Уже в общей языковой основе, однако, эта кажущаяся линейность принципиально модифицирована, и даже преодолена одновременно не только семантических (одно и то же окончание выражает ряд грамматических значений), но и чисто звуковых элементов. В предложении «Куда вы в этом году поедете на каникулы?» в рамках одной и той же звуковой субстанции последних слогов реализуются как лексические элементы, обладающие определенным значением, так и фигура интонации, обозначающая конец высказывания и его вопросительный модус (не говоря уже о ряде других звуковых знаков и их конфигураций, заданных, к примеру, включенностью этой фразы в контекст). В литературе же множественность и комплексность одновременно воспринимаемых знаков различного типа, по сравнению с обычной речью, намного выше. Как мы уже говорили выше (см. также: Šervenka 1978), звуковые элементы, которые в обычных текстах распределены лишь в соответствии со своей зависимостью от выражения заранее данных содержаний (т. е. «хаотически»), создают в художественной словесности самостоятельные формы, организующиеся одновременно с высшими смысловыми единствами и взаимодействующие как с ними (посредством своих собственных значений), так и между собой (к примеру, фигуры фразовой интонации и ритм), т. е. в сфере самого артефакта. Таким образом, на этом уровне *mutatis mutandis* происходят интеграционные процессы такого же характера, как те, которые описал применительно к сфере эстетического объекта Изер в уже цитированной работе.

Обширнейшие единства в рамках артефакта подчиняются закономерностям, действующим в сфере чувственного восприятия. Только то, что постоянно присутствует на протяжении длительного отрезка текста (например, ритм), может столь же постоянно фиксироваться слухом. Множество всех звуков языка, соответствующее, например, главе романа, не имеет никакого эквивалента в сфере того, что мы осознаем как впечатление, воспринятое органами чувств. Мы, конечно, воспринимаем его границы, обозначенные графически, однако и их иерархическое положение реализовано уже исключительно в сфере эстетического объекта: «пауза» между главами не «короче», чем между отдельными частями трилогии, она лишь менее важна. Нечто другое, впрочем, наблюдается в членении на строфы, даже в том случае, если его сигналом (в нерифмованном стихе) является, например, лишь регулярный пробел после каждой 4-й строки, и ничего более. Графический сигнал обращается к ритмическому сознанию, в котором строфа прочно укоренена как звуковое единство. То же, в конце концов, относится и к конкретному стиху (строке), в случае с которым графическое обозначение границ является дополнительным «знаком препинания», требующим звуковой реализации.

Несколько раз мы коснулись активной роли графики, которая в целом ряде существенных случаев перестает быть простым обозначающим, смыслом которого является звук. Общая активизация обозначающего, характерная для искусства, не останавливается даже перед зрительно воспринимаемыми параязыковыми средствами и эпизодически превращает их в самостоятельные знаки: иными словами, втягивает их в ту самую «игру форм», которую, как мы видели, Деррида сделал критерием самостоятельной действительности смысловых импульсов. Литературный артефакт тем самым приобретает смешанный зрительно-слуховой характер. В процессе семиозиса используется, к примеру, смысловая окрашенность графических знаков, приобретенная ими вне литературы. Чапек в «Войне с саламандрами» при создании пародии на журналистику графически стилизует соответствующие участки текста под газетные статьи. Стихотворение, напечатанное готическим шрифтом, помещенное среди стандартно напечатанных стихотворений, представляет собой архаизм (последний пример взят из неопубликованной лекции Мукаржовского, в которой указывается также на использование курсива и т. п.). Использование разных видов шрифта становится композиционным средством в особенности в том случае, когда целостный текст литературного произведения представляется в виде монтажа двух или более относительно самостоятельных текстов



(«24-я параллель» Дос Пассоса). И у этого есть свои конвенционализированные внехудожественные параллели. Мукаржовский специально отделяет эти типы графического оформления текста от случаев, в которых целью графической организации является создание самостоятельного оптического впечатления. В целом, критерий разделения здесь, вероятно, можно установить примерно такой: в момент, когда страница с напечатанным на ней текстом понимается как плоскость, имеющая 2 измерения, покрытая одновременно воздействующими на органы чувств визуальными знаками (даже если на ней нет других изображений, кроме букв), то перед нами «смешанное» литературно-изобразительное произведение. Правильно было бы продолжать называть такое произведение поэтическим, поскольку это отвечает как синкретическим тенденциям, так и программному преобладанию поэзии во многих художественных течениях современности. Отсюда также — хотя данная традиция берет свое начало уже в античности, обновляется в эпоху барокко и т. д. — происходит наибольшее число примеров различных способов подобного синтеза литературы и изобразительного искусства. Классическим примером и открытием авангардных экспериментов, безусловно, является стихотворение Малларме «Un coup de dés...», в котором автор, вероятно, предполагал звуковую реализацию, но которое немислимо без оптических качеств двух страниц, воспринимаемых одновременно и как единое целое.

\* \* \*

Изобразительное, музыкальное, театральное творчество — все они имеют пограничные области и через них выходят за границы художественного творчества. Вряд ли в какой-либо сфере искусства, кроме словесного, эти области столь масштабны, а переход к ним столь плавен. Сочетание этой периферии с центром, отличающимся от нее степенью доминирования эстетической функции, дано подобным или тем же самым «материалом», который использует как соответствующий вид искусства, так и прилегающие к нему области, к искусству не относящиеся. Напротив, на высших уровнях построения (изображенный мир) специфика художественных структур, возможно, более очевидна. Поэтому именно особый характер наиболее низких, лежащих в самой основе уровней произведения, обращаясь к нашим чувствам, требует специального внимания к себе при исследовании особого характера художественных структур: только при помощи анализа этих структур можно доказать, что произведение словесного искусства является

чем-то единым и в том смысле, что художественность действительно пронизывает все его уровни и включает в свою игру, т. е. в самостоятельную деятельность, элементы на первый взгляд сугубо служебные и инертные. С этой целью мы исследовали артефакт литературного произведения и пытались определить пути, которые могут вести к преодолению немалых проблем, которые возникают при его трактовке как составной части художественного построения. Надеемся, что нам удалось показать, что и искусство слова, а не только его более счастливые «сестры»<sup>11</sup>, обращается к тому, что в человеческом духе теснее всего связано с телесным бытием человека — к его чувствам<sup>12</sup>.

### Цитируемая литература

- Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь (новейшая серия) 2. 1927. С. 9—41.
- Бернштейн С. И.* Эстетические предпосылки теории декламации (1927а) // W.-D. Stempel (Hrsg.). Texte der russischen Formalisten 2. München, 1972. С. 338—384.
- Březina O.* Vzájemná korespondence Otokara Březiny a Sigismunda Boušky (1896) // Literární archiv 23. 1989. S. 32—34.
- Coseriu E.* Thesen zum Thema «Sprache und Dichtung» // W.-D. Stempel (Hrsg.). Beiträge zur Textlinguistik. München, 1971. S. 183—188.
- Červenka M.* Významová výstavba literárního díla (1967). Praha, 1992.
- Červenka M.* Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu (1978) // Červenka M. Obléhání zevnitř. Praha, 1996. S. 15—25.
- Červenka M.* O artefaktu v literatuře (1982) // Slovenská literatúra 36. 1989. S. 406—420.
- Червенка М.* Ритмический импульс: размышления и комментарии (1983). 1983/1996 «Rytmičeský impuls: poznámky a komentáře» — см. наст. изд.
- Christiansen B.* Philosophie der Kunst. Berlin, 1909.

<sup>11</sup> «...если я хочу представить себе идеал творца, счастливого своим произведением, то вижу художника, сидящего перед натянутым холстом, где-то в незаметном уголке пейзажа, погружившего свой взор в разноцветно распростертую его душу, счастливого от песни солнца, которая доносится до него, отражаясь от сохнувших красок» (Březina 1896).

<sup>12</sup> При работе над этой статьей уже не было возможности обратить внимание на содержание лингвистического сборника «Письмо против говорения» (Writing vs. Speaking, Tübingen: G. Narr, 1994), вышедшего под редакцией С. Чмейкровой, Ф. Данеша и Э. Гавловой. Отметим, что этот сборник касается все же иных аспектов проблематики, нежели те, которые являются решающими для нашего изложения.

- Chvatík K.* Artefakt und ästhetische Objekt (1983) // *Chvatík K.* Mensch und Struktur. Frankfurt am Main, 1987. S. 80—109.
- Деррида Ж.* О грамматологии (1976). М., 2000.
- Grodziński E.* Mowa wewnętrzna. Wrocław, 1976.
- Hansen-Löwe A. A.* Der russische Formalismus. Wien, 1978.
- Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка (1943) // Новое в лингвистике. Вып. 1. М., 1960. С. 215—262.
- Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle, 1931.
- Iser W.* Der Akt des Lesens. München, 1976.
- Jakobson R.* Základy českého verše (1923) // *Jakobson R.* Poetická funkce. Praha, 1995. S. 157—248.
- Jakobson R.* Zur Struktur des Phonemes (1939) // *Jakobson R.* Selected Writings 1. The Hague, 1962. S. 280—310.
- Якобсон Р.* Строка Махи о зове горлицы (1960) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 486—504.
- Jakobson R.* Retrospect // *Jakobson R.* Selected Writings 1. The Hague, 1962. S. 629—658.
- Jakobson R.* Visual and Auditory Signs (1963) // *Jakobson R.* Selected Writings 2. The Hague, 1971. P. 334—337.
- Jakobson R.* Hledání podstaty jazyka (1965) // *Jakobson R.* Poetická funkce. Praha, 1995. S.42—54.
- Jakobson R.* On the Relation Between Visual and Auditory Signs (1967) // *Jakobson R.* Selected Writings 2. The Hague, 1971. P. 338—344.
- Jakobson R., Halle M.* Phonology and Phonetics (1956) // *Jakobson R.* Selected Writings 1. The Hague, 1962. S. 629—658.
- Jankovič M.* Dílo jako dění smyslu (1968). Praha, 1992.
- Jankovič M.* Estetická funkce a dynamika významového sjednocení (1978) // *Jankovič M.* Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1991. S. 60—71.
- Jankovič M.* Tři tečky v prolukách Bohumila Hrabala (1989) // *Jankovič M.* Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1991. S. 193—210.
- Jankovič M.* Čas Příliš hlučné samoty // *Jankovič M.* Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1991. S. 160—192.
- Mathauser Z.* Estetický objekt v dějinách fenomenologie a hermeneutiky (1991a) // Slovenská literatúra 38. 1991. S. 423—428.
- Mathauser Z.* Sémiotika a hermeneutika (1991b) // Filosofický časopis 39. 1991. S. 801—830.
- Mukařovský J.* O motorickém dění v poezii (1927). Praha, 1985.
- Mukařovský J.* Máchův Máj. Estetická studie (1928) // *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky III. Praha, 1948. S. 7—202.
- Mukařovský J.* Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších (1929/1982) // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 170—186.
- Mukařovský J.* O současné poetice (1929/1971) // *Mukařovský J.* Cestami poetiky a estetiky. Praha, 1971. S 99—115.

- Mukařovský J.* Úvod do estetiky (1931—1932) // *Estetika* 18. 1981. S. 25—45, 118—136.
- Mukařovský J.* Polákova Vznešenost přírody (1934a) // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 439—513.
- Mukařovský J.* Filosofie básnické struktury (1934b) // *Wiener slawistischer Almanach* 8. 1981. S. 77—116.
- Mukařovský J.* Umění jako semiologický fakt (1934c) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966, S. 85—88.
- Mukařovský J.* Fonologie a poetika (1934d) // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 161—169, 439—513.
- Mukařovský J.* Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (1936) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 17—54.
- Mukařovský J.* Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? (1939/1966) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 78—84.
- Mukařovský J.* Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog (1939/1982) // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 439—513, 722—737.
- Мукаржовский Я.* О поэтическом языке (1940) // *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996. С. 76—132.
- Mukařovský J.* 1943a/1966. Umění (1943a) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 129—139.
- Мукаржовский Я.* О преднамеренности и непреднамеренности в искусстве (1943b) // *Структурализм: за и против.* М., 1975. С. 164—192.
- Мукаржовский Я.* Индивидуум и литературное развитие (1943—1945) // *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996. С. 378—394.
- Мукаржовский Я.* К методологии литературоведения 1944 // *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996. С. 421—437.
- Osolobě I.* Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění // *Estetika* 4. 1967. S. 2—23.
- Osolobě I.* Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava // *Znak — systém — proces* (Litteraria 24). Bratislava, 1987. S. 125—151.
- Peřat Z.* Artefakt, estetický objekt, konkretizace // *Česká literatura* 40. 1992. S. 139—144.
- Plesník L.* Pragmatika textu. Nitra, 1991.
- Procházka M.* Na okraj(i) Gramatologie // *Česká literatura* 40. 1992. S. 195—208.
- Procházka M.* Znaky dramatu a divadla. Praha, 1988.
- de Cossюр Ф.* Курс общей лингвистики (1916) // *de Cossюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 31—273.
- Smith F.* Understanding Reading. New York, 1978.
- Stempel W.-D.* Zur literarischen Semiotik Miroslav Cervenkas // *Červenka M.* Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. München, 1978. S. VII—LIII.
- Stierle K.* Text als Handlung und Text als Werk // *Poetik und Hermeneutik* 9. München, 1981. S. 537—545.
- Sus O.* O interpretaci Hegelovy Estetiky // *Filosofický časopis* 6. 1958. S. 795—846.

- Тезисы Пражского лингвистического кружка (1929) // История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях / Сост. В. А. Звегинцев. Ч. 2. М., 1960. С. 68—84.
- Trabant J.* Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie. München, 1970.
- Трубецкой Н. С.* Основы фонологии (1939). М., 1960.
- Тынянов Ю.* Проблема поэтического языка. Л., 1924.
- Uldall H. J.* Speech and Writing (1938) // *Acta Linguistica* 4. 1944. P. 11—16.
- Vachek J.* Zum Problem des geschriebenen Sprache (1939) // *Vachek J. Selected Writings in English and General Linguistics*. Praha, 1976. S. 112—120.
- Vachek J.* Psaný jazyk a pravopis // *Čtení o jazyce a poezii*. Praha, 1942. S. 231—306.
- Vachek J.* Written Language. The Hague, 1973.
- Volek J.* Artefakt a umělecké dílo // *Volek J. Zákady obecné teorie umění*. Praha, 1968. S. 105—122.
- Выготский Л.* Мышление и речь. М., 1956.
- Zich O.* O typech básnických (1918). Praha, 1937.

## РИТМИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС ЧЕШСКОГО СТИХА

Приведенный анализ ритмического импульса представляет собой только часть материала, основанного на коллективной работе стиховедческой группы Института чешской литературы в Праге. Систематическое исследование чешского силлабо-тонического стиха XIX и XX веков исходит из принципов, о которых мы договорились с нашими польскими коллегами.

В сущности мы при этом ищем ответ на два связанных между собой вопроса: во-первых, какова судьба общеевропейских ритмических структур, используются ли они в рамках системы чешского языка; и, во-вторых, каким образом меняются характерные черты чешского языка (прежде всего статистические), становится ли язык носителем поэтического ритма<sup>1</sup>.

Уравнение стих / язык можно, конечно, решать не только одним путем: наше исследование разных реализаций стиха направлено не только к установлению инварианта, но также к объяснению отклонений, в которых обнаруживается свобода поэтической индивидуальности или самостоятельные тенденции литературных групп. Именно в возможности наглядно и точно продемонстрировать это напряжение между детерминированностью и свободой, между маркированными и немаркированными формами стиха, и, следовательно, в непосредственном обращении к стилистике и семантике я вижу перспективу и оправдание кропотливых и часто на первый взгляд необязательных исследований статистических данных стихотворного языка.

---

<sup>1</sup> Из новейшей литературы: *J. Hrabák*. O charakter českého a ruského trocheje a jambu // *Česká literatura* 15. 1967. S. 181—191; *K. Sgallová*. K charakteristice českého Trocheje // *Česká literatura* 15. 1967. S. 191—200; *M. Červenka*, *K. Sgallová*. Distribuce mluvnických taktů ve verši a v próze // *Čs. přednášky pro V7. Mezinárodní sjezd slavistů*. 1968. S. 373—382.

Вопрос о ритмическом импульсе является главной темой классической работы Тарановского<sup>2</sup>, и поэтому здесь можно провести определенные сравнения чешского стиха с русским. Важнейшие идеи для установления языковой детерминации ритмического импульса в чешском стихе и для его типологии были разработаны Романом Якобсоном<sup>3</sup>; Ян Мукаржовский указал на некоторые индивидуально и исторически изменчивые черты ритмического импульса, которым он занимался, анализируя стих разных поэтических поколений<sup>4</sup>. Дальнейшее движение в этой области требует объединения интереса к языковой обусловленности с интересом к индивидуальной изменчивости ритмического импульса.

В последний раз к ритмическому импульсу обращался Кирилл Тарановский в докладе, основанном на обширном сравнительном материале<sup>5</sup>. Он весьма убедительно полемизировал со взглядами на ритм как деформацию метра и на ритмический импульс как автоматический результат сопоставления метра с системой языка. Наше понимание отличается от понимания Тарановского только тем, что мы придаем большее значение изучению языковых условий для реализации ритмического импульса, и тем, что его конкретную форму мы не рассматриваем как результат действия самостоятельных законов.

Эту разницу я готов показать на центральной категории анализа ритмического импульса — на диссимилиации иктов в силлаботоническом стихе. Что такое на самом деле эта диссимилиация? Предположим, что на определенный слог хорее или ямба приходится высокий процент ударений. Это происходит вследствие ограниченных возможностей выбора тактов (фонетических слов) в начале или в конце стиха. Таким образом, возникает более высокая вероятность, что непосредственно соседний икт будет ослаблен, поскольку на первый, высокоударный икт легли — вместе со всеми остальными — также и ударения более чем двусложных тактов. Это различие между сильными и слабыми иктами является в некоторых случаях проекцией Distribu-

---

<sup>2</sup> Руски деоделни ритмови. 1953; здесь приведена также предшествующая литература (Томашевский, Шенгели). Широкое обобщение изучения ритмического импульса см. в работе: *P. Якобсон. Linguistics and Poetics // Style in Language*. 1960.

<sup>3</sup> *K popisu Máchova verše // Torzo a tajemství Máchova díla*. 1938.

<sup>4</sup> *Obecné zásady a vývoj novočeského verše. Kapitoly z české poetiky II*. 1948.

<sup>5</sup> Основные задачи статистического изучения славянского стиха // *Poetics — Poetyka — Поэтика 2*. 1966.

ции многосложных тактов в данном языке; в этой ситуации ритмический импульс стиха близок импульсу так называемого «теоретического ямба» (или хорей). В ином случае автор (поэтическая школа, традиция и т. д.) может нарушать обыкновенную дистрибуцию тактов: скажем, если автор предпочитает короткие такты, стремясь к семантической конденсации стиха, действие диссимилиативных тенденций в его стихе неизбежно ослабляется и соседние икты уравниваются.

Обращая внимание на эти факторы, я, конечно, не хочу отрицать существование относительно самостоятельных ритмических традиций и намерений, которые могут, несомненно, играть важную роль среди ритмо-образующих факторов. Если, например, поэт предпочитает применение многосложных тактов, позиция этих тактов в стиховом ряду до известной степени мотивируется его ритмическим ощущением.

Короче говоря, мы должны учитывать, что конкретная форма ритмического импульса образуется как результат сложнейшего сцепления разнообразных мотивировок.

Целью предлагаемой статьи, конечно, не может быть попытка всестороннего анализа. Скорее, мы хотим всю область чешских двусложных размеров обвести взглядом с птичьего полета. В данном случае я считаю важным ознакомить читателя с положением ритмического импульса в чешском стихе и вместе с тем сделать попытку сравнить его основные формы (4-стопного и 5-стопного ямба и хорей в их мужском и женском варианте, т. е. всего восьми метрических типов) с точки зрения вышеприведенных вопросов. Каковы отношения трех основных признаков метра (в этом случае всегда бинарных) — т. е. числа стоп (4 или 5), клаузулы (мужская или женская) и метрического типа (хорей или ямб) — и ритмического импульса данного произведения? Какие диссимилиативные тенденции с какой степенью регулярности и обязательности действуют в этих структурах? Сколько свободного места остается для вариаций? Могут эти вариации повлиять на сущность данного стиха (т. е., возможен ли выбор между разными ритмическими импульсами) или ритмический импульс настолько предопределен взаимодействием языка и метра, что вариации должны ограничиваться легкими оттенками взаимоотношений между соседними иктами?

Мы попробуем коротко рассмотреть каждый из анализируемых нами метров в отдельности.

*4-стопный мужской хорей* осуществляет во всех пяти примерах очень строгую альтернацию сильных и слабых иктов. Ударность нечетных иктов приближается — с одним исключением — к константе;



четные икты существенно слабее, в этом сказывается тяготение этого стиха к диподичности. Из чрезвычайной слабости последнего и силы третьего икта мы можем сделать вывод, что вместе с прогрессивной диссимилятивной тенденцией (с 1-го, сильного икта) действует в стихе также регрессивная диссимиляция последнего, слабого икта.

#### 1. 4-стопный мужской хорей

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7
Nejedlý	95,2	4,4	79,6	6,8	94,4	0,6	41,4
Čelakovský	95	10,8	58,2	7	92,8	0,6	8,4
Jablonský	94,4	5,8	60	10	93,4	0,4	26,8
Hora	96	5,6	65,2	6	87	0,6	41,4
Hrubín	93,2	8,8	58	3,6	96,6		20

При том именно этот икт — даже ослабленный — представляется в высокой степени изменчивым, что является характерной чертой всех чешских мужских размеров. Относительно высокая ударность 2-го икта в стихе Войтеха Неедлы — типичное явление поэтики его школы: в нем проявляется стремление классицистического стиха к подчеркиванию стопной схемы. Еще более наглядно это стремление выражено в женском 4-стопном хорее Неедлы, в котором поэт противостоит всем остальным также и частотой ударений на 4-м икте. В женской вариации хорей регрессивная диссимиляция не действует, потому что в языке достаточно двусложных фонетических слов для полного осуществления клаузулы. Поэтому вариации возможны даже в стихе, которым сильная прогрессивная диссимилятивная тенденция владеет в полной мере начиная с 1-го икта. Эти вариации заключаются в том, что изменяются соотношения между вторым и третьим иктами. Парнасец Врхлицкий увеличивает разницу между этими иктами в наибольшей степени (2-й икт — 62 %; 3-й икт — 98 %), в то время как поэт XX в. Гора максимально ослабляет это различие (70—84 %). В промежутке между этими крайними случаями расположены все остальные тексты; в дальнейшем изложении мы увидим, что это противопоставление повторяется всякий раз, нередко совпадая с разграничением поэтических школ. Самостоятельную группу, с характерным ослаблением 3-го икта, образуют Челаковский и Эрбен, поэты, находящиеся под влиянием силлабизма народной песни (это влияние видно из относительно частого появления ударений на не-

иктовых слогах стиха). Диссимиляция иктов *ex definitione* связана со строгим соблюдением силлабо-тонической нормы.

Наши примеры четырехстопного хорее можно описать полностью на основе двух оппозиций: стопность *contra* силлабизм и резкий *contra* плавный переход между иктами. Диссимиляция нечетных (сильных) и четных (слабых) иктов представляет собой инвариант.

## 2. 4-стопный женский хорей

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7	8
Nejedlý	95,2	7,4	86,6	4,6	88,4	2,4	81,6	
Čelakovský	91	15,8	67,2	6,6	75	16,4	65,3	
Jablonský	94,4	7,4	70,4	5,4	87,8	7	66,9	0,8
Erben	85,6	21	58,6	8,2	75,6	15,8	66,4	
Neruda	96	5	67,4	3,4	87,4	2,2	73,4	0,2
Heyduk	94,8	5,6	64,4	2	96,8	0,8	73,4	
Vrchlický	95,3	5,2	62	5	97,9	1,4	62,4	
Sládek	97,8	5	68	3,2	96	0,4	73,2	
Machar	96,2	4,4	62,6	5	85,1	1,6	71	1,4
Hora	95,2	6,4	70	4,4	84	2,6	65,4	
Hrubín	92,4	8,8	62,6	5,4	89,6	0,6	70	0,2

Совсем другую, более изменчивую картину мы видим в *женском 5-стопном хорее*. Изменчива она даже по сравнению с тем же размером в русском стихе: в русском 5-стопном хорее, по исследованиям Тарановского и Якобсона, сражаются две противоположных диссимилятивных тенденции, но этот конфликт проявляется всегда одинаковым образом — в стихе соседствуют два сильных икта (на 4-м и 6-м слогах). Во всех наших примерах 5-стопного хорее также действует прогрессивная диссимилятивная тенденция, но резкое ослабление второго икта уже не обязательно продолжается усилением третьего икта; условно говоря, можно предположить существование регрессивной диссимилятивной тенденции начиная с последнего икта. Но этот икт может быть и сильным, и слабым. В первом случае стих обычно, по крайней мере, намекает на регулярную альтернатию сильных и слабых иктов, причем этот намек является выразительным лишь постольку, поскольку 3-й икт — как мы это можем видеть в стихе Дыка — находит поддержку в обязательной цезуре: только в этом случае возникает стих со строгими переходами между чередующимися иктами, напоминаю-

щий 4-стопный хорей. Аналогичное усиление 3-го икта после цезуры (Коллар) мы находим во второй основной разновидности 5-стопного хорей: этот тип отличается ослаблением последнего икта и — вследствие конфликта прогрессивной и регрессивной диссимилятивных тенденций (как в русском стихе) — соседством двух относительно сильных иктов (3-го и 4-го). Этот вариант, конечно, существует также и без цезуры. Специфическая форма характерна для стиха Махи, в котором низкая ударность 4-го икта — даже при ослаблении последнего икта — вероятно, мотивирована влиянием силлабизма.

### 3. 5-стопный мужской хорей

Слог \ Автор	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Hněvkovský	95,8	5	59,8	5,4	77,6	4,2	83	0,6	51,8
Kollár	91,6	10,2	81,4	3,6	76,6	4	100		
Dyk	99	2	60,8	3,4	94,4	0,6	87,4	0,4	30,8

Независимо от вариаций обнаруживаются стилистические различия между авторами, которые усиливают или ослабляют переход со 2-го к 3-му икту — как мы это видели в 4-стопном хорее.

Необыкновенное разнообразие ритмического рисунка, по-видимому, значительно снижается в *5-стопном мужском хорее*. Я говорю «по-видимому», так как для этого малозначительного размера у нас есть только три примера. Но даже на этих примерах видно, что обязательная слабость последнего икта (и вытекающая из этой слабости регрессивная диссимилятивная тенденция) приводит к преобладанию в стихе вышеописанного асимметрического типа, где рядом находятся два сильных икта. Альтернативу предлагает стих Коллара с цезурой перед седьмым слогом, становящимся константой ударности и регрессивно ослабляющим 3-й икт.

### 4. 5-стопный женский хорей

Слог \ Автор	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Hněvkovský	99,6	4,2	62	6,4	78,6	3,6	77	2,4	66	
Kollár	94,8	7,4	71	6,8	94	4,8	80,8	1	65,2	0,2
Nebeský	96,8	4,2	74,2	5,4	82,2	5	75	4	86,2	
Mácha	92,4	7,6	66,4	12	83	10	69,8	13	71,4	0,2

Продолжение таблицы

Neruda	96,6	3,6	72,2	4	80,6	3	83	2,3	75,8	
Štašek	94,8	5,8	64,6	5	81	4,4	76,8	3,2	85,1	
Čech	95,3	4,2	69,6	4,3	76,7	5,6	75,7	0,7	84,8	
Dyk	98,2	2	60,6	3,2	97,4	1,2	60,8	2,6	83	0,2

В ямбических размерах мы в основном видим соотношения, аналогичные уже увиденным; в деталях, однако, вскрываются и интересные новые черты.

В *4-стопном мужском ямбе* снова действуют в одном и том же направлении прогрессивная (с 1-го, сильного икта) и регрессивная (с последнего, слабого икта) диссимилятивные тенденции. (Бросающиеся в глаза различия в ударности 1-го и 2-го слогов стиха — это типичное для условий времени явление, не оказывающее существенного влияния на ритмический импульс стиха как целого — в дальнейшем мы не будем на него обращать внимания.) На основе совпадения обеих тенденций вырисовывается резкое противопоставление 2-го и 3-го иктов, хотя в ямбе ударность 2-го икта в среднем несколько выше, чем в соответствующем размере хорее. Единственным автором, который такое противопоставление уменьшает резким усилением 2-го икта, является Томан (подобные особенности обнаруживаются у него и в женском варианте размера). Зная стиль Томана, мы можем сделать вывод, что уравнивание иктов внутри стиха связано у него с семантической конденсацией. — Совершенно самостоятельным путем идет ритмизация ямба у К. Г. Махи, который, как известно, в чрезвычайной мере сосредоточивает односложные ударные слова на последнем икте и добивается таким образом — наперекор всем статистическим предпосылкам чешского языка — восходящей ямбической линии: возникает ритмический импульс уравновешенных иктов — и даже с намеком на ослабление 3-го икта, столь сильного в других примерах. (Якобсон истолковывал этот вариант как «романтический ямб», т. е. характерный для поэтического направления тип стиха). Надо заметить, что Эрбен, второй выдающийся поэт чешского романтизма, не отклоняется от стандартного понимания мужской ямбической клаузулы: следовательно, ритмический импульс Махи свойствен его индивидуальному стилю. Отношение к последнему икту является в наших примерах стилистическим фактором; в рамках общего ослабления этого икта разница в его ударности между отдельными поэтами — даже без Махи — доходит здесь до 40 %.

## 5. 4-стопный мужской ямб

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7	8
Jan z Hvězdy	50,8	64,8	11,6	68,4	10	87,6	1,8	19,6
Mácha	60,6	47,8	10,9	73,8	15,8	68,3	1,8	73,8
Erben	64,8	43,7	22,4	69,7	3,9	95,4	6,6	29,6
Hálek	27,4	85,4	1,4	70,6	4,4	96,8	0,2	13,2
Vrchlický	27,2	86,8	1,6	70,8	6,8	94,8	1	42,6
Sládek	23,8	89	2,8	69	6,4	97	0,4	39,6
Krásnohorská	29,6	97,6	0,6	64,4	2,6	92,2		41,8
Toman	55,5	62,8	1,5	82,6	4,8	91,6	1,2	38,7
Hora	47,1	68	4,9	70,3	5,2	86,9	6,1	33,5
Seifert	57	53,2	2,2	71,4	3,6	97	0,2	23,2
Holan	53,4	57,6	3,6	72,8	4,8	85,2	1,2	53,2

Сравнение женского 4-стопного ямба с соответствующим размером хореев приводит к заключению, что даже при общей резкой диссимиляции сильных и слабых иктов средняя разница между ними существенно меньше в ямбе, чем в хорее, и что ямбический стих более индивидуально изменчив. Соотношения между иктами приобретают много разных форм. Заметные различия мы находим именно в ударности 4-го икта; здесь открывается — например у поэтов XX века — стремление к мягкому мелодическому звучанию стиха в многосложных словах и тенденции к рифмовке двусложного слова с четырехсложным (Сайферт).

## 6. 4-стопный женский ямб

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Jan z Hvězdy	51,21	60	13,9	72,2	11,6	67,7	8,3	60	
Hálek	28,4	86,2	2,8	75	5,8	82,2	1,2	76	
Vrchlický	25	88,8	3,2	67,4	3,2	87,4	2,8	82	
Krásnohorská	32,2	97,4	0,6	70,4	2	81,8	0,8	71,2	
Toman	49,2	65,2	1,8	80,2	3,6	87	1,7	73,57	
Sova	51,4	62,4	2,4	76,6	4,6	78	6	70,6	2
Hora	44,4	68,4	2,8	71,2	5,8	79,8	2,4	66	0,4
Seifert	57,2	52,4	2	75,2	5,4	90,6	0,6	50,4	0,2
Holan	59,6	56,2	2,5	71,7	5,1	88,6	1,3	74,8	0,1

В 5-стопном мужском ямбе — подобно хорее того же объема — мы встречаем конфликт двух диссимилиативных тенденций, который ставит вопрос об акцентировке 3-го икта и, таким образом, дает волю индивидуальным решениям: конфликт здесь решается в зависимости от того, стремятся ли поэты к яркой дифференциации 2-го и 3-го иктов или к их уравниванию и ощущают ли они неизбежность расчленивать стих средним сильным иктом. Профиль ударности не является уже общеобязательным и становится фактором личного стиля.

### 7. 5-стопный мужской ямб

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Bendl	39,8	74,6	1,4	74	2,4	73,2	2,8	80,8	0,4	31,8
Doucha	68,4	44,8	18,8	63	21,8	63,2	18,6	80	4,8	22,8
Tyl		89		73,8		76		83,3		24,8
Hálek	32,7	80,1	3	72	7,5	75,3	6	84	0,9	30,3
Sládek	21,5	94	0,5	64	4,9	74,6	4	85,8	0,3	27
Vrchlický	27,6	88,8	0,4	72,8	5,4	87,4	3	86,4	1,2	44,6
Zeyer	25,9	88,8	0,2	66,8	6,7	76,5	2,1	92,7		18,4
Sova	53,5	64,7	1	71,2	7,2	77,8	4,6	88,2	1,2	32,6
Dyk	55	62,2		72		93,2		87,4		27,8
Saudek	49,6	64,3	1,6	81,5	2,4	63,7	5,1	72,7	0,8	70
Seifert	46,5	57,5		69		72		80,5		20,5
Hrubín	54,8	54	3	77,2	4,6	83,6	2	81,2	1,4	37,6

### 8. 5-стопный женский ямб

Слог Автор	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Sabina	49,13	69,1	7,8	72,8	10,8	75,6	10,6	54,1	25,8	51,3	
Bendl	27,8	73,6	1,4	75,4	3,6	71,6	2,6	78,8	2	59,4	
Pflegl	18,2	88,6	1	70,8	4,6	78,6	5,2	81,8	2,2	67,6	0,2
Šolc	38,4	68,6	2	76,4	3,2	83,6	2,2	79	1,2	68,4	
Čech	44	71,1		70,5		82,2		68,7		93,9	
Vrchlický	36	87,2	1,4	68,2	7	83,6	6,4	69,8	3,8	82,4	
Sova	48,2	75	1,2	70,8	7,2	77,2	7,4	73,2	3,4	82	
Dyk	56	62,6		74,2	6	94,2		63,4		78,4	
Seifert	44	65,6		74,8		89,6		73,6		59,2	
Saudek	50,4	58,5	0,8	78,3	4,5	68,7	4,5	75,6	1,1	73,2	
Hrubín	57,2	54,6	3,8	76,4	3,8	84,2	5	71,6	1,4	73	0,2

Примечание к табл. 7 и 8: Акцентуация неиктовых слогов в стихах Тыла, Дыка, Сайферта и Чеха не считалась.

Это видно еще нагляднее на *женском 5-стопном ямбе*; здесь, равно как и в 5-стопном хорее, возможны два варианта осуществления последнего икта, и образуется, следовательно, или регулярная альтернация сильных и слабых иктов с начала стиха до его окончания (Дык, Чех, Врхлицкий, молодой Сова), или внутри стиха оказываются рядом два относительно сильных и уравновешенных икта (Бендл, Пфлегер, Шолц). Дистрибуция этих разновидностей совпадает с различием между поколениями; в данном размере особенно наглядно демонстрируется различительный признак поэтических школ, который уже неоднократно возникал в нашем обзоре — контрастный *vs.* мягкий переход между иктами внутри стиха. — Очень характерна и ситуация с поэтами XX века Сайфертом и Грубиным, которые до 4-го икта следуют за линией стиха Врхлицкого и Дыка, но потом рядом со слабым четвертым иктом в конце стиха ставят одинаково слабый или даже более слабый 5-й икт. Профиль ударности стиха К. Сабины — также как и линия стиха Доухи и Яна из Гвезды в вышеприведенных ямбических размерах — является дальнейшим примером разрушительного влияния остатков силлабизма на появление диссимилиативных тенденций.

Я надеюсь, что после чтения этого обзора — за определенную монотонность которого я приношу свои извинения — вырисовывается хотя бы предварительный ответ на вопрос, какие члены в парах различительных признаков метрических типов поддерживают зависимость поэта от общих параметров стиха (возникающих преимущественно на основе столкновения метра и определенной структуры языка) и какие, напротив, открывают широкие возможности для выбора.

Мы покажем эту разницу еще раз в наглядной форме, причем будем постепенно сопоставлять пары метрических типов таким образом, чтобы *ceteris paribus* отчетливо вышло на первый план влияние членов вариантной оппозиции.

Вариант	Инварианты	Сравниваемые размеры	Вариант размера с большей изменчивостью
Число стоп: 4 или 5	Клаузула размер	4МЯ-5МЯ	5
		4ЖЯ-5ЖЯ	5
		4МХ-5МХ	5
		4ЖХ-5ЖХ	5
Клаузула — мужская (М) или женская (Ж)	Число стоп размер	4МЯ-4ЖЯ	Ж
		5МЯ-5ЖЯ	Ж
		4МХ-4ЖХ	—
		5МХ-5ЖХ	Ж

Продолжение таблицы

Размер: ямб (Я) или хорей (X)	Число стоп клаузула	4МЯ-4МХ	Я
		4ЖЯ-4ЖХ	Я
		5МЯ-5МХ	—
		5ЖЯ-5ЖХ	—

Среди факторов изменчивости наибольшее влияние оказывает число стоп, затем характер клаузулы и в третью очередь размер.

Характер ритмического импульса чешского стиха будет более ясным, если мы попробуем сравнить наши данные с данными русского стиха (исходя из описания Тарановского).

Аналогию русской регрессивной диссимилиятивной тенденции, начинающейся с константы последнего икта — аналогию с точки зрения места в иерархии факторов ритмической динамики стиха — представляет в чешском стихе прогрессивная диссимилиятивная тенденция, начинающаяся с первого икта (который так же близок константе ударности). В чешском языке это обусловлено обязательной начальной позицией ударением и полным отсутствием более чем односложных анакруз; в русском стихе, где константа в конце строки связана с самым понятием стиха, по-видимому, суть дела состоит в проекции фактов фонологической системы языка на обязательную метрическую норму: противоречие ударных и безударных слогов здесь настолько выразительно, что в ключевой позиции в конце стиха безударный слог не может уже становиться эквивалентом ударного слога, как внутри стиха, — и все слоги после последнего ударного являются факторами каталектики. В чешском стихе, напротив, «замена хорей пиррихией» (пользуясь традиционной терминологией) возможна и неизбежна именно в последней стопе. — Обе эти диссимилиятивные тенденции действуют далее внутри стиха — это происходит, как уже отмечено выше, в общих рамках ограниченной дистрибуцией тактов в данном языке. Эти рамки имеют не системный, а статистический характер, и не исключают индивидуального толкования.

Второй парой сравнимых диссимилиятивных тенденций является в русском стихе то, что Тарановский называет «законом стабилизации первого сильного икта после первого слабого времени в строке», а в чешском стихе регрессивная диссимилиятивная тенденция, начинающаяся с последнего, слабого икта стиха. Также и оба эти явления мотивированы языком — в чешском стихе регрессивная диссимилиятивная тенденция несомненно вытекает из низкой частоты односложных



ударных слов, а в русском стихе она, по-видимому, следует из низкой частоты многосложных фонетических слов с ударением на первом слоге. Воздействие этой тенденции на русский стих является всеобщим, в чешском стихе, как мы видели, оно ограничивается размерами с мужской клаузулой (т. е. ямбами и хорееми с четным количеством слогов).

Эти тенденции в некоторых размерах действуют в одном направлении, а в некоторых взаимно ослабляются. Метрами, где эти тенденции действуют параллельно, являются в русском стихе 4-стопный хорей и 5-стопный ямб, в чешском стихе — оба мужских 4-стопных размера; конфликт тенденций проявляется в русском 4-стопном ямбе и 5-стопном хорее и в чешском 5-стопном мужском хорее и ямбе. — В чешских женских размерах действует только одна диссимилятивная тенденция, и степень изменчивости здесь тоже, хотя и по другой причине, зависит от числа стоп в стихе: в 4-стопных размерах прогрессивная диссимиляция успевает подчинить себе весь ритмический ряд — хотя лишь в определенных вероятностных рамках и, следовательно, не всегда в одинаковой мере. Уже в 5-стопных размерах усиление, ослабление или полное разрушение этой тенденции на последних трех иктах стиха полностью зависит от стилистических факторов, в число которых — вместе с характером ритмического словаря, техникой рифмовки и т. д. — надо включить и «ритмический стиль» поэта или литературного направления.

В этом месте сравнение чешского стиха с русским подытоживает попытку описания того образа ритмического импульса чешского стиха, описание которого было главной задачей данной статьи.

## **РИТМИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС: ЗАМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ**

В то время как эстетические и литературно-теоретические категории русского формализма и пражского структурализма (например, поэтический язык, функция, актуализация, конкретизация) уже на протяжении многих лет являются предметом исследования и критики и отправным пунктом дальнейших теоретических размышлений, более частные рабочие понятия и гипотезы славянской поэтики межвоенного периода — вероятно, за исключением нарратологии Проппа — осмысляются и исследуются в гораздо меньшей степени. Сопоставление их с современным литературоведением, между тем, без сомнения показало бы, что и в них скрыты многочисленные неиспользованные ресурсы.

Одной из предпосылок такого сопоставления является текстуально-критическая и эвристическая работа, посвященная анализу, сравнению и концептуальной координации конкретных трудов, обнаружению генетических взаимосвязей, внутренних противоречий и объединяющих факторов в теоретических системах. Многообразие тезисов и бесчисленность терминов — в особенности в русском формализме — требуют проведения подобной неблагодарной работы<sup>1</sup>.

Мы хотели бы выполнить часть подобной работы при помощи размышлений о категории ритмического импульса и о том, что с ней

---

<sup>1</sup> Для классификации теоретической проблематики русского формализма как целого до сих пор основополагающее значение имеет сегодня уже ставшая классической работа Эрлиха (1955). Формалистской теорией поэтического языка на фоне современного мышления об этой тематике углубленно занимался В.-Д. Штемпель (1972). Ханзен-Леве (1978) в рамках широкой концепции развития формализма подробнее рассказывает о конкретных вопросах, обнаруживая при этом знание малодоступных текстов формалистов и их отношений к русским и западным предшественникам. Добавим сюда и важную главу в монографии, посвященной истории формалистского стиховедения, написанную С. Руди (1976).

связано. Ритмический импульс мы избрали потому, что считаем его узловым пунктом формалистского и структуралистского понимания стиха. Это понятие, которое отсылает к определенному отношению ученого и, *mutatis mutandis*, всякого реципиента к ритмической структуре. Эта структура — в рамках подхода, обозначенного данной категорией, — понимается уже не только как совокупность чувственных явлений, но одновременно оказывается включенной и в нематериальные структуры всеобщего литературного сознания и в единство конкретного поэтического произведения.

С теориями русских формалистов мы будем сравнивать некоторые идеи Яна Мукаржовского. В области науки о стихе Мукаржовский ближе, чем в какой-либо иной сфере, к своим русским предшественникам. Наш анализ начинается именно с его трактовки понятия «ритмический импульс».

### 1. Ритмический импульс и категория «интенции»

В предисловии к своему теоретическому синтезу истории чешского стиха нового времени, после размышлений о метре как норме, на фоне которой мы воспринимаем ритм стихов, Мукаржовский пишет: «В этой связи следует упомянуть о явлении, которое русские теоретики стиха (например, Томашевский) назвали «метрическим импульсом». Это понятие, весьма близкое метрической норме, можно даже сказать, что это ее энергетическое понимание. Метрический импульс состоит в том, что к контексту, который мы воспринимаем и оцениваем как стихи, мы подходим с ожиданием, что за определенным образом организованной единицей (стих) последует дальнейшая тем же способом организованная единица. Это ожидание, повторяющееся от стиха к стиху, пронизывает все стихотворение» (Мукаржовский 1934: 153).

Как можно заметить, сущность метрического импульса для Мукаржовского состоит не в самом факте организации единиц (стихов), а в подходе субъекта к контексту. Речь при этом идет не просто о еще одной формулировке общепринятого мнения, согласно которому ритм создается из внешних чувственных импульсов лишь на основе интегрирующего участия субъективного сознания: в подобном случае необходимой предпосылкой возникновения ритма всегда является полная совокупность соответствующих чувственных импульсов; в случае же, который имеет в виду Мукаржовский, это обстоит не так. «Только в том случае, если начинает функционировать метрический импульс,

мы оцениваем языковую манифестацию (некоторое языковое проявление) как стих. Упорядоченность внутренней организации играет при этом вторичную роль» (там же). Артефакт, таким образом, здесь активно «доформировывается» (воспринимающим) субъектом; это было предусмотрено уже при его создании. Ожидание может и не оправдаться, из-за чего деятельность метрического импульса, впрочем, ослаблена не будет.

Такое понимание характерно для формального и структуралистского подходов к любым системам, участвующим в построении литературного произведения. Более важным, чем субстанциальная дефиниция некоего элемента, является его функциональное определение. Категория ритмического импульса тем самым представляется спецификацией общей гуссерлианской категории интенции, которая занимала ключевую позицию, к примеру, и в имплицированном ноэтическом обосновании фонологии (Holenstein 1975).

В случае с Мукаржовским речь идет, несомненно, о его вдохновенности идеями русских формалистов; с одной стороны, он прямо цитирует их труды, с другой, в его работах, предшествующих знакомству с формализмом (к примеру: Mukařovský 1925), ничего подобного не содержится. Кроме уже цитированного Томашевского, большое влияние на Мукаржовского оказало мнение Тынянова (Тынянов 1924) о минимальных условиях ритма, при которых факторы, создающие ритм, «могут быть даны не в виде системы, а в виде *знаков системы*», и т. п. У Тынянова термин «метрический импульс» употребляется применительно к «остаткам» метра в свободном стихе как «направленност[и] на размер, эквивалент[е] размера». Мукаржовский использует понятие «метрический импульс» гораздо более широко, однако характерным образом также обращается к свободному стиху (подробнее об этом ниже, в п. 3).

Представление о субъекте, способном вывести из знаков системы общую ритмическую интенцию текста и сформировать (по отношению к ней фрагментарный) ансамбль чувственных сигналов ритмической организации, включает в себя, впрочем, и еще одну группу проблем, недостаточно освещенных в формализме и раннем структурализме. Вышеописанные действия способен совершить лишь индивид, который находится на исторически вполне определенном уровне ритмической чувствительности; предпосылкой достижения такого уровня является общее развитие ритмической нормы в сознании соответствующего коллектива (свободный стих становится возможным лишь на определенной стадии развития поэзии). В процессе онтоге-

неза ритмического сознания память индивидуума накапливает в себе результаты этого развития, так что при встрече с некоторой ритмической структурой он оказывается способен ее адекватно понять. Подход к тексту с точки зрения ритмического импульса, таким образом, не зависит от самовольного решения конкретной личности. Влияние на него оказывает, например, и то, что текст предлагается к восприятию в специфической коммуникативной сфере: ритмическую интенцию текста мы можем распознать, помимо прочего, и на основе того, что текст опубликован в книге, изданной в рамках известной поэтической серии, или того, что в привычное время и в обычном месте он читается вслух известным чтецом и т. п. Трудно себе представить рекламный текст, написанный свободным стихом, поскольку в неспециализированной коммуникативной сфере ритм, дабы он был идентифицирован реципиентом, должен быть задан в более полном виде. Графическая форма текста, разбивающая его на строки, заканчивающиеся еще до начала страничных полей, располагается на границе между внутритекстовыми и внетекстовыми сигналами ритма.

В ином смысле об интенции (называя ее «установка») в связи с ритмом говорит Якобсон (1923: 17); речь у него идет не о направленности на ритм, а, напротив, об интенции, внушенной ритмом языковому сообщению и реципиенту; это — направленность на речевое время; Якобсон считает ее одним из способов выведения речи из автоматизма. Также в связи с этим Якобсон касается темы неполной реализации размера в конкретном звуковом материале речи. Средством деформации языка, а следовательно, и его деавтоматизации, для Якобсона является как реализация, так и нереализация ритмического импульса в языковом материале. Применительно к первому случаю реализации это сформулировано так: «...если слог, занимающий сильную позицию, даже и объективно выделен по сравнению со слогом, занимающим позицию слабую, то здесь, в ритмической речи, первый слог субъективно будет еще сильнее, второй, напротив, еще слабее, то есть отношения между ними неизбежно будут обострены». Случаев нереализации ритма в фактическом распределении ритмообразующих элементов, по Якобсону, существует два — во-первых, отсутствие ударного слога в иктовой позиции, во-вторых, присутствие ударения в метрически слабой позиции. Предметом деформации, таким образом, становится здесь не язык, а само ожидаемое распределение элементов.

На такое понимание деавтоматизирующего воздействия ритма оказало влияние особое внимание к категории остранения в раннем русском формализме. Если мы говорим о деавтоматизации и в случае

реализации ритмического импульса, то тем самым предполагаем наличие постоянного прямого противопоставления ритмизованной речи в поэзии отсутствию ритма в практическом языке. Более правильным нам представляется решение, при котором постулируется иерархия актуализаций: применение метрической нормы само по себе сигнализирует о маркированности стихотворного высказывания как единого целого в сравнении с нестихотворной речью, это — высший уровень актуализации. На более низком уровне создается ожидание, что эта норма будет реализована, и при исполнении этого ожидания (первый пример Якобсона) возникает автоматизация. Только при таком подходе случаи «нереализации» могут интерпретироваться как деавтоматизация, которая, таким образом, на этом более низком уровне конкретных стихов и слогов связана только с нарушением размера или с отклонением от его нормальной реализации.

Одновременно необходимо обратить внимание на различие между ритмическими константами и тенденциями, отмеченное позднее самим Якобсоном (например, в: Jakobson 1930): нереализация метрической константы (ударение в метрически слабой позиции) имеет очевидно гораздо более деавтоматирующее значение, чем простое несоответствие некой тенденции (отсутствие ударения на икте, что в славянском стихе является обычным явлением, не выходящим за рамки нормы). Именно книга Якобсона о чешском стихе, в конце концов, открыла чешскому стиховедению путь к точному определению этих различий (см. далее).

## 2. Ритмический импульс и психология восприятия времени

В то время, когда Якобсон работал над «Чешским стихом...», термин «ритмический импульс» все еще не был устоявшимся (Якобсон говорит о «ритмической инерции»). Основное содержание этого понятия, впрочем, в его работе уже присутствует. Особый акцент при этом делается на момент ожидания, как, в конце концов, и требует приведенное нами деавтоматирующее понимание ритма. Якобсон при этом ссылается на книгу австрийского психолога Витторио Бенусси «Психология восприятия времени» (*Psychologie der Zeitauffassung* 1913), которая, благодаря Якобсону, приобрела популярность, о которой вряд ли и мечтал сам ее автор; она даже попала в авторитетные учебники по теории литературы (Wellek, Warren 1949) как источник суждения о специфике стихового времени как «времени ожидания» (*Erwartungszeit*). Работа Бенусси, на значение которой для лингви-

стики обратил внимание Гиннекен в своей библиографии (1916; см.: Якобсон 1923), посвящена, однако, не стиху и даже не общей проблематике ритма. На основе масштабных статистически обработанных экспериментов в ней дается интерпретация психических процессов, которые оказывают влияние на субъективное восприятие и количественную оценку длительности временных отрезков, разграниченных чувственными импульсами, прежде всего простыми звуковыми сигналами. Одним из факторов, оказывающих влияние на субъективное сокращение или увеличение временной дистанции между этими импульсами, для Бенусси является и длительность т. н. «Erwartungszeit», т. е. временного отрезка между моментом, в который исследователь произнесением слова «jetzt» обращал внимание исследуемого на начало опыта, и первым пограничным сигналом (см. также: Benussi 1908). Человек, участвующий в опыте, при этом действительно, как пишет Якобсон, «после истечения некоего промежутка времени ожидает сигнала»; к этому его, однако, приводит не опыт периодичности предшествовавших импульсов, а то, что он заранее был поставлен в известность о характере эксперимента. «Время ожидания» у Бенусси является чисто техническим понятием, средством спецификации ритма оно стало только у Якобсона, в работе которого, впрочем, содержание термина было существенно изменено.

Восприятию ритма Бенусси предполагал посвятить специальную работу (см.: Benussi 1913: 422). В книге есть несколько замечаний на эту тему, к примеру, тезис, что для ритма важнее фразировка, чем акценты (см., например, с. 111, Якобсон цитирует это место на с. 30). В других случаях Бенусси видит в ритме прежде всего фактор, который отвлекает внимание участника опыта от временных промежутков между импульсами, обращая его на форму (Gestalt) высшего порядка, а тем самым на «время настоящего» (Gegenwartszeit), связанное с этой формой<sup>2</sup>. Поскольку предметом исследования Бенусси были именно временные промежутки, исследователь стремился к тому, чтобы свести к минимуму степень воздействия ритмизации на участников своих экспериментов. Его концепцию ритма как фе-

---

<sup>2</sup> Неясное замечание Якобсона (1923: 19) о том, что «сама возможность неисполненного ожидания вызывает субъективное усиление того, что современная немецкая психология называет словом Gegenwartszeit», в соответствии с этим, вполне вероятно, означает, что возможность нарушенного ожидания, созданная ритмической организацией, связана с направленностью субъективного внимания на Gestalt.

номена переключающего внимание от времени к форме учитывал (более адекватным образом, чем Якобсон) и Мукаржовский (Мукаржовский 1996).

Отношение структурализма и формализма к Gestaltpsychologie важно для обеих этих направлений и сейчас вновь стало предметом исследований (Holenstein 1975) и дискуссий (Schmid 1977; Janković 1982). Возможно, именно работа Бенусси на заре пражской школы была для нее источником информации о нарождающихся идеях этого новаторского направления в психологии<sup>3</sup>; из его представителей Бенусси цитирует, к примеру, Коффку (о ритме и т. п.), а также их общего предшественника — фон Эренфельса. Сам Бенусси, который в работах, предшествовавших упомянутой книге, касается проблематики свойств формы (*Gestaltqualitäten*) в разных областях, впрочем, не принадлежал к группе учеников К. Штумпфа, которая позднее сделала эти свойства центральной проблемой психологии (Müller-Freinfels 1937). Учителем Бенусси был последователь Брентано А. Мейнонг. Идеи разных школ, впрочем, пересекались между собой, и контакты между аналогичными направлениями в разных сферах знаний могли осуществляться и непрямым путем; свою роль, вероятно, играли и недоразумения.

### 3. Ритмический импульс и метрический импульс

В цитате, с которой начинается эта статья, Мукаржовский ссылается на Томашевского. Несмотря на то, что он не вполне точно повторяет его идеи (о различии между размером и ритмическим импульсом см. далее), он, безусловно, ссылается на Томашевского справедливо. Именно Томашевский был наиболее инициативным и глубоким теоретиком в области ритмики среди русских формалистов.

---

<sup>3</sup> Петер Штайнер обратил мое внимание на значение московского семинара проф. Г. Ю. Челпанова, посвященного современным направлениям западной психологии. Якобсон (1936) вспоминает о нем как о поле творческих дискуссий, которые велись, кроме прочего, между «страстными психологистами и агрессивными гуссерлианцами», и подчеркивает неприятие Челпановым биологизма Сеченова, рефлексологии И. П. Павлова и механического материализма в психологии вообще. Более подробной информации о психологии формы в семинаре Челпанова, однако, в кратком некрологе Якобсона не содержится.



В ранних работах Томашевского о ямбе Пушкина (1917; 1919) мы можем шаг за шагом наблюдать за формированием категории ритмического импульса. Целью работы о четырехстопном ямбе «Евгения Онегина» было, по словам автора, дать характеристику «ритмической привычке» поэта (С. 131); в анализе пятистопного ямба Пушкина говорится о «ритмической инерции», «схеме ожидаемого расположения ударений». Инерция у воспринимающего возникает как результат восприятия целого ряда стихов, у поэта «в процессе творчества является ритмическим заданием» (С. 142). Представление о ритмическом импульсе у Томашевского связано с индивидуальным характером ритма в определенном тексте или во всем творчестве поэтической личности. Речь у него идет об индивидуальном (пушкинском) выборе из разных возможностей реализации метрической нормы; возможности для этого выбора в русском (и вообще славянском) силлабо-тоническом стихе имеются прежде всего в области реализации иктов: их акцентуация является не более чем тенденцией, поэтому без нарушения размера могут возникать разные комбинации ударных или безударных иктов. Это явление, разумеется, не осталось незамеченным предшественниками формалистов, к примеру Андреем Белым (1910); только Томашевский, однако, нашел путь к его объективному исследованию, обратившись от отдельных конфигураций ударений и их комбинаций (с трудом подлежащих анализу уже из-за своей многочисленности) к статистическому изучению акцентуации иктов. Это был переломный момент в изучении ритма в поэзии: был найден уровень, на котором ритмический контур стиха перестает исследоваться как последовательность отрезков и начинает выводиться из текста как единого целого. Весь процесс создания ритмического импульса, таким образом, выглядит, вероятно, так: читатель в процессе восприятия объединяет серию отдельных групп ударных и безударных слогов в единое ритмическое впечатление, на фоне которого (т. е. вовсе не только на фоне абстрактной метрической основы) он осознает и оценивает дальнейшие единицы ритма; это единое впечатление на основе столкновения с новыми единицами постоянно регрессивно модифицируется — вплоть до последнего стиха.

В последующих работах Томашевский обобщил опыт своих более ранних изысканий, ориентированных в большей степени теоретически (Томашевский 1922; 1923; 1925). В первой из них, наиболее важной для утверждения теории ритмического импульса, ритмический импульс, с одной стороны, противопоставлен «конкретным приемам

(организации) звуков, которые ему подчинены и которые его создают в длительном восприятии» целого ряда стихов (С. 25 и далее), с другой стороны, размеру, который является «канонизированным законом». В отличие от размера ритмический импульс: а) менее строг, поскольку «не предопределяет абсолютный выбор конкретных форм» по принципу «да — нет», а определяет «лишь преимущество одних форм перед другими» (речь здесь, таким образом, идет о противопоставленности детерминистской и статистической норм; далее в связи с этим Томашевский говорит о необходимости изучения типичных вариантов стиха и отклонений от этой типичности), б) «регулирует не только явления, относящиеся к области чистого сознания... , но целый комплекс неясно ощущаемых, но, безусловно, эстетически действенных явлений поэтической речи» — это еще один мотив, к которому мы вернемся позже, в) заботится «не столько о сохранении традиционных «правил», сколько об организации высказывания в соответствии с законами ритма речи».

Ритмический импульс, таким образом, формируется в процессе абстрагирования от конкретных явлений, уже возникших на синтагматической оси — причем при постоянном подключении новых явлений, появляющихся на этой оси. Это типичная интратекстуальная норма: в отличие от размера она не существует до текста, а рождается из текста, текстом постоянно достраивается и регрессивно в нем применяется.

Не все в ритмическом импульсе, впрочем, связано с отдельным конкретным текстом или поэтической личностью. Томашевский сам (1920: 265) говорит о поэтической *манере*, т. е. исторически сформировавшейся практике поэтической школы. По крайней мере, в том, что касается распределения акцентов, капитальный труд прямого продолжателя Томашевского К. Тарановского (1953) показал помимо индивидуальных черт и ритмические тенденции, которые являются общими для разных авторов на протяжении значительных периодов в истории стиха или даже этой истории в целом, и при этом не поддаются включению в детерминистские предписания метрической нормы. Современное сравнительное исследование славянского стиха (Pszczółowska, Korczyńska 1978) открыло наиболее элементарные тенденции, действующие в ряде национальных систем стихосложения; в этой работе была также произведена попытка обнаружить — главным образом, в якобсоновском ключе — какие черты стиха следуют из взаимодействия между метрической нормой и системными характеристиками языка, с одной стороны, и статистическими характеристиками

речи — с другой, а какие являются результатом свободной творческой деятельности индивидуума.

Надындивидуальные черты ритмического импульса мы можем считать такими факторами ритма, которые в сознании реципиента не создаются (а в сознании поэта — не функционируют) только *a posteriori*, при обращении к конкретному тексту, а в той или иной степени возникают уже в онтогенезе ритмического чувства, и реципиент (поэт), таким образом, подходит к тексту с ожиданием их априорного присутствия. Однако они не являются компонентами метрической нормы, и отклонение от них не воспринимается как нарушение этой нормы. (Примером может служить в среднем низкая акцентуация последнего икта в чешских стихах с мужской клаузулой, причиной которой является начальное положение чешского словесного ударения и низкая частотность ударных односложных слов в ритмическом словаре чешского языка. Поэтическая индивидуальность, ограниченная данными рамками, все же может проявиться в том, до какой степени ритм конкретного текста подчиняется или, напротив, — при помощи насилия, совершаемого над обычными для речи правилами, — сопротивляется этой общей предопределенности.)

Мукаржовский — прежде всего в обобщающей работе о чешском стихе нового времени (Мукаржовский 1934) — часто и с успехом использует открытую Томашевским статистику ударений<sup>4</sup>, причем в характеристике как индивидуальных, так и поколенческих стилей. Картина развития чешского стиха тем самым становится значительно более глубокой. Результаты, к которым пришел Мукаржовский, в некоторых случаях оказались спорными, в особенности когда при помощи этой статистики должно было приниматься решение о метрическом принципе, контролирующем некоторые тексты с неясным ритмическим профилем (например, «Ложе Загоржа» («Záhořovo lože») Эрбена).

В таких случаях исследование статистики расположения ударений на отдельных слогах стиха является слишком механистическим приемом. На результаты исследования ритмического импульса при помощи статистики можно положиться лишь в тех случаях, когда метрическая норма идентифицирована заранее: только на ее основе можно определить, какие черты могли стать результатом свободного выбора, где размер сохранил недетерминированные участки, и что, таким образом, является релевантным для реализации конкретного ритмиче-

---

<sup>4</sup> В контекст чешского стиховедения ее ввел Якобсон (1925).

ского рисунка. В стихотворных формах, отличных от классического силлабо-тонического стиха, необходимо статистически исследовать иные явления, нежели количество ударений на тех или иных слогах.

Это смешение исследования ритмического импульса с определением заранее неопределенного размера снова напоминает нам об отмеченной выше некоторой коррекции взглядов Томашевского в дефиниции импульса, господствующего над стихотворным высказыванием, данной Мукаржовским. Мукаржовский ссылается на Томашевского, однако в отличие от его *ритмического* импульса говорит об импульсе *метрическом*; если вспомнить о виртуозном и четком проведении различий между ритмом и метром у Томашевского, эта замена вызывает определенные сомнения. Среди русских предшественников Мукаржовского о метрическом или ритмическом импульсе, сведенном к размеру, говорил Жирмунский (1925), для которого «ритмический импульс» и «размер» — синонимы (С. 101). Для Жирмунского импульс без дополнительного определения является размером, рассматриваемым с точки зрения создателя произведения или его чтеца (со стороны реципиента «импульсу» соответствует «инерция»). Этот импульс подчиняет себе языковой материал, так что реализация всех иктов представляется как «принципиально ударная» (С. 105). Мукаржовский, впрочем, не имеет с этим сугубо академическим пониманием ничего общего, поскольку именно в возможной безударности иктов, открытой ему Якобсоном, он приветствовал возможность изучения стиха во всем его разнообразии<sup>5</sup>.

В данном месте своей работы Мукаржовский заходит в идентификации размера и ритма так далеко, что обозначает метрический импульс как «энергетическое понимание» метрической нормы. Этот

---

<sup>5</sup> Отметим в связи с данным примером, что и мнение Томашевского не имеет ничего общего с тезисом Жирмунского о принципиальной ударности иктов, хотя некоторые исследователи (Hansen-Löwe 1978: 307) именно так трактуют некоторые его не самые терминологически удачные формулировки о скандировании, которое всегда присутствует при восприятии стихов (Томашевский 1922: 12; 1925: 254). Томашевский имеет в виду вовсе не приспособление языкового материала метрической норме, а постоянное присутствие метрического принципа в сознании реципиента; его результатом становится восприятие различий между схемой и реальным звучанием стиха, а не их нейтрализация. Это доказывает и ссылка Томашевского на Якобсона и на его подчеркивание потенциальных языковых явлений, которые действуют при восприятии стихотворной речи, для чего даже не требуется их звуковой реализации.

довольно неясный термин обозначает в его теории активную природу рецепции; ожидание является вовсе не пассивным отношением, однако методом обращения с речью, ее оценки и трансформации.

В последующем тексте Мукаржовский использует термины «метрический импульс» и «ритмический импульс», смешивая их друг с другом. Метрический импульс даже фигурирует в связи с формами, в которых никакого метра не существует, т. е. со свободным стихом. Здесь очевидным становится влияние идеи Тынянова (см. выше), для которого метрический импульс обозначал реликт, минимальное условие существования ритма именно в свободном стихе. У Мукаржовского, в конце концов, оба термина исчезают в тот момент, когда чешский стиховед перестает интересоваться элементарным условием стихотворности (которым Мукаржовский считает специфическую, самостоятельную, не зависящую от контекста двусоставную стихотворную интонацию) и переходит к анализу ритмической основы, данной расположением иктов и ударений, — т. е. именно в той точке, где Томашевский наиболее систематически работал с понятием ритмического импульса. Из этого не следует, что Мукаржовский разделяет мнение Тынянова о ритмическом импульсе как о феномене, характерном лишь для формы с минимальной организацией; цитированное выше эксплицитное определение и его обоснование свидетельствуют о том, что Мукаржовский видит в ритмическом (метрическом) импульсе существенную черту любого стихотворного ритма.

Тем не менее, при анализах Мукаржовским классического регулярного стиха категория ритмического импульса оказывается фактически забытой. Вместо нее появляется терминология, связанная с представлением о «реализации»: ритмический процесс в определенном тексте объясняется как конкретная реализация абстрактной метрической основы. Здесь, впрочем, речь не идет о чем-то механическом: это процесс, в котором реализуется творческая свобода поэта, требующая отклонений, индивидуальных вариаций в рамках нормы и т. д. Результатом динамического процесса реализации для Мукаржовского является «живая действительность стиха» (С. 23), непостижимая для академической метрики, самовольно определяющей фиктивные процессы абсолютной реализации размера (теория побочных ударений Крала — Král 1893—1897). Путь к этой действительности открывает теоретическое открытие (доказательство Якобсоном нерелевантности побочных ударений), в свете которого различия между нормой и реализацией выступают более отчетливо.

В терминологических различиях, таким образом, отражаются определенные оттенки в понимании самого предмета: у Томашевского речь идет прежде всего о суммировании отдельных ритмических конфигураций (ритмических приемов, как Томашевский их называет в 1922: 26) в единое ритмическое впечатление, тогда как Мукаржовский думает, скорее, о постоянном напряжении и взаимопроникновении размера и ритма, т. е. нормы и ее реализации — которая, впрочем, не всегда предопределена нормой.

Такое же различие во взглядах этих исследователей мы можем наблюдать в резком разграничении размера (метра) и ритма у Томашевского, с одной стороны, и в свободной замене одного термина другим у Мукаржовского (не только во взаимозаменяемом определении «*метрический*» и «*ритмический*» при существительном «импульс», но и в многочисленных других контекстах) — с другой. В этом отражаются и различия между русским и чешским исследовательским и поэтическим контекстами. В России, начиная со стиховедческих попыток символистов, и еще более явно в сочетании с поэтической практикой футуризма, проблематика напряженности между метром и ритмом была необычайно актуальной и определенной, и формалистическое стиховедение пыталось терминологически определить и разграничить эти два понятия. В Чехии, где революция против нормативной метрики в поэтической практике была успешно осуществлена еще в конце XIX в., и где, напротив, в теории необходимо было дистанцироваться от неясных иррационалистических концепций ритма, проистекавших из немецкой *Geisteswissenschaft* (Sedlák 1929), эта проблематика не выступала на первый план столь настойчиво. В работе Мукаржовского, из которой мы исходили, метрическая норма под влиянием русских исследователей названа «основой, которая существует в нашем сознании при восприятии определенных стихов и образует фон, на котором отражается конкретный ритмический поток, многократно отклоняющийся от этой нормы» (Мукаржовский 1934: 152). Однако до знакомства с русским формализмом Мукаржовский, защищая первую диссертацию (1923), считал ритм, по крайней мере, в случае стихов, обладающих определенным размером, просто-напросто тождественным размеру. Обоснованием этой точки зрения служило то, что ритм является регулярным повторением, при помощи которого происходит членение некой последовательности, движущейся во времени, так что в регулярных стихах повторяются именно элементы, нормированные при помощи размера (Mukařovský 1924). В соответствии с этим Мукаржовский в то время относил ин-

дивидуальные различия между звуковыми формами поэзии за пределы сферы ритма.

#### 4. Коммуникативная модель и рождение фонологической теории стиха

Если ритмический импульс понимается как ожидание того, что после сегмента, организованного определенным образом, последует сегмент, организованный подобным же образом, если говорится об интеграции опыта, полученного при знакомстве с целым рядом стихов и об общем представлении о ритмическом характере стихотворения (Томашевский 1923: 65), то исследователь тем самым занимает точку зрения воспринимающего стихотворный текст. Противоположный подход, использующий точку зрения создателя стихотворения находит свое выражение в представлении о ритмическом *задании*. Сущность этого термина Томашевский объясняет так: ритмический рисунок чувствуется поэтом еще до возникновения стихотворения и в процессе его создания с большей или меньшей точностью воплощается в слова (Там же).

Начиная уже с ранних работ о ямбе Пушкина (Томашевский 1919: 142) Томашевский стремится найти равновесие между обеими этими точками зрения. Попытку отражения их обеих мы отметили у Жирмунского, для которого точка зрения автора связана с «импульсом», а в связи с реципиентом говорится об «инерции».

Томашевский в этом направлении не оставляет никаких недоговорок и в своем обобщающем стиховедческом «пособии» (1923) предлагает следующую целостную «модель» (как сказали бы сегодня) ритмической коммуникации:

«Поэт, создавая замысел стихотворения, определяет метрическую схему, которую он ощущает как определенный ритмико-мелодический контур, в рамки которого “включаются” слова. При реализации в словах ритмический импульс находит выражение в конкретном ритме отдельных стихов. Прежде, чем она воплотится в слово, абстрактная формальная метрическая схема проходит через стадию ощущаемого общего формирования в ритмико-интонационном “напеве”. Слушатель воспринимает ритм в обратном порядке. Сначала он сталкивается с конкретным ритмом стихотворной строки. Затем, под впечатлением повторяемости ритмической линии, слушатель распознает ритмический импульс, привыкает к нему и оценивает индивидуальные ритмические ходы по сравнению с общим напевом стихотворения.

При еще более высоком уровне абстракции ритмической конструкции он открывает метрическую схему, обнажаемую скандированием (Томашевский 1923: 83)».

Последние строки вызывают несогласие. Опыт свидетельствует не в пользу того, чтобы распознавание реципиентом метрической схемы было отнесено лишь к самому концу процесса коммуникации ритма. Томашевским здесь, вероятно, руководила тенденция — столь частая даже в современных коммуникативных моделях — к созданию идеально симметричной схемы. Соответствующая метрическая форма, однако, возникает перед воспринимающим, как правило, уже при первом контакте со стихотворным текстом, по крайней мере, если речь идет о размере, обычном для данной литературной культуры. (Определенным образом это относится и к восприятию любого из обычных типов свободного стиха.) Размер, так, как он установился в сознании реципиента в результате предыдущего его опыта восприятия стихотворных текстов, а часто и в результате элементарных (например, полученных в школе) знаний о литературных нормах, с самого начала процесса восприятия стихотворного текста создает фон, на котором постепенно развивается представление об индивидуальной поэтической трактовке размера, о ритмическом импульсе конкретного произведения; в противоположном случае у воспринимающего отсутствовала бы даже основа для проведения различий между размером и ритмическим импульсом стихотворения. Томашевский, в конце концов, уже в ранней работе (Томашевский 1919: 142) назвал случай полного предварительного незнакомства слушающего с ритмом произведения «робинзоновской» ситуацией, которая на практике встречается весьма редко. Это сравнение с «природными» условиями в духе элементарных экономических схем Адама Смита и сознание их исключительности свидетельствует о том, что Томашевский не отказывал надындивидуальным культурным традициям и нормам в праве выступать в качестве факторов литературной коммуникации. Нет необходимости, вероятно, специально говорить о том, что эти элементы традиции действуют и в случае, когда поэт и читатель оба (или по отдельности) не могут их обозначить специальными терминами поэтики и когда они сознательно не анализируют отношения между размером и ритмическим импульсом.

Теории, наблюдающей за воздействиями ритма в обеих фазах поэтической коммуникации, противостоит его односторонняя ассоциация с фазой продуцирования, с точкой зрения говорящего (поэта). Крайним представителем этого мнения среди формалистов был



О. Брик, по утверждению которого «ритмический импульс, ритмическая направленность движения существует в сознании еще до каждой из его материализаций» (1920: 170)<sup>6</sup>. Брик здесь исходит из поэтического опыта, каким его позднее описал Маяковский в известной хронике создания стихотворения на смерть С. Есенина (1926: 97)<sup>7</sup>. Связью с непосредственным творческим опытом друзей исследователя — футуристов — объясняются и многочисленные программные черты работы Брика о ритме и синтаксисе, значение которой состоит не в научно последовательном изложении общих категорий ритма. Интересно, что, несмотря на эту связь с поэтическим творчеством, Брик не ставит вопрос об индивидуальном характере ритмического импульса, по крайней мере, там, где речь идет о классическом стихе, а говорит в совершенно общей форме об импульсе ямбическом, хорейском и т. д. Впрочем, и процесс создания ритмического импульса вне сознания поэта Брика не интересует, так что в рамках его модели остается неясным, откуда же кто-то иной, кроме поэта, знает, как понимать ритм соответствующего текста: информация о ритме, полученная читателем из конкретного расположения ударных и безударных слогов, не может оказывать решающего значения в рамках теории Брика, поскольку «та или иная сила слога не может быть естественным свойством этого слога, а лишь результатом его обработки ритмическим импульсом» (С. 184). Брик, таким образом, здесь волюнтаристски абсолютизирует тезис, радикальная трактовка которого содержится в первой главе его данной работы, — тезис о том, что присутствие ритмической интенции важнее для возникновения ритма, чем регулярная организация, объективно присутствующая в тексте. Брик идет еще дальше, поскольку отрицает саму постановку вопроса о том, должна ли ориентация на ритм обнаружить в выделяемых и независимых от ритмического импульса звуковых особенностях текста какую-либо опору.

Противоречие между точкой зрения создателя и реципиента в стиховедческой методологии отражается в конфликте между ар-

---

<sup>6</sup> Под «материализацией» здесь не имеется в виду, как это интерпретировал Ханзен-Леве в (Hansen-Löwe 1978: 306), воспроизведение поэтического произведения в его чтении вслух: речь идет об осуществлении заранее данного ритмического импульса в процессе создания самого поэтического текста.

<sup>7</sup> Ср. также соответствующее высказывание Шиллера, цитируемое Сиверсом (Sievers 1912: 59), а впоследствии Мукаржовским (Mukařovský 1923: 5), который прибавляет к нему и сходное высказывание Й. С. Махара.

тикуляционной и акустической трактовками ритма. В европейском стиховедении до формалистов преобладала акустическая точка зрения, представленная, в частности, школой Сиверса. В полемике с ней Тынянов (Тынянов 1924) приводил аргумент о том, что теория, ориентированная исключительно на звуковое восприятие, неспособна постичь все явления, существенные для поэтического ритма; в то же время эта ориентация ведет к исследованию явлений, которые к ритму не относятся (этого второго возражения мы коснемся при рассмотрении других формалистских полемик против «Ohrnphilologie»). Исследование, ограничивающееся тем, что воспринимается слухом, заранее исключает из исследуемого материала ритмические эквиваленты, вне зависимости от того, идет ли речь о некотором образом графически обозначенных «пропущенных» отрезках текста (которые, несмотря на свою звуковую нереализуемость, действуют как абстрактные композиционные и ритмические единства с соответствующим размером, строфической организацией и т. д.) или о ритмических единицах, не полностью организованных с точки зрения традиционной нормы, однако достаточных для указания на наличие ритмической интенции (свободный стих). Именно поэтому Тынянов (1924: 129—133) — очевидно, непреднамеренно опираясь на бриковскую абсолютизацию точки зрения говорящего — однозначно противопоставляет акустическому подходу «моторно-энергетический», т. е., в сущности, артикуляционный, момент. При этом в его цели не входит полное устранение воспринимающего субъекта, скорее, речь идет о том, чтобы добиться того, чтобы и реципиент понимался как *sui generis* создатель и соавтор стихотворного ритма. Одностороннее предпочтение, отдаваемое Тыняновым моторно-энергетическому принципу, связано с тем, что этот принцип был симпатичен ему как стороннику динамической, «энергетической» концепции художественной формы, конкретные факторы которой находятся между собой в постоянной борьбе и напряжении. С его гениальными идеями о семантических модификациях речи, вызванных ритмической организацией, впрочем, моторно-энергетическое представление о ритме связано вовсе не обязательно: в качестве отправной точки тыняновской семантики поэтической речи вполне достаточен сам факт членения этой речи на ритмические отрезки, вне зависимости от того, какова основа этого членения. У стиховеда некоторые эксплицитно выраженные следствия тыняновской «энергетической» концепции ритма вызывают сомнения — в особенности попытка ослабить в понимании ритмического впечатления роль времени (в более интенсивном

переживании которого, напротив, как мы заметили, искал объяснение ритмического предчувствия Якобсон) и заменить время затраченной энергией. В энергии нет ничего специфического для поэзии, под ее углом зрения с таким же успехом можно изучать и изобразительные (пространственные) искусства, в то время как поэзия, так же как и музыка, немислима без времени как наиболее общего эквивалента звукового характера этих отраслей искусства.

В своем темпераментном выступлении в защиту моторного понимания ритма Тынянов несколько раз ссылается на статью Томашевского о проблеме ритма (1922). Эти ссылки не вполне правомерны, как показывает стремление Томашевского соблюсти равновесие между точками зрения автора и реципиента (см. выше). Такую оценку подтверждает и рецензия Томашевского на книгу Тынянова (Томашевский 1924), на которую справедливо обратил внимание Руди (Rudy 1976). Томашевский соглашается с критикой сугубо акустического подхода как метода, неспособного постичь эквиваленты ритма, однако подчеркивает, что подобные возражения применимы и к моторно-энергетическому (артикуляционному) объяснению: предполагать в эквивалентах потенциальную энергию так же мало правомерно, как и предполагать в них наличие потенциального звука. «Очевидно, вообще необходимо разойтись с физической и физиологической трактовкой стихотворного ритма и видеть в этих акустических и моторно-энергетических моментах лишь последствие неких иных отношений, результат, который реализуется в определенных условиях (например, в условиях классического стиха)».

То, что Томашевский имел в виду под этими «иными отношениями», по сути, было сказано уже в его методологической статье (1922: 30 и далее):

«Коммуникативность присутствует в самом процессе речи. Речью является то, что связывает говорящего со слушателем. Тот, кто говорит, не только произносит слова, но и вслушивается в них. Тот, кто слушает, — не пребывает в абсолютно пассивном состоянии слушания: воспринимается речь потому, что слушатель ею владеет, и, следовательно, доходящие до его слуха звуки являются сигналами, по которым он узнает речь, которую он сам мог бы произнести. Наиболее пассивное слушание всегда сопровождается моментом некоторой активности — внутренней речью. Таким образом, факт речи нераздельно слагается как из моментов восприятия, так и из моментов производства ее. При этом существенными признаками речи и являются только те ее стороны, которые одинаково присутствуют как в произношении,

так и в восприятии. (...) Поэтому круг явлений, исчерпывающий понятие художественной речи, с одной стороны, не покрывается изолированным произнесением или изолированным слушанием, а с другой стороны, гораздо уже, чем совокупность всех моментов произнесения или чем полнее картина субъективного восприятия (Томашевский 1922: 30—31)».

Данное рассуждение также направлено прежде всего против односторонне-акустического подхода, однако вместо простого перенесения акцента на противоположный ему метод оно направлено на поиски более глубоких предпосылок обоих подходов. Последовательно применяемая коммуникативная точки зрения приводит Томашевского к выводу о том, что при изучении звуковой стороны поэтического произведения необходимо ориентироваться на элементы, общие для участников коммуникации. Здесь, таким образом, имплицитно предполагается присутствие общепризнанной системы, действующей как критерий для выделения только релевантных — и одновременно всех релевантных — элементов звукового уровня поэтического произведения. То, какой элемент действительно является частью данной системы, зависит от его различающей способности в ее рамках. Это, кстати, позволяет включить в ритмический процесс и потенциальные (ни акустически, ни артикуляционно не реализованные) явления речи.

Таким образом, становится очевидным, что и Томашевский, причем в весьма ранний период своей деятельности, принял участие в объяснении пользы применения фонологических принципов в стиховедении. Именно в этом смысле по прошествии многих лет оценивал его вклад Якобсон (Jakobson 1959), который уже в то время (1923: 22, см. также: 1936: 148) противопоставлял кинетической<sup>8</sup> и акустической метрике фонологическую.

Выбор исключительно точки зрения или говорящего, или воспринимающего, таким образом, в фонологической метрике преодолевается сознанием системы, общей для обоих участников коммуникации. С этой точки зрения, между тем, не вполне уместно определять ритмический импульс как ожидание, как это делает Мукаржовский: в этом уже отражается явно позиция воспринимающего (акустическая). Однако и пара терминов ожидание/задание не определяет это-го и является общим для говорящего и воспринимающего. Поэтому

---

<sup>8</sup> При критике кинетической науки о стихе Якобсон имел в виду не Тынянова, а прежде всего старые «физические» теории школы Вестфалия.

вновь приходит на ум термин «интенция», который мы использовали в начале этих заметок. В его применении к области поэтического ритма значительна роль идей Тынянова о функционировании размера как «прогрессивного» фактора, требующего от говорящего присоединения следующего эквивалентного сегмента к ряду предшествующих и вызывающего в воспринимающем ожидание именно такого сегмента (1924). Тынянов, развивая упомянутую нами концепцию ритмического импульса Томашевского, описывает эту деятельность как устремленную вперед ритмическую «подготовку». Эта подготовка требует метрического «решения»: новый, приходящий на смену, отрезок текста организован так, чтобы ожидание (или задание) было исполнено; в данный момент внимание обращается «назад». Этот регрессивный компонент ритмического импульса уже не является специфическим только для ритма, а появляется всегда, когда мы дополнительно и «задним числом» осознаем наличие отношений эквивалентности между следующими друг за другом элементами текста (т. е., например, и в случае повторяющихся эвфонических конфигураций).

(Здесь, кстати, встает вопрос об отношении этих идей Тынянова к анализу процесса создания темпоральных объектов, произведенному Гуссерлем (1901n).)

## **5. Комплексное понимание ритмического импульса**

Ритмический импульс как «принцип, объединяющий звуковые приемы», на теоретическом уровне становится для Томашевского (1922: 25) инструментом для постижения индивидуальных черт звуковой организации, характерных для конкретного текста или поэтической личности. Этот интерес к индивидуальности проявляется в рамках формалистических работ, имеющих прежде всего системную направленность, и призывает к тому, чтобы заново были поставлены на первый взгляд уже разрешенные вопросы. Если индивидуальность должна быть распознана не только в уже сформировавшейся структуре целостного произведения как результата взаимодействия целого ряда компонентов, но и в ее отдельном компоненте (например, в ритме), то необходимо и сам этот компонент рассматривать как сложную структуру. Если для исследователя такой компонент определен малым количеством четко определенных и взаимно обуславливающих друг друга факторов, то множество возможных комбинаций этих факторов слишком мало для того, чтобы в него могло быть включено множество

индивидуальных трактовок этого компонента. Вопрос об индивидуальном характере ритмического импульса, таким образом, неизбежно приводит в теории к попыткам увеличить число факторов, участвующих в создании поэтического ритма.

При этом речь никоим образом не идет о факторах, заранее связанных и гармонизированных по отношению друг к другу. Только предпосылка относительной самостоятельности каждого фактора открывает исследователю путь к внутренним конфликтам в рамках звукового уровня произведения и тем самым обнажает его индивидуальную динамику. Тынянов, который главный акцент делал именно на борьбе между элементами структуры произведения, с радостью, несмотря на свое несогласие с «*Ohrenphilologie*» в целом, цитировал мнение Зарана о возможности противоположно направленных действий различных ритмических факторов, иллюстрируя его целым рядом примеров из русской поэзии (см.: Тынянов 1924: 29, 447).

При этом ритм как комплексное явление интересовал Тынянова, по сути, лишь во вторую очередь. В центре его внимания находилось взаимовлияние ритма и семантики, т. е. динамические отношения, в которые ритм вступает уже как созданное единство, после того, как все его факторы были интегрированы для исполнения общей функции — создания вторичного членения речи. Эту функцию может выполнять и ритм, организованный исключительно распределением словесных ударений или даже (в свободном стихе) только лишь его знак и эквивалент. В том числе и поэтому Тынянов исходит из «минимальных условий» ритма, оставляя его «максимальные условия» (т. е. ритм как совокупность разных факторов) предметом специального исследования стиховедов.

И именно в это исследование вносит решающий вклад Томашевский, когда в цитируемой нами работе включает в единую категорию ритма, наряду с регулярным распределением словесных ударений, и «ритм интонационно-фразовый», и даже «ритм гармонический», т. е. качественную организацию гласных (звуковую инструментовку, или, по Мукаржовскому, эвфонию). Ритмический импульс, таким образом, становится для него тем самым «принципом, объединяющим звуковые приемы» различного происхождения, как мы цитировали выше.

Для Томашевского это объединение не является простой гармонизацией. Интонация сама представляет собой комплексное явление. Она вступает в многочисленные связи со значениями слов, смысловым и синтаксическим построением высказывания и со стилем и жан-

ром высказывания как целого. Разные типы интонации соответствуют и разным типам использования речи во внеэстетических функциях, (таким как ораторское искусство, частная беседа и т. п.), равно как и конкретным типам поэтического языка (напевный, декламационный и др.). Включая в себя интонацию, ритмический импульс в этом комплексном понимании является носителем стилистических (в широком смысле слова) признаков, которые становятся компонентом смыслового построения произведения. Комбинация этих признаков и различная мера их употребления в тексте, а в дальнейшем и различное их отношение к ударному ритму и инструментовке, дают ритмическому импульсу индивидуальную (акустическую и стилистическую) форму. «Тип языкового мышления автора», как его называет Томашевский, также относится к этой сфере явлений и проявляется в различных отношениях между средствами, реализующими ритмический импульс, который таким образом оказывается многократно связанным с языковым сознанием поэта и, шире, с его индивидуальностью. На выбор этих средств, кроме того, оказывает влияние и предполагаемый типичный способ коммуникации поэтического текста (чтение про себя, вслух и т. п.). На основе этих влияний некоторый из трех элементов ритмического импульса (ударный ритм, интонация, звуковые конфигурации) становится доминантой, определяющей характер ритма конкретного произведения, что может быть и основой для типологии ритма.

Эти рассуждения Томашевского имеют программный характер, и многие из его тезисов — к примеру, о доминантности<sup>9</sup> — требуют дальнейшей разработки. Сам Томашевский вскоре (1923: 64) пересмотрел точку зрения, в соответствии с которой к компонентам ритма относится и звуковое построение: «Очевидно, что не все элементы произношения создают стихотворный ритм. (...) Ритм создают лишь основные количественные отношения в произношении стиха». Эти количественные отношения автор впоследствии называет: к ним относятся ударение и интонация. Несмотря на свою общую связанность с ритмом, который образует каркас для проявления звуковых конфигу-

---

<sup>9</sup> Представляется, что доминантность некоторых приведенных выше элементов в рамках ритма означает лишь сдвиг и нюансировку на основе данной иерархии, которая раз и навсегда поставила в центр ритма элемент, необходимый для самого существования (стихотворного) ритма, т. е. в классическом русском стихе расположение словесных ударений, в свободном стихе интонацию и т. д.

раций, эвфония воспринимается только регрессивно, у нее отсутствует прогрессивная направленность (по словам Тынянова — см. выше), без которой ритмический импульс немислим.

## 6. Ритмический импульс и «фоническая линия»

В отрывке, который мы цитировали последним, Томашевский также обращает внимание на то, что звуковые явления, создающие ритм, должны быть обязательными; к сфере ритма не относятся «особенности произношения, изменяющиеся от одного произносящего к другому». При этом, однако, остается невыясненным, что именно из интонационного построения текста (принадлежность которого к ритму здесь в общем подтверждена) выполняет условие обязательности и может, таким образом, быть принято в качестве ритмического фактора. Этот оставшийся без ответа вопрос приводит нас к ядру проблематики, которой посвящена последняя глава нашей работы.

Томашевский, включая интонацию в число ритмических факторов, определил проблематику ее исследования таким образом:

«Стих любого поэта, независимо от его стиля, обладает своеобразным интонационным распевом, проводимым тем или иным путем в соответствие с метрическими рядами. Вопрос о положении фразового ударения в стихе, о совпадении границ фразовых ударений с границами стиха, и о ритмической роли каденций, вопрос о темпе речи, поскольку он связан со стиховым ее движением, и представляет собой главное содержание этого отдела ритмики» (Томашевский 1922: 18).

Эта масштабная программа, в соответствии с которой изучение интонации становится принципиальным вкладом в постижение ритмической индивидуальности текста, необходимо должна была как-то решить вопрос об обязательности исследуемых явлений, их относительной стабильности, неизменности «от одного произносящего к другому». Этот вопрос не удалось разрешить изучавшей мелодику стиха школе Эдуарда Сиверса (1912) — влиятельному стиховедческому направлению, сходство целей которого с программой Томашевского наверняка было замечено современниками. Ю. Тынянов не случайно упоминает о стремлении Томашевского выработать комплексное понимание ритма именно тогда, когда начинает свою полемику со школой Сиверса. Расширение категории ритма он при этом называет заслугой этой школы, однако в то же время порицает ее за занятия явлениями, нерелевантными для ритма. (Эйхенбаум — автор иссле-



дования о мелодике русского стиха (1922) — безоговорочно приветствовал исследования Томашевского (см.: 1923: 164.)

В восприятии трудов Э. Сиверса и позднейшей критике его направления русскими формалистами (ср.: Erlich 1955: 187; Stempel 1972; Hansen-Löwe 1978: 105, 312) была тематизирована наиболее важная и до сих пор интересная проблематика, которая, правда, в силу специфического заговорничества своего основателя скатывалась, в особенности в своей поздней фазе (Sievers 1924), к чудачеству и использованию не вполне серьезных научных методов (Ungeheuer 1964).

Речь идет именно о проблематике индивидуального характера стихотворной «мелодии» и методов ее изучения. С ее помощью Сиверс ввел в науку о стихе, до тех пор увязавшей в нормативизме школьной метрики, нечто полностью новое, то, что оказывало значительное воздействие и на русский формализм, по крайней мере, на раннем этапе его развития (Шкловский 1917). Сиверс, сам обладавший исключительной чувствительностью к оттенкам человеческого голоса, исходил, впрочем, из предположения, что эти оттенки во всей своей сложности предопределены и заранее включены поэтом в текст и что, тем самым, для каждого стихотворения, для каждого текста существует лишь один-единственный правильный способ его интонирования. Вопрос языковых предпосылок этого способа при этом вообще не ставился. Сиверс не анализировал — кроме неопределенного замечания о выборе слов — предполагаемые причинные отношения, якобы необходимо ведущие от языковой формы текста к его звуковой реализации. Вместо этого он рассуждал *ex eventu*: на основании экспериментов с произносящими он предполагал доказывать сходство между большинством чтецов при реализации одного и того же текста, причем отличающиеся от общей картины реализации дисквалифицировались как результаты деятельности так называемых *Selbstleser* — индивидуалистов, разрушающих стих. Представляется, что участвовавшие в экспериментах послушные чтецы (*Autorenleser*) могли с таким единством вплоть до мелочей воплощать в жизнь предполагаемые авторские намерения лишь потому, что прошли одинаковую тренировку или охотно поддавались внушаемым им представлениям самого экспериментатора. Субъективным было и другое доказательство обязательного существования отношений между текстом и его огласовкой, а именно утверждение о том, что любая реализация, не совпадающая с предписанной самим текстом, сталкивается с артикуляционными, дыхательными и другими подобными проблемами.

В этих обстоятельствах для оппонентов Сиверса (Heusler 1912) не составляло труда доказать, что то, что феномены, которые Сиверс исследовал как качества поэтического произведения, были в действительности никак в тексте не predetermined особенностями исполнения стихотворения чтецом. Русские формалисты шли в этой критике дальше<sup>10</sup>, поскольку в основах спора об объективности и субъективности научного метода они распознали противоречия в самом предмете изучения, а именно контраст между фонологическими звуковыми качествами (которые представляют общепринятый репертуар лингвистических средств, одинаковых для поэта, реципиента и чтеца) и нефонологическими вариациями, возникающими в процессе создания и при каждом новом восприятии и воспроизведении текста заново и по-другому и не относящимися к интенциям поэта и воспринимающего. Вклад Якобсона, состоящий в применении фонологии прежде всего в рассмотрении проблематики отношений между фонологической системой языка и системой просодической (1923), достаточно хорошо известен (Rudy 1976). С фонологической точки зрения, лингвистически опирающейся прежде всего на работы его предшественников Л. В. Щербы и Бодуэна де Куртенэ, подошел к проблемам стиха Сергей Бернштейн (1927). К отношениям между произведением и его звуковой реализацией он попытался также приложить идеи Кристиансена (Christiansen 1909) об отношениях между эстетическим объектом и артефактом. Бернштейн радикальным образом исключил из текста все нефонологические элементы звукового уровня; они, по его мнению, относились к сфере независимого творчества чтеца.

Дальнейшие исследования элементов звуковой стороны речи показали, что это разделение является неоправданно жестким. Интуитивно это почувствовал уже в начале 30-х годов Ян Мукаржовский (Mučakovský 1931; см. также: 1940), по мнению которого и некоторые нефонологические качества речи могут быть с большей или меньшей определенностью заложены в тексте произведения. Помимо та-

---

<sup>10</sup> Иначе была мотивирована критика Сиверса Б. Эйхенбаумом (1922: 321). Сиверс для одного из ведущих глашатаев формальной школы является филологом, не заботящимся об эстетической стороне предмета, т. е. о художественном использовании звуковых конфигураций. Как справедливо указал Жирмунский (1922: 97), это мнение противоречит действительному положению вещей в работах Сиверса (Жирмунский по сравнению с другими русскими исследователями следовал Сиверсу наиболее последовательно).

ких явлений, как тембр или темп речи, которые или в общих чертах следуют из тематического или коммуникативного членения текста (например, чередование тембров в диалоге), или даже заложены в параметрах текста, имеющих прямое отношение к звуковой реализации (изменения темпа речи в зависимости от изменяющегося расстояния между языковыми или ритмическими границами), имеются и такие элементы системы языка, которые, не обладая собственными фонологическими функциями, все же явно и в обязательном порядке связаны с другими элементами, которые этими функциями обладают (чешское словесное ударение; подробнее об этом см.: Šervenka 1968; 1981).

Радикализм Бернштейна проявился и в других случаях. Дальнейшее развитие фонологии, прежде всего в понимании Р. Якобсона и пражской школы в целом, поставило под большое сомнение представление (которое, напротив, господствовало в школе Ельмслева) о том, что фонологические явления и прежде всего фонема (звук как член системы, идентичный во всех своих проявлениях, вне зависимости от вариантов произношения) представляют собой лишь группы абстрактных оппозиций, для которых безразлично, в какой субстанции они реализуются; именно таким образом, однако, понимал Бернштейн фонологический характер элементов поэтического произведения, так что произведение (в отличие от его декламации) стало для него чисто «внематериальным» явлением. Способ, с помощью которого реализуется не только устное и письменное языковое проявление, но и фонологические системные отношения, однако, вполне очевидно, зависит от звукового характера субстанции, формируемой языком; это немедленно отражается и на характере произведения как артефакта (подробнее см. статью: «Литературный артефакт» в наст. изд.).

Наконец, Бернштейн — в связи с весьма ранней стадией развития дисциплины, на которую он опирался, — заранее исключил из фонологии и системы языка вообще некоторые явления, которые к ним полностью или частично все-таки относятся. Это проявилось в особенности в его критическом отклике на книгу Эйхенбаума о мелодике русского стиха, в котором Бернштейн провозгласил нефонологическими относящиеся к сфере чтения вслух даже интонационные каденции, связанные с сугубо системными отношениями, такими как противопоставление вопроса и восклицания. (Эйхенбаум, по мнению Бернштейна, исследует не интонацию «мелодического» типа лирики, а простую синтаксическую организацию соответствующих текстов.)

Хотя эти каденции могут быть реализованы по-разному, соответствующие интонационные схемы (именно схемы, а не мелодические структуры в полноте своего реального звучания), бесспорно, имеют системный характер (Jakobson 1963).

Системный характер фразовой интонации подчеркнул Томашевский, когда в последней своей большой теоретической работе о стихе, написанной с позиций формальной школы (1925), высказывал свои соображения по поводу несколько лет продолжавшегося стиховедческого спора. При этом он использовал и результаты использования Якобсоном фонологии для решения просодических проблем. «Смысловая система фразовой интонации свойственна — не в меньшей степени, чем система элементов, служащих для различения слов, — каждому языку» (С. 236). Томашевский, отдавая предпочтение (вероятно, под влиянием Тынянова) вопросу строения (*konstituace*) стиха как единства перед проблемой его внутренней организации, связывает это строение с фонологией предложения, прежде всего с интонацией; внутренняя организация стиха, в свою очередь, связывается с фонологией слова. Таким образом, он приближается к тезису о специфической стиховой интонации как основном факторе поэтического ритма, несмотря на то, что он до сих пор видит в ней, скорее, некую идеализацию интонации предложения. В этом направлении, обозначенном Тыняновым, дальше продвинулся Мукаржовский (*Mukařovský* 1933). Общая проблематика стихотворной интонации как таковой, однако, заслоняла собою для Томашевского вопрос об индивидуальной мелодической форме, присущей конкретному тексту или творчеству одного автора. Вероятно, уже будучи знакомым с неопубликованными тогда работами С. Бернштейна, Томашевский приходит к мнению, что указания в тексте стихотворения на необходимую реализацию более тонких интонационных качеств, чем элементарные сигналы структуры предложения, не могут пониматься однозначно, а потому здесь существует большая степень свободы интерпретации, чем у элементов фонологии слова (С. 240). Экспериментальному исследованию доступны только отдельные конкретизации при чтении вслух, в которых необходимо лишь воспроизвести «эстетически верную» интонацию. И на противоположном пути, исходящем из анализа синтаксиса (осуществленный Эйхембаумом разбор стиховой мелодики), также встречаются проблемы. «Реконструкция эстетически верной интонации стиха все же возможна, хотя бы лишь потому, что на ней построена речь в стихе, а следовательно (эта интонация) фактически существует». В этой не вполне ясной формулировке Тома-

шевский надеется на помощь от «изучения метрических форм стиха с точки зрения конструкции предложения» (С. 242). Таким образом, он не разделяет скептицизм Бернштейна относительно возможности объективного исследования звукового уровня произведения в его индивидуальности и одновременно обязательности, однако методы, необходимые для такого исследования, остаются ему неизвестными. Мы и до сих пор почти не продвинулись вперед в решении этой проблемы.

На этом, насколько нам известно, исчерпываются попытки индивидуальной и комплексной звуковой характеристики стиха, принятые на базе русского формализма. Первые примеры применения фонологии, приведшие к прорыву в решении просодических вопросов, были необходимой «расчисткой территории» для анализа звуковой формы стиха. Был положен конец смешению обязательно «правильного» звучания произведения с субъективными представлениями, которые, при всем их внутреннем разнообразии, не могли быть опознаны в самом тексте. Поначалу на первый план выступили проблемы подобного исследования, а не новые импульсы и идеи по их реализации. Только дальнейшее развитие самой фонологии, особенно изучение интонационных сигналов супрасегментальной конструкции высказывания (Daneš 1957) и оттенков интонации, связанных с его семантическим и стилистическим уровнем, могло создать предпосылки для решения этой влекущей проблематики. Это развитие даже в рамках самой лингвистики пока никак нельзя назвать завершенным, при этом стиховедение в весьма малой степени использовало даже те результаты, которые уже были получены.

Попытки некоторых формалистов постичь звуковой рисунок стиха в его индивидуальности и в той степени полноты, с которой он обязательно вписан в текст произведения и представляет собой норму для прочтения вслух, нашли весьма самостоятельное и богатое идейными продолжение в ранний период пражского структурализма. Для теории стиха, разработанной Мукаржовским, индивидуальность звуковой формы стиха стала центральным вопросом, за решение которого он боролся, начиная с первого своего опубликованного произведения (1923), через доструктуралистскую работу, увидевшую свет лишь спустя десятилетия (1927), вплоть до университетских лекций 30-х годов. Одна из его первых структуралистских работ (1929) по-новому определяет категорию фонической линии стиха; она построена на основе принципов, достигнутых фонологической критикой школы Сиверса, и одновременно ставит перед собой цель продемон-

стрировать решаемость проблематики, введенной Сиверсом в науку. Мукаржовский при этом идет значительно дальше, чем Томашевский с его общими формулировками, поскольку при помощи анализа конкретного материала и эксперимента (не с чтецами, конечно, а с самим текстом) стремится к обнаружению объективно находимых факторов текста, определяющих фразовое ударение и интонацию. Главным методологическим принципом для него является структуралистский тезис о многостороннем взаимном сочетании самых разных элементов произведения. При этом интересно, что в центр внимания, таким образом, попадают в принципе те же самые элементы интонации, которые хотел сделать предметом исследования и Томашевский, т. е. позиция фразового ударения, каденции, отношения между фразовым и стиховым членением.

В отдельных комментариях Мукаржовский возвращается к этой проблематике и на более поздних стадиях своего научного пути, вплоть до 40-х годов. И он, впрочем, не приходит к окончательному ответу на один из сложнейших вопросов современного стиховедения, лишь нащупывая к нему путь.

Анализ вклада Мукаржовского, однако, уже тематически не входит в рамки данной работы, поскольку для Мукаржовского фоническая линия не была непосредственно связана с ритмическим импульсом (хотя, наблюдая со стороны, по прошествии времени, мы можем легко распознать эту взаимосвязь), который был предметом нашего интереса в данном тексте. Указанному мотиву стиховедения Мукаржовского мы ранее посвятили самостоятельную работу (Šervenka 1982).

Категория ритмического импульса — в соответствии с классическим и менее жестким определением Томашевского — и в наши дни остается не средством описания всей совокупности звуковых качеств стиха, но термином для обозначения ритмического рисунка, создающегося распределением ударных и безударных слогов, в особенности разной степенью относительной частоты ударений на конкретных иктах в конкретных текстах (см. напр.: Šervenka 1973). Эта динамическая внутритекстовая норма, суммирующая конфигурации ударений в целых рядах стихов, характерна для групп текстов (поэтические школы, традиции) и для некоторых поэтических индивидуальностей, и ее изменения являются одним из важнейших показателей исторического развития стиха. Именно в этом контексте ритмический импульс систематически анализируется в десятках работ славянских стиховедов.

## Цитируемая литература

- Белый А. Символизм. М., 1910.
- Бернштейн С. И. Стих и декламация // Русская речь (новейшая серия) 2. 1927. С. 9—41.
- Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации (1927a) // Texte der russischen Formalisten 2 / W.-D. Stempel (Hrsg.). München, 1972. С. 338—384.
- Benussi. V. Zur experimentellen Analyse des Zeitvergleichs. II. Erwartungszeit und subjektive Zeitgröße. Archiv für die gesamte Psychologie 13. 1908. S. 71—139.
- Benussi. V. Psychologie der Zeitauffassung. Heidelberg, 1913.
- Брик О. М. Ритм и синтаксис (1920) // Texte der russischen Formalisten 2. München, 1972. С. 162—220.
- Červenka M. Jiří Levý's Comparative Study of Verse (1968) // PTL 4. 1980. P. 587—599.
- Червенка М. Ритмический импульс чешского стиха (1973) — см. наст. изд.
- Червенка М. Стиховедческий том «Избранных сочинений» Якобсона (1981) — см. наст. изд.
- Červenka M. Mukařovského «fonická linie» a rozbor veršové intonace // Česká literatura 39. 1991. S. 242—268.
- Червенка М. Литературный артефакт (1993) — см. наст. изд.
- Daneš F. Intonace a věta ve spisovné češtině. Praha, 1957.
- Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.
- Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923.
- Erlich V. Russian Formalism. s'Gravenhague, 1955.
- van Ginneken J. Allgemeine Sprachwissenschaft: Bibliographie des Jahres 1915 // Indogermanisches Jahrbuch 4. 1916. S. 124.
- Hansen-Löwe A. A. Der russische Formalismus. Wien, 1978.
- Heusler A. E. Sievers und die Sprachmelodie // Deutsche Literaturzeitung 33. 1912. H. 24. S. 1477.
- Holenstein E. Roman Jakobson's phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt am Main, 1975.
- Гуссерль Э. Феноменологии внутреннего сознания времени (1901) М., 1994.
- Christiansen B. Philosophie der Kunst. Berlin, 1909.
- Якобсон Р. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским (1923) // Jakobson R. Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 3—130.
- Якобсон Р. Старочешские стихотворения, сложенные однорифменными четверостишиями (8а.4) // Slavia 3. 1925. S. 272—315.
- Jakobson R. O překládání veršů (1930) // Jakobson R. Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 131—134.
- Jakobson R. Metrika (1936) // Jakobson R. Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 147—159.
- Jakobson R. Památce G. J. Čelpanova // Psychologie 2. 1936. S. 41—43.

- Jakobson R.* Boris Viktorovič Tomaševskij (1959) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. P. 545—548.
- Jakobson R.* Boris Michajlovič Ejchenbaum (1963) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. P. 549—556.
- Jankovič M.* Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém (1982) // *Jankovič M.* Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1991. S. 72—115.
- Král J.* O prozodii české (1893—1897). Praha, 1923.
- Маяковский В.* Как делать стихи? М., 1926.
- Мухаřовský J.* Příspěvek k estetice českého verše. Praha, 1923.
- Мухаřовský J.* Odpověď na recenzi dra J. V. Sedláka // *Časopis pro moderní filologii* 10. 1924. S. 312.
- Мухаřовský J.* O volném verši českém. [Praha], 1925.
- Мухаřовský J.* O motorickém dění v poezii (1927). Praha, 1985.
- Мухаřовský J.* Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších (1929) // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 170—186.
- Мухаřовský J.* 1931/1982. Fonologie a poetika // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 161—169.
- Мухаřовský J.* 1933/1982. Intonace jako činitel básnického rytmu // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 191—204.
- Мухаřовský J.* Obecné zásady a vývoj novočeského verše (1934) // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 9—90.
- Мукарежовский Я.* О поэтическом языке (1940) // *Мукарежовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996. С. 76—132.
- Müller-Freienfels R.* Psychologie přítomnosti. Praha, 1937.
- Korczyńska Z., Pszczołowska L.* (ped.). Słowiańska metryka porównawcza I. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania. Wrocław, 1978.
- Rudy S.* Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 477—520.
- Sedlák J. V.* K problémům rytmu básnického. Praha, 1929.
- Schmid W.* Der aesthetische Inhalt. Utrecht, 1977.
- Sievers E.* Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.
- Sievers E.* Ziele und Wege der Schallanalyse, in Festschrift W. Streitberg. Heidelberg, 1924.
- Stempel W.-D.* Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache // Texte der russischen Formalisten 2 / W.-D. Stempel (Hrsg.). München, 1972. S. IX—LIII.
- Шкловский Б. В.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка 2. Пг., 1917. С. 87—94.
- Тарановский К.* Руски дводелни ритмови 1—2. Београд, 1953.
- Томашевский Б.* Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям за стихом «Евгения Онегина (1917) // *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929. С. 94—137.
- Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина (1919) // *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929. С. 138—253.



- Томашевский Б.* Ритм прозы (по «Пиковой даме») (1920) // *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929. С. 254—318.
- Томашевский Б.* Проблема стихотворного ритма (1922) // *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929. С. 3—26.
- Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.
- Томашевский Б.* [рец.:]. Ю. Тынянов: Проблема стихотворного языка // *Русский Современник* 3. 1924. С. 265—268.
- Томашевский Б.* 1925/1972. Стих и ритм. Методологические замечания / W.-D. Stempel (ed.). 1972. S. 222—270.
- Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929.
- Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Ungeheuer G.* Die Schallanalyse von Sievers // *Zeitschrift für Mundartforschung* 31. 1964. S. 97—124.
- Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. New York, 1949.
- Жирмунский В. М.* Мелодика стиха // *Мысль* 3. 1922. С. 109—139.
- Жирмунский В. М.* Введение в метрику. Л., 1925.

## ПРИНЦИП СВОБОДНОГО СТИХА

### Вступление

В европейской литературной культуре, в ее национальных и социальных субкультурах в разные моменты развития создаются стихотворные формы, ритмически более «свободные», чем предполагает общепринятый стандарт соответствующей стихотворной системы (стихотворных систем). Степень этой свободы может быть очень разной в синхроническом и диахроническом измерении. В любом случае, «свобода» состоит в том, что существующие нормы, определяющие, что является стихом, а что нет, в данных текстах исполняются с меньшей обязательностью, чем в текстах стандартных, и в ограниченной группе текстов эти нормы (все или некоторые) вообще теряют силу и перестают определять отбор и комбинаторику языковых единиц. Общая стихотворная норма, впрочем, действует и при создании таких текстов, однако не так, чтобы каждый отрезок текста самостоятельно оценивался с ее точки зрения (и впоследствии часто классифицировался как нечто «необычное», «отклоняющееся» или «ошибочное»), а так, что в качестве «отклоняющегося» — неважно, в положительном или отрицательном смысле, — представляется целый текст. Вместо стандартных норм, оттесненных на задний план, в ряде случаев формируются новые стихотворные нормы, до тех пор в литературной культуре реально не существовавшие, с широким или узким (а иногда вообще единичным) диапазоном действия. И эти нормы, в свою очередь, применяются так, как было указано выше, т. е. скорее вероятно (рекомендуется/не рекомендуется), нежели детерминистически (предписывается/запрещается).

### 1. Традиция свободных форм и реципиент

Для современной литературы характерно, что указанные выше формы образуют свою собственную традицию: они создаются и вос-

принимаются не только на фоне стандартных форм (т. е. как отклонение и т. п.), но также на фоне предшествующих форм своего собственного типа, т. е. более старых «свободных» конструкций. Это обстоятельство чрезвычайно важно, поскольку так открывается возможность как для дальнейшего расширения этих форм (которые теряют первоначально присущий им характер отклонений), так и для их постоянно усиливающегося дальнейшего «освобождения». Принятие свободных форм за норму на одной стадии становится основой для принятия еще более свободных форм на стадии следующей.

Наряду со связанностью свободных форм с их собственной традицией в их внутренней структуре происходит сдвиг между релевантностью реализованных в тексте ритмических признаков, с одной стороны, и релевантностью установки и духовной деятельности участников литературной коммуникации для восприятия данного текста как стихотворного, с другой стороны. Постепенно все большую важность приобретает второй из этих факторов. С трудом можно представить читателя сборника Св. Чеха «Под сенью липы» (*Ve stínu lípy*), который усомнится в том, что читает именно стихи, поскольку сам текст не позволяет ему в этом усомниться. В случае же с «Историями» (*Příběhy*) Голана вообразить такое отнюдь не трудно. Этот факт имеет большое значение и для методологии исследований: из него следует необходимость постоянно обращать внимание на прагматическую плоскость литературной коммуникации; любой подлежащий «объективному» описанию признак текста или его отсутствие должны оцениваться в контексте и с точки зрения положения их реципиентов в истории.

Момент, в который возникла и стала самостоятельной преемственность развития свободных ритмических конструкций, наступил во многих европейских литературах, в том числе и в чешской, в последние десятилетия девятнадцатого века. (Исключением является прежде всего немецкая литература, в которой мы можем говорить о существовании непрерывной традиции «свободных ритмов» начиная с XVIII века.) Ниже мы рассмотрим ту эпоху, в которую появились свободные конструкции. Для обозначения предмета исследования мы используем обычное и международно признанное наименование «свободный стих». Разумеется, некоторые черты свободного стиха присущи и более старым, но в его традицию прямо не включенным «более свободным» стихотворным конструкциям, что для нас в данный момент имеет значение только в том случае, если они каким-то образом повлияли на его форму и семантику. Таким же образом, впрочем, для свободного стиха сохраняют значение и более старые регулярные стихотворные формы.

## 2. Ритмическая интенция

Принципиальное значение для восприятия текста как стихотворного (во всяком случае, на первом этапе рассматриваемого нами периода) имеет то, каким именно способом он следует современным или более старым стандартным стихотворным конструкциям и системам. Фрагменты, туманные намеки и второстепенные признаки очевидно стихотворной организации являются для автора и реципиента сигналами включения соответствующих текстов в традицию стихотворной словесности (поэзии), т. е. восприятия их звуковой организации как ритмической. (Ритмическая организация речи состоит в разделении речи на отрезки, в которых периодически повторяется определенная конфигурация звуков речи, так что для говорящего и реципиента эти отрезки эквивалентны друг другу; такая организация речи способна создать ритмический импульс, т. е. ожидание, что вслед за рядом отрезков, организованных одинаковым образом, вновь появится таким же образом организованный отрезок.) Мы не хотим заходить так далеко, чтобы утверждать, что автор таким образом ставит перед реципиентом задачу при помощи этих намеков и фрагментов достроить «полный» ритм, или даже стихотворную организацию данного типа, на который текст «намекает» в свободном стихе; достаточно того, что такое напоминание пробуждает ритмическое намерение (ритмическую интенцию), является импульсом для того, чтобы реципиент находил в тексте общие признаки сходства с текстами безусловно стихотворными, подводил их под общий «знаменатель» и на основании общего впечатления делал вывод о наличии ритмической организации. И эта ритмическая интенция обладает своим звуковым эквивалентом (см. далее).

В таком — ограниченном — смысле ритмическую структуру свободного стиха можно считать «паразитарной», т. е. такой, существование которой зависит от других, «более аутентичных» структур. Нам не кажется, что в этом смысле свободный стих в рамках современной литературы и современного искусства вообще является чем-то особенным. Можно, например, вспомнить о том, какие тонкие и одновременно вполне прочные нити связывают некоторые стихотворения раннего Сейферта, самим автором названные «балладами», с традиционными прототипами данного жанра. Произведение отнесено к «балладам» на основании заголовка и, кроме того, лишь нескольких не самых важных жанровых признаков (причем остальные, не включенные в создание контекста «балладности» текстовые признаки,

можно считать носителями иного значения, а часто и признаков иных жанров), все прочее обеспечивает сохранение исторических структур, опирающееся на старые прототипы «баллады» в литературной традиции, хранящиеся в сознании участников коммуникации. Параллели мы можем чувствовать, к примеру, и в так называемой абстрактной живописи, которая, отказываясь от показа объектов, усиливает степень своей принадлежности именно к живописи реминисценциями различных жанров, стилей, характерных для той или иной эпохи, направления, концепций пространственности/плоскостности и т. п. в предшествующем развитии данного вида искусства. Такие реминисценции способствуют тому, чтобы поверхность, покрытая ничего не изображающими цветными пятнами, воспринималась как картина, чтобы простые фрагменты ночных зарисовок вызывали впечатление балладического действия и т. п.

### 3. Филогенетическое и онтогенетическое измерения

То, что можно описать и определить как текстовую данность, таким образом, не оказывает решающего воздействия на то, присутствует ли стихотворность в свободном стихе, а разделяет эту ответственность с тем, что вносится в текст интенцией автора и реципиента. И в этом свободный стих в рамках современного искусства является скорее типичным явлением, нежели исключением: ср. словесные и изобразительные *ready-mades* («готовые произведения искусства»), атональную музыку и т. д.; именно эти явления, в конце концов, привели современную эстетику к тому, что в ней функциональное определение в ней искусства стало преобладать над субстанциальным.

Вслед за Тыняновым (Тынянов 1924) это положение можно сформулировать и так: ритмичность свободного стиха основана на минимальном количестве ритмических признаков. Этот минимум, однако, меняется в зависимости от степени развития: того, что достаточно для создания ритмической интенции сегодня, не хватало для этого 50 или 100 лет назад, когда в нашей поэзии только началось развитие свободного стиха. Уже тогда это было точно подмечено Ф. Кс. Шальдой (Šalda 1898a, b: 16, 32), который осуждал бесформенность некоторых текстов, написанных верлибром, поскольку не находил в них достаточного количества внутренних ритмических черт, способных вызвать у тогдашнего читателя ритмическую интенцию. Сегодня некоторые из этих текстов мы, не задумываясь, восприняли бы как стихотворные, если бы считали их написанными, к примеру, в наше время; однако

нам известна дата написания этих текстов, и при включении их в контекст времени их реального создания мы готовы согласиться с Шальдой. Потенциальная готовность к восприятию все более свободных текстов основывается на самостоятельной традиции свободного стиха, о которой говорилось выше в пункте 1.

Кроме этого филогенетического аспекта создания предпосылок восприятия свободного стиха именно в качестве стиха существует и измерение онтогенетическое — измеряемая в рамках отдельной человеческой жизни и организованная в соответствии с социальной шкалой степень готовности реципиента, определяемая его опытом восприятия (современной) поэзии. Степень максимально допустимой свободы свободного стиха в принципе соответствует вертикальной дифференциации литературы. Свободный стих до сих пор не является поэтическим явлением, стремящимся к массовому отклику (ср. отказ от свободного стиха и его отрицание в поэзии социалистического реализма). Он не используется в текстах, создающихся для специальных групп читателей (стихи для детей), с внеэстетическими функциями (реклама) и т. д. Обычно наиболее свободные стихотворные формы того или иного времени являются для этого времени и наиболее эксклюзивными.

#### **4. Перечень факторов**

Ритмическая интенция естественным образом является основой и условием создания и восприятия любых стихотворных форм. Только с ее помощью импульсы, полученные от релевантных внутренних особенностей черт текста, обобщаются (мы не предполагаем рациональную артикуляцию) в целостные ритмические впечатления (Šervenka 1996: 106), которые являются компонентом семантического построения произведения. В случае обычного стандартизированного стиха речь идет о восприятии текста в контексте, на фоне известной нормы и опыта реализации этой нормы в предыдущих аналогичных формах. Сама стихотворность текста при этом не участвует в игре, поскольку в большинстве случаев она совершенно очевидна. В случае свободного стиха, однако, речь идет о самом его существовании как стиха. Гораздо более существенная роль при этом принадлежит факторам, которые можно в общих чертах обозначить как «внешние» (с точки зрения ритма, не всегда с точки зрения произведения в целом). По порядку, начиная от наиболее внешних, этими факторами являются, в особенности:

- 1) включение в типичные коммуникативные сферы, в которых обычно используется стихотворная речь, к примеру издание книги в поэтической серии, чтение текста со сцены в поэтическом кафе и т. п.;
- 2) авторство текста — автором является литератор, известный как поэт;
- 3) заглавие (подзаголовок) текста, в особенности использованные в нем метатекстовые обозначения, но также и его стилистические и тематические признаки;
- 4) присутствие в тексте характерных признаков литературных жанров, в которых обычно используется стихотворная речь;
- 5) тематические элементы, обычные для поэтического текста;
- 6) характерные «поэтические» элементы языка и стиля, принадлежащие к другим (незвуковым) уровням языка — образные наименования, синтаксические фигуры, параллелизмы, инверсии и т. п.;
- 7) конфигурации элементов звукового уровня языка, которые в рамках данной версификации не являются ритмическими факторами, однако часто связаны с ритмом или же представляют его второстепенные, необязательные признаки: звуковая инструментовка (звуковые последовательности и повторы), организация интонационных отрезков с точки зрения их положения, длительности и мелодической протяженности, черты упорядоченности в изменениях темпа и смене тембра голоса и т. д.;
- 8) параязыковые явления в узком смысле слова: голосовые и иные (визуальные) элементы, которые к стихотворению и впечатлению от него добавляет деятельность чтеца и — в рамках наиболее обычного способа восприятия поэзии, чтения про себя — графическая организация текста. К этим явлениям, безусловно, относится прежде всего характерное разделение текста на строки, которые не доходят до действительной границы страницы и потому с точки зрения объема не предопределены механически ее шириной. Подобное оформление текста свидетельствует о некоей специальной интенции (по аналогии со стандартными стихотворными текстами мы будем считать ее ритмической) — членить свободный стих не только на уровне синтаксиса высказывания, но и на ином уровне.

В данный список мы сознательно не включили приведенные выше «настоящие» ритмические характеристики, т. е. фрагменты традиционных ритмических структур, синекдохические аллюзии, благодаря

которым некоторые свободные стихи напоминают языковые структуры классического стиха. Это явления иного порядка, которые сами и непосредственно — хотя и в неполном виде, требующем от читателя дополнительных интегрирующих действий — являются носителями ритма. Факторы 1—8, напротив — подчеркнем это еще раз — никоим образом не являются носителями ритма в том смысле, в котором им является, например расположение ударных и безударных слогов в силлабо-тоническом стихе. Их список — это, *sit venia verbo*, реестр «возбудителей» ритмической интенции. Сами они не создают ритм, однако призывают участников коммуникации к тому, чтобы те воспринимали текст как ритмический; этот призыв, впрочем, содержит в себе и обещание того, что текст действительно будет таковым, чтобы участники коммуникации могли создать или найти в нем опоры ритма, внутренние языковые признаки, которые санкционируют именно такое восприятие.

Даже в случае неудачи на этом втором этапе данный текст все равно будет включен в круг стихотворных текстов и, учитывая наличие в нем ритмической интенции — в единственной сфере, где может реализоваться словесный ритм, т. е. в сфере звуковой, — он должен быть трансформирован, хотя бы даже извне и насильно.

Весьма вероятно, что конец предыдущего предложения описывает только ту стадию развития свободного стиха, на которой он уже полностью укрепился в ритмическом сознании как стих. На начальных же стадиях условием принятия свободного стиха в качестве стиха является успех при поисках хотя бы фрагментарных, внутренне присущих тексту звуковых конфигураций в тексте. Следовательно, существует значительное отличие между ситуацией, в которой фоном текста в свободном стихе являются другие тексты, написанные свободным стихом, и ситуацией первоначальной, когда этим фоном были лишь традиционные стихотворные тексты.

## 5. Графическая организация

Среди факторов ритмической интенции огромную важность для свободного стиха имеет графическая организация текста. В отличие от звуковых и прочих сигналов, передаваемых чтением вслух, она имеет то преимущество, что связана с коммуникативной сферой, которая является наиболее типичной для современной поэзии, т. е. с чтением книги про себя. Это признак, без которого свободный стих не может существовать: трудно себе представить свободные стихи,



напечатанные *in continuo*, которые даже подготовленный реципиент мог бы отличить от «ритмизованной прозы» или подобных переходных форм. Исключением, впрочем, являются рифмованные свободные стихи, поскольку рифма играет в данном случае ту же роль, что и графическая организация — обозначает границы между стихотворными строками.

Тем, что строки заканчиваются неодинаково и, как правило, задолго до физического, настоящего края страницы, тексты, написанные верлибром, сходны с классическими метрическими стихами. Эта черта в отличие от других, унаследованных от классического стиха факультативно, в свободном стихе реализована полностью, и не только как аллюзия или фрагмент. При неполноте и необязательности других ритмических признаков графическое выделение границ представляется важным условием существования ритма в свободном стихе. В классическом стихе оно скорее второстепенное, поскольку границы между стихами достаточным образом обозначены посредством самого звукового ритма.

Информационное воздействие подобной графической организации в свободном стихе всегда двойственно. Во-первых, это сообщение, следующее из общего визуального впечатления, вызванного контурами напечатанного текста на странице; его содержанием является высказывание вроде «это стих» (и «это стихотворная речь»), т. е. и призыв к тому, чтобы занять соответствующую позицию по отношению ко всему тексту как единству. Эту информационную ценность графическая организация разделяет с другими, перечисленными выше, факторами ритмической интенции. Во-вторых, окончания строк обозначают начало и конец каждого конкретного ритмического члена, а тем самым и его объем (который с давних пор является одной из важнейших семантических характеристик стиха), расположение конкретных наименований в отношении к его концу и началу, мгновенно возникающие отношения между стиховым и синтаксическим членением и т. д. Графика является основанием этого ритмического каркаса, на который опираются параллелизмы, отношения, в которые вступают между собой слова на основании своего расположения внутри строки, а в некоторых случаях и высшие композиционные единства, опирающиеся на строфы и абзацы.

В то же время, графическая организация относится к тем факторам ритмической интенции, о которых выше мы сказали, что они не являются носителями собственно ритмической организации. Графика

играет роль «возбудителя», инициатора. Она функционирует в тексте как призыв к тому, чтобы накопленный опыт восприятия текстов, ритмическая организация которых бесспорна (т. е. метрических и уже идентифицированных ранее как свободный стих), был применен и к этому новому тексту. Соавтором ритма в свободном стихе является ритмический импульс — ожидание периодичности, — развернутый не только в рамках самого соответствующего высказывания, но и во всей предыдущей истории поэзии — в той степени, в которой она является частью литературной компетенции автора и реципиента. При чтении метрического стиха его предыдущие строки (т. е. вызываемый ими ритмический импульс) предписывают нам понимать, к примеру, строку Бржезины *Škubnutí Bližení po drátech éterných* («Дрожь Приближения в эфирных проводах») как александрийский стих, а не четырехстопный дактиль, хотя само по себе распределение ударений в данном стихе свидетельствует, скорее, в пользу второго решения. Аналогично и все до сих пор прочитанные нами стихи требуют от нас воспринимать строки Коларжа *naši využívají přerušení // a střídají. Nastupuje první útočná...* («Наши используют паузу // и производят смену. Выходит первое звено нападения») как (свободный) стих.

Существует, однако, еще одно условие, еще более очевидного прагматического характера. Предыдущий опыт восприятия поэзии в конкретной ситуации на определенного типа читателя может, безусловно, влиять и в совершенно ином направлении, вести его к убеждению о том, что «это никакой не стих». Безусловно, именно с таким впечатлением читали Бржезину и Сову многие, воспитанные на поэзии Врхлицкого; позднее люди, восхищавшиеся свободными стихами Бржезины, относились так к «Абсолютному могильщику» Незвала... Устремленность стиха к минимуму ритмических средств может разделяться только автором и реципиентом, обладающими определенным специфическим отношением к поэтической традиции. Это отношение открытости к новому, отношение, для которого традиция является тем, на что опираются изменения. Внимание реципиента, обладающего подобным отношением, направлено на остающиеся в стихотворении минимальные признаки, таким образом, что приветствуется даже до сих пор незнакомая, но ожидаемая возможность ритма.

## 6. Звуковая природа литературного артефакта

Наша осторожность в определении роли графики при создании свободного стиха имеет под собой веские основания. Оперативное

пространство нашего исследования невелико. С одной стороны, мы сознаем, что посредством специального обозначения границ стиха в поэтическую коммуникацию вступают надындивидуальные факторы, позволяющие возникнуть ритмической интенции, без которой свободный стих невозможен. С другой стороны, мы отказываемся включить графику в число факторов, являющихся собственно носителями ритма. Ведь такое включение означало бы, по сути, отрыв свободного стиха от других, более регулярных форм организации стихотворной речи. Вряд ли можно сомневаться в том, что любой ритм в художественной литературе имеет звуковой характер (даже в том случае, если он опирается не на реально звучащие, а на потенциальные звуки, на то, как они формируются в интенции говорящего). Это утверждение связано как с мнением о том, что, если литературное произведение вообще непосредственно обращается к какому-либо органу чувств, то им является слух (подробнее см.: Šervenka 1992/1996), так и с общепринятым представлением о том, что ритм в искусстве вообще является звуковым явлением. Даже если бы мы смирились с визуально воспринимаемым «ритмом», например колоннады как с описательным, а не метафорическим наименованием, то только с большим трудом можно себе представить, чтобы с точки зрения эстетического воздействия между этим художественным ритмом и крайне бедным чувственным ощущением от чередования пустых и заполненных печатным текстом частей строки в напечатанном стихотворении существовала некая аналогия. Кроме специфических случаев, таких как современная конкретная поэзия, находящихся на границе между словесным и изобразительными искусствами, мы так или иначе должны были бы относить эффекты этого типа, скорее, к изобразительному искусству оформления книги, которое в нашей культуре является необходимым спутником представленного в отпечатанном виде литературного произведения, но вовсе не его составной частью. Простым до банальности доказательством этого является существование разных изданий одного и того же текста. Было бы странно полагать, что очень длинные свободные стихи Бржезины, размещенные в издании «Манеса» на широких страницах, на которые они в большинстве случаев, несмотря на свою длину, помещаются в одну строку, и те же стихи в книжечке карманного формата, выпущенной в серии «Цветы поэзии», где почти каждый стих должен быть разделен на 2 строки, обладают в этих визуальнo столь непохожих друг на друга формах разным ритмом.

Графика является конвенциональным сигналом о том, куда нам надлежит приложить силу своего накопленного опыта восприятия

стихов, для того чтобы и в строке не соответствующей стандартным нормам стихосложения, мы могли ощутить стих и в соответствии с этим модифицировать ее звучание.

## 7. Интонация

Вопрос о том, что является носителем ритма в свободном стихе, стал более конкретным, однако ответ выглядит все более и более парадоксально. Мы заметили, что графическое членение текста инициирует действия, направленные на создание ритма свободного стиха, а этот ритм может быть только ритмом звуковым. Из характера словесного искусства следует, что этими ритмически организованными и обработанными звуками могут быть только звуки языка. В то же время непрерывный процесс все большего освобождения свободного стиха в своем развитии заставляет нас считать, что стихотворный ритм нельзя навсегда связать с какой бы то ни было определенной и во всех случаях позитивно определяемой конфигурацией звуков языка, так, как это происходит в классическом стихе в различных просодических системах. Вопрос о минимальных ритмических признаках является вопросом о наиболее обнаженной и примитивной «сущности» стихотворного ритма: мы задаемся вопросом, что «останется» после того как исчезнут все до сих пор известные признаки и нормы ритмизации (Mukařovský 1933).

Если же нам интересна исторически конкретная форма свободного стиха, то наша цель выглядит совершенно иначе: мы можем опираться на позитивное описание вполне определенных конфигураций языковых элементов. С обобщенной точки зрения это нам, однако, не слишком поможет, поскольку ни одна из этих конфигураций не присутствует везде и не является во всех случаях обязательной. Каждая из них или была, или может быть отвергнута в ходе дальнейшего развития.

Мы находимся в ситуации, подобной той, в которой были эстетики пражской школы при поисках определения художественной словесности. Мукаржовский (1966) и ранний Якобсон (1933—1934) — но уже не Якобсон в статье «Лингвистика и поэтика» (1960) — в этой ситуации отдали функциональной дефиниции (которая помещает в центр — как делаем с самого начала и мы — интенцию и точку зрения субъектов, участвующих в художественной коммуникации) предпочтение перед позитивными (субстанциальными) определениями. Эта интенция является основой, а в конкретных случаях можно предпо-

лагать, что в ответ на ее «призыв» в самих текстах возникнут некие материальные опоры.

Наши шаги на пути к ритму свободного стиха могут следовать данной схеме, однако нам не стоит забывать, что в случае со стихом мы оказываемся на более низком иерархическом уровне, чем в том случае, когда предметом интереса является «поэтичность как таковая» (Якобсон). И в нашем случае первоначальная интенция предшествует конкретному ответу, содержащемуся в тексте, однако нам заранее задано то, что в итоге мы должны прийти к звуковому ритму и его языковому воплощению.

Так же, как почти 70 лет назад Мукаржовскому (1933), нам и сейчас представляется, что единственным элементом звукового уровня языка, который готов *в любой момент* ответить на призыв интенции, является интонация. Под ней мы имеем в виду изменения мелодии голоса, супрасегментальные изменения его силы, а в некоторых случаях также паузы и мгновенные изменения темпа речи, связанные прежде всего с членением высказывания. (Мы не принимаем оговорку К. Горалека (1956); весьма вероятно, что наше изложение сближается с проблематикой, сформулированной Ф. Данешем (1958), но в данный момент нам хотелось бы воздержаться от отступлений, поскольку сейчас речь идет прежде всего о четком перечислении основных тезисов.) Эти звуковые явления или, по крайней мере, их абстрактные схемы, мы считаем актуально присутствующими в сознании читателя и в случае чтения «про себя».

Интонация является многофункциональным, а следовательно, и многоуровневым элементом языка. Кроме ряда функций, которые она выполняет в обычной речи, интонация способна принимать на себя и функцию ритмическую, что реализуется при помощи повторяющихся отграничений следующих друг за другом речевых отрезков, в которых повторяется та или иная абстрактная интонационная фигура. Ее формы в разных текстах весьма различны: интонация, конечно, продолжает выполнять и все другие свои функции даже при новой нагрузке на нее в виде ритмической функции, поэтому ритмический уровень интонационных средств может быть реализован только как особая модификация интонационных схем, связанных с обычными функциями. Здесь нам не хотелось бы объяснять природу этих модификаций. Достаточно будет, если мы вместе с обычными читателями поэзии осознаем, что стихи произносятся (в реальности или виртуально) «другим тоном», чем тот же самый текст без присутствия в нем ритмической интенции.

Понимаемая в таком ключе ритмическая интонация одновременно и является, и не является языковым феноменом. Это абстрактная проекция в речи ритмической интенции в целом, явление, вносимое в речь извне (в чем состоит ее сходство с гораздо более резкими звуковыми стилизациями речи, которые мы можем наблюдать, к примеру, в исполнении произведений народными эпическими певцами, в высказываниях, связанных с культами и ритуалами и т. п.). Она является характеристикой определенного типа речи, однако это не означает, что она предполагает использование каких-либо специальных языковых средств, которые всегда бы в обязательном порядке присутствовали в качестве ее носителей. От случая к случаю, впрочем, она находит опоры в конкретных языковых конфигурациях, которые являются потенциальными признаками ритмической организации. За пределами сферы поэзии они остаются нефункциональными, и потому их присутствие не осознается, что делает их де-факто несуществующими. Примерами таких средств являются статистические сдвиги в организации ударных и безударных слогов или явления, более тесно связанные с интонацией, такие как немотивированные инверсии. Регрессивно актуализированным вспомогательным средством для подтверждения заранее заданной ритмической интенции являются интертекстуальные связи с прототекстами, уже бесспорно включенными в сферу поэзии.

Когда Мукаржовский в начале 30-х годов создавал свою статью «Интонация как фактор поэтического ритма» (Muкаřovský 1933), он хотел сказать именно то, что мы, следуя по его стопам, стараемся выразить здесь. Тогдашние представления о прагматических факторах создания речи легко могли привести к тому, что высказывания о явлении языка, не зависящие от какой-либо позитивно описываемой языковой организации, не выглядели убедительными. Ориентация Мукаржовского на точку зрения и интенцию участников коммуникации, однако, явно следует из того, что свою теорию стихотворной интонации он предложил в качестве параллельной к теории интонации предложения, разработанной Карцевским (1931). И для великого женецкого лингвиста интонация является первичным знаком высказывания, точнее, знаком намерения создать высказывание, которое предшествует его грамматическому оформлению. Намерение создать высказывание, о котором сигнализирует интонация, может быть подтверждено фактически созданными грамматическими отношениями между элементами (так и происходит в большинстве случаев, по крайней мере в письменной речи), однако неполнота или даже отсутствие этих отношений не опровергают его существования. В конце концов,

и современные анализы актуально реализованной (неписьменной) речевой коммуникации доказывают, что в качестве полноценных высказываний мы вполне привычно воспринимаем языковые произведения, неполные или неправильные с точки зрения грамматики. Интенция к созданию и восприятию высказывания, сообщаемая интонацией, является, таким образом, во многих случаях решающим фактором, вне зависимости от того, в какой степени (не)совершенным является грамматическое оформление реализованного языкового произведения.

Можно предполагать, что сказанное выше относится и к интенции в поэзии, сигналом которой является стихотворная интонация, и к дальнейшей реализации этой интенции в актуальном звуковом построении строки (текста).

## 8. Свободный стих в современном стихосложении

Из высказанных выше мнений о природе свободного стиха следует, что не имеет смысла считать эту форму еще одной просодической системой (именно так, как представляется, полагает Грабак 1964: 106), которая бы существовала параллельно системам силлабической, силлабо-тонической, тонической и т. д. и была основана — так, как перечисленные системы основаны на числе слогов, распределении ударных слогов и т. д., — на интонации или даже графике. Специфический тип интонации, характерный для любого вида стихотворной речи, является ритмическим элементом и в стихах, основанных на классических просодических факторах, связанных с фонологией слова; уже Мукаржовский (см. выше) пришел к мнению, что после исключения этих факторов создания ритма или их радикальной редукции свободному стиху в качестве последней возможной опоры ритма, лишенного своих стандартных носителей, остается интонация. Если стихотворная интонация в классическом стихе была второстепенным сопровождающим фактором ритмической организации, основанной на других элементах (совсем иным случаем, впрочем, является интонация в своих индивидуальных конкретных формах, «фонических линиях», см.: Mukařovský 1929; Šervenka 1991c), то в свободном стихе она сама выступает на передний план.

Зависимость свободного стиха от традиции и от конкретного исторически определенного литературного сознания, кроме того, отражается в том, что свободные стихи всегда тем или иным образом появляются на фоне тех просодических систем, от которых они

«освободились». Так же, по крайней мере на первых стадиях, в них сохраняются фрагменты и следы этих систем. Французский свободный стих формировался как «силлабический» (используя обломки или целые последовательности классических силлабических размеров), а свободный стих чешский, на первом этапе развития несомненно вдохновленный французскими образцами, совершенно независимо от них шел своей дорогой — стиха «силлабо-тонического», интенсивно стилизующего распределение ударений и их конфигураций. Эта связь возникала постепенно: наряду с постепенным возрастанием уровня свободы (отдалением от метрического стиха) в развитии современной поэзии каждый раз снова появлялись пограничные формы, при помощи которых свободный стих «возвращался» к той или иной черте стиха классического, из которого он вышел. И напротив, стих метрический становится все более неустойчивым и относительным, перенимая некоторые свободные черты у своего «невоспитанного» потомка.

Однако и там, где обе конкурирующие формы полностью сохраняют свое единство, развитие современного стиха приобретает иные формы по сравнению с периодом, когда вся история стихотворного ритма состояла из изменений единственной формы стиха — метрической. Сам выбор классического стиха, некогда единственно возможный, и тем самым семантически нейтральный, приобретает сейчас все более очевидную стилистическую окрашенность. Если в группу новых стихотворных текстов будет включен хотя бы один текст, написанный свободным стихом, то вся эта группа будет распределена относительно оси, крайними полюсами которой являются (виртуальные) абсолютная свобода и абсолютная связанность (здесь мы принимаем ход размышлений Хейдена Уайта (1984: 131) о реструктуризации множества текстов, вследствие того что один из них признан сакральным). Свободный стих сохраняет интерес и художественную интенсивность только в этом состоянии напряжения, только в том случае, если его выбор является действительно *выбором* свободы, воспринимаемым на фоне иных возможностей. Ликвидация метрического стиха означала бы утрату предпосылок для художественного функционирования поэтического ритма в принципе.

## 9. Поиски подтверждения

Отношение к метрическому стиху необходимо также спроецировать и на акт создания и восприятия свободного стиха. К предшеству-



ющим нашим размышлениям можно было подойти и с другого конца: «Да, мы решаем, что стихотворная интонация должна быть приписана любой речи, в которой, опираясь только на ее внешние признаки, мы обнаружим намерение быть стихом — однако можем и отказаться от этого решения!». Опираясь на свой опыт восприятия стихов, мы в то же время привыкли ожидать, что соответствующий текст выйдет навстречу этому акту звуковой стилизации, т. е. что в присущих ему внутренних чертах мы найдем некое подтверждение того, что наша добрая воля к восприятию его в качестве ритмически организованного была вполне обоснованной. С этой точки зрения языковая организация текста даже в свободном стихе является релевантной для его ритмичности.

Тезис об основной и решающей роли ритмической интенции не подчеркивает важности конкретной языковой проблематики ритма в свободном стихе. Однако в то же самое время новая постановка вопроса о внутренних ритмических признаках, если она производится в определенных выше теоретических рамках, не означает простое возвращение к традиционной дескриптивной и субстанциальной трактовке. После того как интенциональные рамки создания и восприятия этой стихотворной формы были представлены чистому разуму, деятельность исследователя теории и истории стиха, разумеется, не может заключаться в чем-то ином, кроме возвращения к анализу субстанциальных опор ритма, при помощи которых текст движется навстречу воспринимаемому субъекту, будучи сознательно сформирован при помощи языковых средств. В то же время исследователь может проводить этот анализ, необходимый для создания типологии свободного стиха и определения его индивидуальных реализаций, лишь твердо осознавая тот факт, что ему не стоит надеяться на итог в виде однозначных определений завершенных, не зависящих от различных контекстов форм.

### Цитируемая литература

- Червенка М.* Литературный артефакт (1992) — см. наст. изд.  
*Karcevskij S.* Sur la phonologie de la phrase // *Travaux du cercle linguistique de Prague* 4. 1931. P. 188—223.  
*Mukařovský J.* 1933/1982. Intonace jako činitel básnického rytmu // *Kapitoly z české poetiky II.* Praha, 1948. S. 191—204.  
*Šalda F. X.* *Kritické projevy* 4 (1898). Praha, 1951.  
*Тынянов Ю.* 1924. Проблема поэтического языка. Л., 1924.

## СТИХ И ПОЭЗИЯ

### 1

Если языковой узус может служить информацией о том или ином компоненте культурного сознания, то мы не вправе не обратить внимание на то, что у понятия *проза* в ряде языков существует два антонима — *поэзия* и *стих*.

Значение первого из этой пары терминов, вероятно, по праву можно было бы определить как более широкое, однако в некотором отношении это определение следует ограничить. Драма, даже написанная стихами, все же не становится от этого поэзией (а нестихотворные драмы не становятся прозой). Из этого следует, что в существующей классификации видов художественной словесности на самом высшем уровне существует два относительно независимых, однако иерархизированных признака (таксона): «речь, предназначенная для исполнения на сцене (инсценировки)» (будем использовать это упрощенное определение, поскольку целью данной статьи не является всесторонний анализ речи драматургического произведения), и «стих». И только после констатации отсутствия первой из этих характеристик сфера, отмеченная этим отсутствием, разделяется (разумеется, с оговорками, но о них чуть позже) в соответствии со вторым признаком на *поэзию* и *прозу*.

+ речь для инсценировки		– речь для инсценировки
	Д	
+ стих	Р	ПОЭЗИЯ
	А	
– стих	М	ПРОЗА
	А	

Речь, однако, может быть лишь стихотворной или нестихотворной, и никак иначе. Но для определения сути и классификации драматур-

гии это противопоставление, очевидно, не так важно, как для других видов литературного искусства. В соответствии со своим жанровым репертуаром, а в еще большей степени со своим историческим развитием (сейчас драматические произведения в стихах являются скорее исключением) драматургия ориентируется или на поэзию, или на прозу. В дальнейших наших рассуждениях оставим ее в стороне.

Вернемся к предложению, с которого началась данная статья. Упомнутый в нем узус (в соответствии с которым была построена и наша схема) создает парадигматическую связь между понятиями *поэзия* и *стих* (стихотворная речь) — в качестве параллельных друг другу антонимов понятию *проза*. Побочные значения этих двух «почти синонимов», однако, весьма различны между собой. Стих — это, в принципе, технический термин, указывающий на особенности текста, которые можно распознать эмпирически, на специфический для данной культуры набор возможных форм, доступных историческому анализу, и совокупность позиций, которые занимают по отношению к текстам участники литературной коммуникации. Серьезные проблемы, возникающие с переходными формами (свободный стих), это определение не опровергают, а, напротив, подтверждают его правильность — поскольку и проблемы этих форм весьма осмысленно решаются на данном эмпирическом уровне.

*Поэзия*, напротив, живет множеством неконтролируемых вторичных значений, ряд которых связан отнюдь не только со сферой художественной словесности, для определения которой (в целом) это слово первоначально появилось. Нетрудно, конечно, для наших целей отставить в сторону не только метонимии, в которых говорится о поэтичном деревенском домике или чем-то поэтическом характере, но и те случаи, когда эти внелитературные обозначения возвращаются в пространство, где они первоначально возникли, и поэтической именуется, к примеру, героиня «Евгения Онегина». Сложнее, однако, случаи употребления подобных метонимий в рамках собственно метаязыка литературы, в котором слово «поэзия» или прилагательное «поэтический» могут в одних случаях обозначать высокий художественный уровень или вид («высокого стиля») художественных произведений, а в других — их лирический настрой. Распространенность слова «поэзия» не обязательно является лишь основой для произвольных двусмысленностей. Когда Р. Якобсон заменил первоначальный термин *эстетическая функция* (который он сам создал, еще до того как этот термин был определен и развернут пражской школой) функцией *поэтической*, он, вполне очевидно, хотел более узко интерпретировать

ориентацию на сообщение само по себе, которое по-прежнему лежит в основе данной функции, чтобы данный термин подходил прежде всего для анализа поэзии. Об этом свидетельствует тезис Якобсона о проекции эквивалентности с парадигматической на синтагматическую ось, которая возможна только в стихотворной речи. Положение прозы в рамках художественной словесности тем самым было поставлено под вопрос.

Особого внимания заслуживают случаи, когда *поэтическими* называются нестихотворные произведения, в которых интенсивно используются определенные художественные приемы, по общепринятому мнению, характерные для поэзии обычной, «в стихах». *Поэтическая проза*, однако, не становится поэзией, оттого что в ней активизируется образная номинация или симметрическая структура предложений. Она остается именно прозой с определенной стилистической установкой. Много о литературном сознании говорит тот факт, что аналогичное отсутствие поэтических приемов в поэзии не приводит нас к выделению некой особой категории *прозаической поэзии* (прозаизация — явление иного порядка). Стихотворение Пушкина «Я вас любил...», в котором нет ни одного тропа, безусловно и несомненно является поэзией. Из этого следует, что единственным показателем, качественно отличающим поэзию от прозы, является наличие или отсутствие стихотворного ритма. Все прочие черты и элементы (образность, эмоциональность...) в поэзии и прозе (стихотворной и нестихотворной речи) факультативны. В рамках европейской культуры мера, с которой они проявляются, не оказывает решающего влияния на то, к какому именно виду мы отнесем то или иное произведение словесного искусства. Можно только описательно констатировать то, что определенные приемы обладают большей или меньшей тенденцией к тому, чтобы выступать скорее в поэзии, чем в прозе, или наоборот. Однако и при действительности подобных предпочтений различие двух видов словесности — при использовании иных критериев, нежели присутствие-отсутствие стиха, — остается вопросом меры и степени.

Поэтому в данный момент может представляться, что оба термина, противоположных слову «проза», т. е. *стих* и *поэзия*, в нынешнем сознании людей служат для обозначения сферы одних и тех же явлений художественной литературы, причем нарушение этой параллельности является результатом свободного, нетерминологического употребления обозначения «поэзия». Однако все не так просто. Мы не можем не обратить внимания на примеры, которые свидетельствуют совсем о другом.

Жанровое (или видовое) наименование *стихотворение в прозе* (слово «стихотворение» во многих языках создано от корня, общего со словом «поэзия») свидетельствует о том, что в отличие от *стиха поэзия* не обязательно всегда является антонимом *прозы* — несмотря на то что в самом названии «стихотворение в прозе» можно почувствовать черты парадокса. С трудом можно оспаривать тот факт, что «Маленькие стихотворения в прозе» Бодлера или «Иллюминации» Рембо в современном литературном сознании воспринимаются как принадлежащие к сфере поэзии. Бодлер в посвящении своего сборника пишет о «чуде поэтической прозы, мелодичной, но при этом неритмической и нерифмованной»<sup>1</sup>.

Говоря о стихах, автор которых отказался не только от четкого ритма, но и от композиционных аналогий со стихотворной поэзией, анафор, параллелизмов и рефренов (т. е. обычных элементов для множества других произведений этого жанра), важным будет упоминание о мелодичности. Мелодичность, т. е. использование интонации в художественных целях, является свойственным прозе средством активизации звукового слоя произведения. Характеристикой же стихотворения (поэзии), таким образом, становится хотя и не собственно ритм, но ориентация на другой, опять-таки звуковой компонент речи. Интонация высказывания, однако, художественно организована в рамках каждого из прозаических жанров, если данное произведение является произведением художественной литературы. В случае стихотворения в прозе, которое немислимо без некоего значительного ограничения его объема, специфическое значение интонационных структур значительно выше, чем обычно. Подобно ритмическим элементам в обычном («стихотворном») лирическом стихотворении, интонационные структуры в стихотворении в прозе становятся фактором композиционной организации текста. В прочих прозаических жанрах (в том числе и тех текстах в неоднородном сборнике «Маленькие стихотворения

---

<sup>1</sup> Продолжение цитаты, возможно, свидетельствует о том, что сам автор действительно считал не только названия жанров, но и само понятие жанра парадоксом: каким-то образом совершается стремительный поворот во взглядах Бодлера, и мечта о поэтической прозе представляется ему так, что «ее в нас пробуждает жизнь в больших городах, пересечение бесчисленных отношений, которые здесь возникают». Пример: адресат посвящения «попытался при помощи *песни* передать пронзительный крик своего *Стекольщика*». Иными словами, переплетение отношений на фоне большого города отражается в современном художественном произведении при помощи сочетания в нем противоположных стилистических принципов.

в прозе», которые на самом деле являются небольшими рассказами, и т. п.) интонационные элементы и их последовательности играют самостоятельную роль в сопровождении художественных элементов, основой которых являются более высокие уровни структуры произведения (например, тематический) и противопостоят этим элементам. Только на уровне именно этих элементов высшего уровня в прозе решается вопрос о принадлежности того или иного речевого произведения к словесному искусству.

Такое же центральное положение элементарных (звуковых и/или графических) компонентов речи мы можем наблюдать в другой группе нестихотворных произведений, которые для современного сознания безусловно принадлежат к поэзии. Речь идет о произведениях т. н. «конкретной поэзии». В данной статье, впрочем, не находится места для описания специфических черт конкретной поэзии, в особенности приемов, которые оперируют с графическим обликом и двухмерным пространством страницы и благодаря которым эти тексты оказываются на границе между литературой и изобразительными искусствами. Достаточно будет, если мы здесь укажем на то, что самостоятельные и релевантные для данного конкретного произведения художественные структуры возникают здесь опять-таки на уровне звуков (и их графического обозначения), морфем, изолированных слов и элементарных словосочетаний и их значений. Конкретная поэзия — это поэзия, существующая независимо от стиха; по отношению к ней, однако, не имеет смысла говорить и о прозе (что было уместно в случае стихотворений в прозе), поскольку в конкретной поэзии разложение текста на элементарные частицы дошло до такого уровня, при котором уничтожается само противопоставление стихов и прозы. (Иногда, впрочем, оно присутствует и здесь — например, когда экспериментальный текст создается, опираясь на некоторые уже готовые тексты — как стихотворные, так и нестихотворные, или на типичные признаки таких текстов. Но это уже тема для другой статьи.)

Господствующая установка на конфигурации, созданные из компонентов звукового уровня произведения, а в исключительных случаях и из иных, также самостоятельно действующих *элементарных* единиц языка, является, таким образом, в современном литературном сознании характеристикой поэзии как вида литературы. Наиболее типичные из таких конфигураций относятся к области поэтического ритма. В этом смысле «стих» и «поэзия» являются аналогичными друг другу антонимами «прозы» для современного читателя литературных произведений, а стихотворные тексты представляют собой типичные

и немаркированные случаи, относящиеся к той области словесного искусства, которая называется поэзией. К ним примыкают другие, специфические формы, также использующие конфигурации элементарных частиц языка, однако иного типа, чем поэтический ритм. Это — формы, маркированные в рамках поэзии. Об этом свидетельствуют как парадоксальные коннотации выражения «стихотворение в прозе», так и очевидная нелюбовь многих авторов конкретной поэзии к слову «стихотворение» и предпочтение, отдаваемое им абстрактным обозначениям жанра (чаще всего — слову «текст»).

Очевидно, что описанная нами картина (мы действительно ставили перед собой цель описание узуса, а не выдвижение беспочвенных новых терминов или дебаты о том, каково «правильное» значение того или иного слова) соответствует не только современным размышлениям о литературе, но и практике литературного процесса. В поэтических книжных сериях или в посвященных поэзии театральных, радио- и телевизионных программах в принципе может появиться любое художественное произведение как написанное стихами, так и относящееся к маргинальным областям поэзии, сущность которых была определена выше. Это произведение, соответственно, будет восприниматься и оцениваться в контексте поэзии. Интересно, что любая классификация литературы, в том числе и традиционная, и, вероятно, наиболее обоснованная (*эпос — лирика — драма*), уступает в литературном сознании и в формировании специфических для литературы коммуникативных сфер «техническому», связанному с практическим использованием делению на прозу, поэзию и драму.

## 2

В современной системе художественной словесности проза является основным, немаркированным, а поэзия маркированным элементом. В человеческом сознании основным представителем отрасли культуры, называемой литературой, является роман. Проза преобладает над поэзией количеством произведений, их тиражами, числом авторов и читателей. Последний, независимый член тройки видов литературы, драматургия, преимущественно использует язык прозы. Основной современный способ восприятия литературы, т. е. приватное чтение «про себя», был создан именно в соответствии с моделью восприятия прозы. Как чтение, так и создание поэтических произведений все больше и больше становится делом особого узкого круга любителей и знатоков.

Весьма правдоподобно, что это стало результатом развития, которое в начале руководствовалось противоположными принципами. «История свидетельствует о том, что рифмованная речь первоначально была единственной возможной речью словесного искусства», — пишет Ю. М. Лотман (Лотман 1970) и создает следующую «иерархию развития» жанров «от простоты к сложности»: устная речь — песня — классическая поэзия — художественная проза. Очевидно, предполагается, что указанное «развитие» осуществлялось не только в филогенетическом, но и в онтогенетическом измерении. По мнению Лотмана, речь художественной словесности прежде всего должна была наиболее простым и наиболее ясным способом отграничиться от речи нехудожественной, и решение этой задачи было возложено именно на стихотворную организацию. Только после того как основная граница стала очевидной, могла быть выделена проза — в качестве маркированного члена оппозиции внутри искусства слова как дальнейшее, надстроенное усложнение, которое не возвращается к нехудожественной речи, а подчеркивает свое особое положение использованием «минус-приемов»: там, где ожидалась ритмическая организация, в качестве специального носителя видového значения функционирует ее отсутствие.

Эта модель, служащая для демонстрации методологически весьма интересного мнения о том, что художественные приемы являются «не материальным элементом текста, а отношением», представляет собой, скорее, хитроумно придуманную искусственную конструкцию, нежели описание некой литературной действительности. Ритмическая организованность берет свое начало в самых ранних синкретических текстах культуры, в которых литература (искусство слова) не была отделена от музыки и танца (а все целиком — от религии и ритуала), и, следовательно, в которых ритм никак не мог быть главным отличительным признаком искусства. Нам представляется, что на этой стадии речь была насильственным образом и извне «подчинена» стиху (или, точнее, его предшественнику). Эта деформация впоследствии поддерживалась при помощи музыки (пения, инструментального сопровождения, специфической звуковой стилизации чтения вслух) еще в течение долгого времени, после того как поэзия и эстетическая функция освободились от древнего синкретизма. Очевидно, во все времена поэзия всегда имела за собой «тыллы» — стихотворные тексты, в которых эстетическая функция не является доминирующей. При этом я, естественно, ни в коем случае не имею в виду стихотворную рекламу и тому подобные тексты, в которых стих



просто проецируется из сферы поэзии вновь на сферу практического употребления, подобно как визуальные техники поп-арта используются на плакатах. П. Валери (Valéry 1935), однако, принадлежит известная цитата о стихе как одном из средств, «которые предоставляет нам язык для того, чтобы сохранить свой образ, чтобы облегчить свое запоминание и утвердиться в мыслях». Стих, кроме мнемотехнических целей (средневековые рифмованные словари и т. п.), используется также в тех случаях, когда важно безошибочно сохранить жесткую текстовку — будь то ритуальные формулы (неточно произнесенное заклинание не будет иметь силы) или священные книги (в которых никто не может как-либо изменить формулировок, исходящих от божества). К этим случаям относится и использование стиха в художественной литературе, которая направлена на эстетическую активность всех уровней языка: какое-либо отклонение, таким образом, представляет собой опасность, что воздействие произведения будет ослаблено.

В ситуации, рассматриваемой Лотманом, вряд ли можно предполагать четкое отграничение художественной словесности от остальных областей использования языка, которое было бы основано на использовании стиха. Однако, таким образом, рушится и вся созданная Лотманом конструкция, поскольку, для того чтобы отсутствие стиха оценивалось как обладающий неким смыслом «минус-прием», искусство слова должно быть ясно выделено из прочей языковой деятельности. В противном случае нестихотворная речь художественной литературы должна была бы «вернуться» в сферу нестихотворной речи вообще, пусть даже культурно освоенной.

«Культурно освоенной»: таким образом, мы переходим к рассмотрению второго слабого места лотмановской концепции. (Очевидно, нет необходимости специально указывать на то, что критика Лотмана, к которому я отношусь с восхищением, для меня является лишь средством для того, чтобы представить общий взгляд на отношения поэзии и прозы). Этой слабостью является недифференцированное видение исходного члена данной «иерархии переходов от простоты к сложности», которым для Лотмана является «разговорная речь». При этом теряются *позитивные* признаки специально обработанной прозаической речи, а художественная проза характеризуется только негативными признаками. Публика и в наши дни на представлении знаменитой комедии Мольера смеется над господином Журденом, который «открыл», что разговаривает прозой, так, как мы смеемся над дураком, изумляющимся очевидным вещам, которые должны были

быть понятны уже очень давно. Смеяться, однако, в гораздо большей степени следовало бы над простаком, доверчиво принимающим очевидно неверные тезисы. Речь идет не только о том, что упомянутый человек мог без проблем сказать своим друзьям в кофейне: «Když jsem přijel včera domů, zjistil jsem, že bouřka v parku vyvrátila devět stromů» («Когда я приехал вчера домой, я увидел, что буря в парке вырвала с корнями 9 деревьев»), т. е. предложение, которое содержащиеся в нем четырехстопный хорей и рифмовка делают во многих отношениях неприемлемым с точки зрения правил нормальной стилизации прозаического текста. Прежде всего г-н Журден, как и каждый из нас, не использует в обычной коммуникации богатой системы синтаксических средств, которые служат для приспособливания речи требованиям дискурсивного мышления (Frye 1965) и нуждам воздействия на реципиента, отраженным в правилах и советах, данных риторикой. Как можно убедиться, мы здесь не говорим о чем-то, характерном исключительно для художественной словесности, однако предполагаем, что художественная проза — как и поэзия, в связи с которой мы это уже констатировали выше, — имеет широкую основу в виде нормированной и культивированной речевой деятельности, в которой эстетическая функция не играет доминирующей роли.

Таким образом, лотмановской цепочке типов речи, построенной в соответствии с возрастающей сложностью, мы можем сейчас противопоставить две независимые стилизации разговорной речи — стих и прозу. Интересно, что и Фрай в цитируемой нами статье иерархизирует данное противопоставление по принципу сложности: «Поэтому существует по крайней мере два типа **конвенционализации** обычной речи: простой и примитивный способ регулярно повторяющегося размера и более «интеллектуализированный» способ создания уравновешенной и логичной структуры предложения». Впрочем, трудно дословно принять представление о том, что поэзия возникает путем наложения «размера» на первоначальную нестилизованную разговорную речь. Синтаксис стихотворной речи, в особенности в лирике, бывает проще (без разноуровневого подчинения и т. д.), чем в культивированной прозе, однако это не то же самое, что синтаксическая неразработанность некультивированной речи. Во-первых, в стихотворениях создаются комплексные синтаксические структуры и их эквиваленты, связанные со стиховой конструкцией (параллелизмы, анафоры и т. п.), что свидетельствует о господстве ритма над синтаксисом. Фрай говорит об этом в формулировке, напоминающей формулировку Тынянова (Тынянов 1924) о ритме, деформирующем в стихах семан-

тику (антиподом этой идеи у Тынянова является тезис о тематике, которая деформирует в прозе ритмическую структуру). Во-вторых, поэзия сама ориентируется на определенные функциональные варианты прозы и использует синтаксические средства, которые были развиты в рамках этих вариантов (см., например, отношения между одой и риторическими жанрами прозы). Интересно при этом то, что, напротив, некоторые приемы элементарных ритмических конфигураций (напр. курсус; уже не говоря о ритмизации в поздних стихотворениях в прозе) в риторической и художественной прозе практически наверняка не являются результатом воздействия со стороны поэзии: гораздо правдоподобнее то, что они были разработаны независимо от нее в рамках прозаической риторической традиции.

Уже здесь, таким образом, вероятно, берет начало асимметрия, с точки зрения которой поэзия предстает как «обработка» прозаической речи на основе применения «дальнейших», дополняющих правил и ограничений, т. е. на основе налагаемой извне метрической нормы. Эта норма, как мы могли убедиться, прямо не является специфическим признаком словесного искусства. В случае с прозой, она, вероятно, никак не стремилась разработать некую особую совокупность средств звукового уровня языка, характерных исключительно для художественной литературы, а связывала их, как подчеркивает Фрай, с другими областями в разной степени культивированной прозаической речи. Эта связь остается в силе и сегодня, хотя усложнение повествовательных техник, способа воспроизводства речи героев и рассказчика, стилизация непроизнесенной речи при помощи подтекста и т. д., естественно, должны были проявиться: проза всегда и питается нехудожественными высказываниями, и противопоставляет им себя. Специальная разработка как в приведенных случаях, так и во всех остальных, касается высших уровней литературного произведения, тех, которые надстроены над языковым уровнем. Для литературного сознания средства художественной стилизации языка, и в особенности его звукового уровня, всегда маркированы; противоположностью стиху при этом признается стандартная традиционная проза, причем в этой оппозиции маркированным членом оказывается стих. Отсутствие ритмических структур, которые явно и с первого взгляда (именно «взгляда»: взгляда на строки разной длины, что относится и к восприятию крайних форм свободного стиха) являются показателем стихотворной поэзии, ставит и «усложненную» прозу рядом с разговорной и бытовой письменной речью в положение немаркированного члена оппозиции.

Это положение дел, однако, основывается на том, что в культурном сознании существует очевидно ограниченная сфера художественной словесности — хотя именно об этом в самом начале развития культуры не могло быть и речи. Поэзия и проза в то время создавались на противоположных краях культуры и опирались на свои собственные фундаменты, составленные из подлежащих замене друг на друга видов речевой деятельности. Действительно, в то время не существовало общего понятия «литература» и даже разных жанров, т. е. словесные произведения, созданные при помощи одного и того же стихотворного размера, считались самостоятельными видами искусства. Первые главы «Поэтики» Аристотеля представляют собой горячую полемику философа и эстетика с таким положением дел, попытку ввести критерии, связанные с эпистемологической модальностью произведения, и отвергнуть классификацию, основанную на поверхностном оформлении его звукового уровня. Аристотель ищет общее название для прозаических (диалоги Сократа, драмы Софрона и Ксенарха) и стихотворных художественных произведений и, не найдя его в практическом языке, сам использует слово *поэзия* (которое до сих пор использовалось только для обозначения стихотворных текстов), а ее отличительным признаком называет «мимесис». (При этом Аристотель должен был выступить против общепринятого мнения о том, что Гомер и натурфилософ Эмпедокл создавали произведения, сходные друг с другом, поскольку оба писали гекзаметром.) В другом месте своего трактата Аристотель повторяет, что исторические труды Геродота могли бы быть переложены стихами, но при этом остались бы историческими трудами. При этом он особо подчеркивает важность понятия «вымышленного» в своей трактовке «мимезиса» и в полемике с Платоном относит искусство (которое направлено на важные для всех, обобщенные события, которые могли бы случиться в жизни, хотя и не случились) к сфере, близкой к философии — по контрасту с историей, которая якобы повествует лишь о конкретных, единичных фактах. Реже, впрочем, цитируют продолжение этой мысли Аристотеля, где выдвигается еще одна параллельная оппозиция: между авторами миметических (в вышеуказанном смысле) комедий и «поэтами — авторами ямбов (т. е. сатириками), которые нападают на определенные конкретные личности» и, таким образом, посвящают свое творчество фактам (подобно историкам в предыдущем противопоставлении), а не важным для всех проблемам. Таким образом, тексты, стандартно относимые к словесному искусству, оказываются, по Аристотелю, за пределами поэзии, несмотря на то, что они написаны стихами.

Не отважусь здесь никак оценивать положение лирики в системе Аристотеля. В «Поэтике» — ни в сохранившейся, ни в несохранившейся ее части — о лирике, по мнению компетентных комментаторов, речь не шла. Весьма вероятно, что лирические жанры (всеобщее жанровое понятие «лирика» со значением «стихотворение, предназначенное для песенного исполнения», появилось и стало общепринятым уже позднее) представляют для Аристотеля не поэзию, определяемую как подражание, а другой вид искусства. Если же Аристотель упоминает в контексте поэзии о дифирамбических и номических стихотворениях, или даже об игре на флейте или на гитаре, он делает это, основываясь на миметическом характере некоторых из этих жанров или на их тесной связи с миметическими видами словесного искусства — драмой или эпикой. В полемике с литературным сознанием своих современников Аристотель дал определение поэзии, которое находится в противоречии и с ее современным пониманием, в соответствии с которым лирика является самым «центром» поэзии.

Но и с определением поэзии, при котором она практически сводится только к лирике, нельзя согласиться, особенно в том, что касается самого последнего времени. Часто говорится о том, что, начиная с конца XIX в., эпика расходится со стихом и становится «практически исключительно прерогативой прозы», в то время как стих живет в лирических жанрах. Этим переходом занимался Ф. Водичка (1968), на труды которого опирался и я (Červenka 1989b: 33). Водичка обнаружил весьма поучительное размышление в корреспонденции В. Ебавого (будущего поэта О. Бржезины), относящейся ко времени, когда ее автор был еще сторонником натурализма: «По крайней мере я никогда бы не стал хвалить эпические стихотворения (...) как соотносятся друг с другом [правдивое описание действительности. — М. Ч.] и искусственные (...) формальные средства? К примеру, вы читаете стихотворение о лесорубе (А. Гейдук) — и лесоруб в нем разговаривает безукоризненным пятистопным хореем. Лесоруб — и хорей! Зачем? Для чего это нужно?» Начинаящий литератор, прямолинейный натуралист, применяет здесь аргументацию с точки зрения действительности, отрицая древнюю конвенцию, в соответствии с которой прямая речь действующих лиц в стихотворном тексте складывается из речи героя, с одной стороны, и с ритмического уровня, определяемого субъектом произведения, а отнюдь не его героем. Представляется очевидным, что, отказавшись от одной совокупности условностей, реализм и натурализм выработали совокупность других условностей, а вовсе

не начали транслировать голую «правду» о том, как говорят лесорубы (ср.: Якобсон 1921). Для непосредственных участников обозначенного процесса все, однако, представлялось иначе — в центре внимания находился тот факт, что стиховая организация является очевидным, бросающимся в глаза отклонением от практического языка, в то время как проза от него настолько не отделяется. К примеру, реалистическая программа характеристики героев при помощи их прямой речи казалась с трудом осуществимой в стихотворных текстах, несмотря на множество таких попыток, в том числе и в произведениях не полностью реалистических (цикл стихов Св. Чеха «Под сенью липы» (*Ve stínu lípy*)).

Данную критику использования стихов в эпике мы не можем, однако, рассматривать как свидетельство более общего процесса «разрыва» эпики со стихом (который впоследствии действительно произошел в драматургии), о специализации стиха только на том, что данная эпоха и культура называет лирикой. В конце века настал момент «взрывного» развития нарративной прозы, и этот факт ее адепты могли интерпретировать в духе прощания со стихами. Однако стихотворная эпика, несмотря на это, остается живой, обновляющейся составной частью литературной традиции от Махара и Совы до Голана, Коларжа и т. д. Это же относится и к мировой литературе — можно вспомнить таких поэтов, как Хлебников, Элиот или Лорка. То, что на самом деле подразумевается в словах о разрыве стиха и эпики, — это процесс стирания различий между видами и жанрами литературы, который идет уже более двух столетий. Если этот процесс представляется нам своего рода «оккупацией» стихотворной эпики лиризмом, то это происходит потому, что вновь возникающие синкретические жанры приобретают некоторые из функций, которые ранее выполнялись эпосом и другими видами стихотворной эпики. Можно было бы с тем же успехом заявить, что эпика присваивает некоторые лирические приемы. В конце концов, сильные элементы эпического «мимесиса» неоднократно используются в лирике — ср. «Зону» Аполлинера и жанры, сформировавшиеся под ее влиянием. С большими основаниями, нежели об «изгнании» стиха из эпики, мы можем говорить об ослаблении границ между двумя традиционными видами литературы, о возникновении — или реставрации — вида художественной словесности под названием «поэзия» вообще (который определяется иначе, чем у Аристотеля), а также, конечно, и о расцвете его антипода — нестихотворной эпики, т. е. романа. В рамках поэзии, несмотря на это, важную роль играет дуализм эпического и лирического полюсов, вполне очевидно дей-

ствующий и как источник типологического различия между двумя пониманиями определяющего атрибута поэзии, обеспечивающего его самобытность — различия между двумя пониманиями стихотворного ритма. Об этом, однако, мы будем говорить несколько позднее.

### 3

Чтобы продвинуться немного вперед в наших рассуждениях об отношениях между стихом и поэзией, вернемся еще раз ненадолго к Аристотелю. Мы оставили автора «Поэтики» в ситуации, в которой его попытка более глубоко обосновать понятие «поэзия» завершилась тем, что под этим названием были объединены произведения всех жанров, которые можно охарактеризовать при помощи категории «мимезиса», как сложенные стихами, так и написанные прозой. Лирика, для нас один из существенных разделов поэзии, при этом не стала предметом рассуждений Аристотеля. Общая характеристика всего словесного искусства им также не была дана, — вероятно, стагирский философ и не ставил перед собой такой цели.

Спустя более чем через 23 столетия после Аристотеля к выводу о подобном разделении литературы на две сферы, не приводимые «к общему знаменателю», пришел скептический семиотик литературы Ц. Тодоров в своем труде под названием «Понятие литературы» (Тодоров 1975). Эта статья благодаря ясности и заостренности формулировок, а также своей четкой структуре, может послужить нам хорошим исходным пунктом для дальнейших попыток определения взаимоотношений стиха и поэзии.

Тодоров ставит вопрос о внутренней обоснованности употребления относительно молодого понятия «литература». Он признает возможность его функционального определения, однако сомневается в том, что в действительности существует некое общее свойство всех словесных произведений, т. е. некое определение, как называет его Тодоров, «структурное» (данное прилагательное в известной степени сбивает нас с толку, я лично предпочел бы термин «субстанциальный», хотя и он имеет свои недостатки). В истории мышления о литературе Тодоров находит две оказавшие наибольшее влияние дефиниции понятия «литература» и сначала изучает последовательность и объяснительную силу каждой из них, а затем и их совместимость. Первое и более старое из этих определений представляет собой утверждение (тесно связанное с аристотелевским понятием «подражания») о том, что литература есть фикция, а второе — описание литературы в тер-

минах организованности, корни которого находятся во мнении о направленности произведения на себя само.

Первое критическое замечание Тодорова (пересказываю его рассуждения своими словами) по поводу каждой из этих характеристик состоит в том, что они скорее являются функциональными, чем «структурными». Фиктивность лучше всего объясняется как изъятие текста из сферы действия критерия правдивости; как только мы к этому прибегнем, мы сможем читать какой угодно текст как фиктивный. Добавим, что в этом случае речь идет об *интенции* реципиента, *коррелирующей* с функцией текста. Именно так при анализе языкового уровня текста, если мы *направим* свое внимание на дистрибуцию членов редких, частых и всеобщих парадигм (фонемы, грамматические категории), мы можем всегда обнаружить и некую организованность; примером у Тодорова служит изучение де Соссюром анаграмм (возможно, притом, что критика французского литературоведа, отнюдь не необоснованная, направлена на гораздо более принципиальный объект — а именно методы анализа «грамматики поэзии», предложенные Якобсоном). Более важна для нас вторая часть критических замечаний Тодорова, которая касается экспликативной силы обеих приведенных категорий: ни одна из них, ни фиктивность, ни организованность, по Тодорову, не могут относиться ко всем текстам, которые традиционно включают в литературу, и вместе с тем ни одна из этих категорий не способна отделить от литературы некоторые из явлений, которые традиционно к ней отношения не имеют. Фиктивность объекта повествования не является подходящей характеристикой для поэзии. Как противопоставление истинного и ложного нейтрализуется по отношению к роману или драматическому произведению, так разрушается и оппозиция «фиктивный — нефиктивный» по отношению к стихотворению<sup>2</sup>. В качестве внелитературных словесных произведений, отвечающих критериям «фиктивности», Тодоров приводит, во-первых, фрейдовские «истории болезни», во-вторых, мифы. С первым, конечно, основатель психоанализа никогда бы не согласился, поскольку он, как автор научной концепции, безусловно, стремился к правдивости. Если же он ошибался или что-то «сочинял» и поэтому результатом его работы стал литературный вымысел, то такой же литературной фикцией является, к примеру, и точка зрения доэволюционистской на-

---

<sup>2</sup> Как можно заметить, Тодоров не следует за К. Хамбургер (Hamburger 1957), которая относит лирику к «экзистенциальным» (нефиктивным) жанрам, повествующим непосредственно о реальности.



уки о том, что следы раковин морских обитателей оказались на суше потому, что их туда занесли птицы. Пример же с мифами просто опровергает тезис Тодорова, поскольку для своих первоначальных носителей мифы представляли правдивый рассказ о действительности, а как только они перестали его представлять, так сразу же действительно стали частью словесного (или изобразительного, музыкального и т. д.) искусства.

Наиболее важной оказывается как раз оценка поэзии. Нерелевантность критерия фиктивности Тодоров в своей статье, по моему мнению, провозглашает по праву. Вопрос, вымышленно или невымышленно то или иное предложение в стихотворении, ставиться не должен.

Тодоров, однако, ничего не говорит о том, присутствует ли в поэзии какой-либо другой фактор, который бы играл в ней такую же роль отграничителя текста от жизненной практики, какую в других видах литературы выполняет фиктивность. Этот фактор вместе с фиктивностью можно бы было на основе сходства исполняемых ими функций затем объединить в некой категории, «надстроенной» над ними обоими. Наши предложения на этот счет мы выскажем несколько позднее.

Возражения Тодорова против выразительной силы критерия организованности создают дальнейшие предпосылки для того, чтобы найти иное решение. Автор «Понятия литературы» прежде всего, без какого-либо обоснования своих действий, переносит вопрос организованности исключительно в сферу языка. После этого ему несложно прийти к выводу, что признак организованности не должен приписываться языку эпической прозы: ее язык, по Тодорову, хотя и не лишен системности (мы бы сказали: разделяет многие средства целенаправленной организованности с внехудожественной культивированной прозой), однако при этом абсолютно не является «непроницаемым» (*opaque*). Напротив, он является прозрачным, «проницаемым», поскольку мы можем через него проникнуть к «изображению различных предметов, событий, поступков действующих лиц». Как можно заметить, организованность у Тодорова тут претерпевает еще одну модификацию и становится эквивалентом семантической сложности, которая направляет внимание реципиента на организованный уровень произведения сам по себе, причем это внимание самоцельно. По этому вопросу у меня нет возражений против концепции Тодорова. Однако ограничение литературно-художественной организованности только сферой языка позволяет Тодорову вообще отрицать

существование этого феномена в его специфическом значении (т. е. как литературно-художественной организованности) в тех разновидностях литературы, в которых язык является «проходимой» основой для создания уровня фиктивных объектов, тех самых «изображений», о которых говорилось выше. Почему, однако, этот уровень не может быть организованным?

Аргументация Тодорова головоломна, но при этом и безалаберна: например, он пишет, что можно сказать, что «непроницаемым» является сам изображенный в романе мир, «однако нельзя ли подобную идею непроницаемости с таким же успехом применить к любому будничному разговору?». Это риторическое преувеличение вряд ли вообще необходимо анализировать. Мы, напротив, в отличие от Тодорова, считаем идею комплексности и организованности фиктивного мира эпического произведения решающим фактором. Фиктивность — это негативная характеристика (снятие вопроса о правдивости), но одновременно и целая совокупность художественных средств, заново классифицирующих, упорядочивающих и модально модифицирующих изображенную реальность, изучением которых занимается нарратология, тематология и т. д.<sup>3</sup>

Размышления Тодорова — не без некоторого манипулирования читателем — в конце концов завершаются выводом о том, что литература делится на два самостоятельных вида словесного искусства, один из которых характеризуется фиктивностью (роман), а второй — организованностью (поэзия). В следующей части своей статьи Тодоров анализирует определения литературы, как свои собственные, так и принадлежащие другим исследователям (Уэллек, Фрай), пытаясь выяснить, могут ли существовать между обоими ключевыми понятиями отношения взаимосвязи, и, естественно, приходит к отрицательному ответу. Принимая во внимание все сказанное, заключение анализируемой нами статьи неожиданно интересно и плодотворно: вся сфера языковой деятельности раскладывается на богатые парадигмы разнообразных «дискурсов» (характеризующихся специфическими правилами), в которые включаются и жанры литературы. Отношение к определенному дискурсу и для произведений словесного искусства оказывается более важным, чем их положение в рамках оппозиции «литература — нелитература». Лирическое стихотворение ближе

---

<sup>3</sup> Эта организованность неязыковых уровней произведения, безусловно, не ограничивается тем, что описал Шкловский в своем тезисе об обнажении приема, с которым здесь полемизирует Тодоров.

к молитве, чем к «Войне и миру». При этом не существует и какого-либо единого правила, которое было бы общим для всех дискурсов художественной словесности и относилось бы только к ним. Этим идеям Тодорова можно симпатизировать потому, что они обращают внимание на бесчисленные взаимосвязи между различными классами художественных и нехудожественных словесных произведений.

Мои возражения против сделанных Тодоровым выводов состоят лишь в том, что эти взаимосвязи — в уже сформировавшейся литературной культуре — сами продуцируют дискурсы, которые при этом включаются в сферу художественной словесности и, следовательно, также перерабатывают и отбирают «правила», переходящие к ним от дискурсов, не управляемых эстетической функцией. Лирическое стихотворение ближе к молитве, чем к «Войне и миру», однако освобождение от задачи коммуникации с Божеством ведет к тому, что номинация в стихотворении свободнее, чем в молитве, а рифмы становятся источником самостоятельных эффектов. Нельзя сказать, что эти трансформации не похожи на то, что в «Войне и мире» происходит с историческими событиями или с психологической правдоподобностью при комбинировании черт человеческого характера в процессе создания образа героя.

#### 4

Характерно, что Тодоров после поисков субстанциальной («структурной») дефиниции художественной литературы уже не возвращается к ее функциональному определению, возможность которого, как мы видели, в начале своей статьи он эксплицитно допускал. Эстетическая функция «пуста», поэтому она должна «паразитировать» на субстанциальных признаках употребления других функций. По этой причине тодордовская апология множественности дискурсов, дифференцирующих извне сферы художественной словесности, обращает внимание на нечто очень важное для самого существования литературы. Однако при доминантности эстетической функции во всех случаях происходит освобождение коммуниката от непосредственных целей и задач, и, хотя в субстанции текстов это освобождение проявляется каждый раз по-разному, оно направляет внимание участников всех видов литературной коммуникации определенным образом.

Самоцельная направленность на сообщение как таковое ориентирует говорящего и реципиента на создание на различных уровнях сообщения чрезмерной организованности, которая при этом не обя-

зательно должна проявляться в субстанциальных («структурных») различиях между художественным и нехудожественным сообщением. Одна и та же последовательность слов в одном случае является просто последовательностью слов, а в другом, кроме того — еще и строкой трехстопного ямба, в зависимости от того, в сфере деятельности какой функции эта последовательность будет восприниматься. То же касается свидетельства в суде, при перенесении которого в сферу самоцельного повествования в тексте появляются драматические повороты и кульминации сюжета.

Такое понимание организованности одного из уровней сообщения (комплексность и следующая из нее непрозрачность, затрудненная проходимость) является, таким образом, наиболее общим коррелятом эстетической функции, определяющим художественную литературу. (Как эстетическая функция, так и самоцельная организованность текста не ограничиваются только областью искусства. Если направить самоцельное внимание и на нехудожественный коммуникат, то и «в» нем станут очевидными некоторые черты организованности — а если не станут очевидными, то, значит, данная интенция была неудачной и она сменится другой интенцией или безразличием; последнее, в конце концов, касается и художественного коммуниката.) Это все в принципе довольно тривиально. Остается лишь добавить, что действие эстетической функции (и организованность как ее проявление) в конкретных областях литературы влияет на разные уровни произведения в различной степени.

Выше мы уже могли заметить, что, вероятно, наиболее очевидный недостаток концепции Тодорова состоит в том, что в преднамеренной организованности было отказано уровню изображенной предметности. Только в результате реализации этой идеи для Тодорова фиктивность и организованность стали двумя независимыми, равноправными принципами, которые впоследствии автор безуспешно пытался подвести под общий знаменатель. В нашем понимании фиктивность есть особый случай организованности, а именно такой, которая оказывает влияние на надъязыковые уровни художественного произведения, прежде всего на уровень изображенных предметов.

В данный момент перед нами встает задача аналогичным образом определить организованность для сферы поэзии. Тодоров не отказывает поэзии в организованности, однако и не дает этой организованности определения, поскольку уже в ней самой, как таковой, видит критерий, служащий для различения стихотворения и романа. Мы уже возражали на это утверждение — при пересказе того поло-

жения его статьи, в котором поэзии по праву было отказано в фиктивности (мы задавались тогда вопросом, нет ли у фиктивности какого-либо функционального эквивалента в поэзии). Из того, что мы сами сказали о стихе и поэзии в предыдущих разделах, следует ответ: подобно тому как особым случаем проявления организованности в прозе является фиктивность (и богатый диапазон приемов, с нею связанных), в поэзии художественная комплексность реализуется в виде поэтического ритма.

Это определение кажется чрезмерно ограничивающим, однако является таковым лишь в том смысле, что, безусловно, и другие средства звукового уровня языка часто становятся в поэзии предметом чрезмерной организации. В отличие от ритма как обязательного средства, создающего поэтическую организованность, участие всех остальных средств звукового уровня языка является лишь факультативным. Кроме того, ритм и основанное на нем членение речи даже в случае присутствия других приемов всегда является «хребтом» звуковой организации стихотворения, а все другие конфигурации на него опираются, и их организованность всегда вырисовывается на фоне ритмической организации.

Комплексное использование иных языковых средств не является специфическим ни для поэзии, ни для прозы, оно факультативно в обеих этих областях, причем использование операций с наименованием (олицетворение) относится скорее к области поэзии, а стилизация синтаксиса, не зависящая от ритма (а также сверхфразовых структур) — скорее к прозе. Богатое использование звукового уровня языка в прозе связано со стилизацией интонации, обязательной в прозаическом произведении. Это «вторжение» прозаической комплексности в звуковой уровень языка является наиболее серьезной корректировкой нашего сознательно схематичного разделения прозы и поэзии. На стороне стихотворной литературы ему противостоит то, что и в наиболее чистых лирических образцах неизбежно сохраняются некие фрагменты фиктивного мира и его самоцельной организованности.

Приведенные замечания свидетельствуют о том, что наше противопоставление двух типов организованности не может разделить всю территорию литературы на две строго самостоятельные части. В конкретных произведениях всегда присутствуют оба типа организации, и то, какой из них преобладает, зависит от видового разделения. Наиболее наглядно это заметно на примере стихотворной эпики и драмы. «Чистая» ритмичность и «чистая» фиктивность являются двумя идеальными полюсами.

	<i>УПОРЯДОЧЕННОСТЬ</i>			
ЗВУКОВОЙ				УРОВЕНЬ
УРОВЕНЬ	лирика	эпос	роман	ИЗОБРАЖЕНИЯ
РИТМ				ФИКТИВНОСТЬ

Оба способа реализации эстетической функции в словесности, фиктивность и ритм, схожи между собой в том, что между непосредственными интересами, целями, потребностями говорящих и адресатов, с одной стороны, и темой сообщения (в самом широком смысле этого слова) — с другой, они создают прозрачную, однако труднопроходимую границу. Если мои дальнейшие действия зависят от хода предыдущих событий, я не могу их мысленно компоновать в соответствии с законами развития драматического конфликта. Тот, кто объят гневом, не будет, пытаясь его выразить, мучительно подбирать слова со сходным звучанием концовок. Двусторонний обмен информацией через эту границу, конечно, важен для оценки жизненности искусства, однако это уже — совсем другой вопрос.

## 5

По схеме, нарисованной выше, ситуация пока представляется слишком простой: из нее следует, что в лирике ритма некоторым образом больше, чем в эпосе, и что в ней доля ритма в организации сообщения максимальна. В противовес этому в создании эпоса ритм и фиктивность принимают соразмерное участие. Это сообщение ни о чем не говорит — потому, что в нем никак не рассматриваются качественные различия между лирическим и эпическим ритмом.

Идея различения лирики и эпоса при помощи типологии ритмов имеет свою традицию. Значительным импульсом для последующих рассуждений стала книга уже цитированного Н. Фрая «Анатомия критики» (Frue 1957). Фрай пытается посредством ритма различить между собой все виды художественной литературы и говорит при этом и о специфическом ритме прозы (ритм непрерывности) и драмы (ритм украшения («decorum»)); понятие ритма у Фрая метонимически расширяется сверх приемлемой меры, и мы не собираемся в этом следовать за ним. В главе об эпосе, помимо множества размышлений, существенных, вероятно, лишь для специфического контекста англоязычной литературы, дается характеристика ритма эпоса как «ритма повторения», повторя-

ющегося возвращения, *recurrence*, т. е. «регулярного пульсирующего ритма, который традиционно отличает стих от прозы». Если мы будем продолжать двигаться в направлении, указанном автором «Анатомии критики», то прежде всего скажем, что ритм эпоса основан на относительно длительных, неиерархизированных по отношению друг к другу, отчетливо изометрических ритмических единицах (в графической записи такой единице соответствует одна строка). Примерами наиболее характерных для эпоса размеров являются гекзаметр, десятисложный стих эпоса южных славян, ямбический белый стих, а в современных эквивалентах эпоса — длиннострочный свободный стих.

Поскольку наиболее сильное давление на выбор языковых средств оказывает стихотворная форма начала и конца ритмических отрезков, логично, что стих, который имеет большую длину, а следовательно, и относительно более низкую густоту границ между стихами, в целом имеет меньшее влияние на этот выбор, не вписывается слишком заметным образом в языковую структуру сообщения. Подобное значение имеет — по крайней мере в некоторых национальных литературах — и отсутствие рифмы в эпосе.

Если единица ритма в эпосе является протяженной с точки зрения ритмического впечатления и элементарных языковых единиц (интонационный отрезок, высказывание), то по сравнению с объемом типичного эпического высказывания она, напротив, мала. Структура целостности литературной фиктивности, тематических и композиционных комплексов остается относительно независимой от ритмической организации. Исключение здесь, однако, составляет полиметрическая (многомерная) эпика, в которой в отдельных сценах используются разные стихотворные формы, причем на этой основе возникают макротекстовые композиционные единства (Šervenka 1989a). Здесь речь идет уже об отклонении от стандартной формы эпоса, однако в рамках каждой конкретной сцены по-прежнему в той или иной мере продолжает иметь силу то, что мы сказали выше об эпосе в целом.

В стихотворных формах, используемых в эпосе, точно определена область обязательных метрических норм и область вариаций, доступных в этих рамках. То, что является обязательным, соблюдается без исключений. Основной способ употребления возможных вариантов реализаций одного и того же размера выглядит так, что варианты распределены в соответствии с мерой правдоподобности своего использования, т. е. случайно. Стихотворная организация в этой немаркированной ситуации реализуется параллельно с тематической организацией, оба принципа организации не зависимы друг от друга.

Семантическая активность стихотворной формы направлена на обозначение жанровой принадлежности и на стилистическую характеристику высказывания в целом, на коннотирование соответствующей коммуникативной ситуации, и на сигнализирование доминантности эстетической функции. Стих по-прежнему является указателем на свою первоначальную роль, т. е. сохранение, или воссоздание языкового высказывания в его дословном виде.

Маркированный, хотя и вовсе не редкий случай наступает, когда возможные варианты реализации размера избираются не случайно, а с определенными художественными целями. Наиболее очевидно это тогда, когда стихи, относящиеся к одному и тому же варианту (или к родственным, контрастным вариантам), собраны в рамках одного текстового отрезка. Здесь стих приобретает самостоятельную смысловую инициативу при создании местных ритмических эффектов. Подобные отрывки вступают в сознание реципиента и достигают эстетической действенности, как правило, на фоне тематики, хотя участие в тематических комплексах уровня изображенных предметностей для этих весьма кратких контактов между ритмической организованностью и организованностью литературной факции, разумеется, не является необходимым условием.

Другим, весьма характерным типом актуализации внутритекстовых отношений ритма в эпосе является несоответствие между ритмическим членением и членением высказывания. Существование *enjambement* (переноса) в принципе является еще одним доказательством того, что ритмическое членение и членение высказывания в эпосе реализуются относительно не зависимо друг от друга: будто бы сами по себе, из параллельного функционирования двух организационных принципов возникают несоответствия, которые не должны, в общем, обозначать ничего, кроме этой независимости. Потенциально, однако, — и опять-таки обычно в связи с темой — они являются носителями более определенных, локальных и мгновенных стилистических значений («напряжение» и т. п.).

Эти наблюдения дорисовывают и конкретизируют положение эпоса в нашей схеме, т. е. при некоем равномерном распределении задач между организованностью, воплощенной в ритме, и организованностью, данной в компонентах литературной факции. Представляется, что ритм в эпосе присутствует как один из факторов, формирующих микроконтексты (или «текстуру»), факция же является решающей для макроструктуры произведения. Оба принципа действуют автономно, и их активное смысловое взаимодействие происходит как будто «слу-



чайно», в результате «сыгранности» двух не зависимо друг от друга функционирующих алгоритмических систем. Таким образом, возникшие конфигурации являются источником потенциальных актуализаций, возможностей для воспринимающего, который сам принимает решения о степени интенсивности действия каждой из них, об их семантических эквивалентах и о смысловом уровне, на котором будет находиться их мотивировка.

Деформирующие воздействие ритмической организации на семантику слов и высказываний, проанализированное Тыняновым (воздействие тесноты стихового ряда, иерархия степеней обязательности словесных значений в соответствии с мерой ритмического значения их носителей и т. д., см.: 1924) и Левином (парадигматизация контекста: Levin 1962), является естественным следствием использования стиха и в эпосе. В этом жанре при интенсивном употреблении квазикоммуникативной функции, т. е. создании фиктивного мира, контекст предметной (и стандартной грамматической) взаимосвязи, по сравнению с контекстом ритмическим, имеет все же мощные основы, а семантические эффекты ритмического членения проявляются скорее в оттенках словесных значений и значений высказываний, чем в их тотальной перестройке.

Эпическая фикция ориентируется на все время новые мотивы и тематические единства, эпическая наррация делает особенно явной ось последовательности элементов языка во времени высказывания, а эпическое действие — ось последовательности тематических элементов во времени изображенного мира. Здесь стоит поразмышлять о том, имеет ли в данном случае организованность на уровне фикции влияние на организованность ритмическую, или, точнее, на ее реинтерпретацию. Возможно, что обозначение Фраем эпического ритма как ритма повторяемости показывает только одну его сторону, и что ритм в эпическом контексте не менее выразительно использует другое свое измерение: прогрессивный импульс, возникающий из повторений, т. е. ожидание, что за серией элементов, некоторым способом упорядоченных, будут следовать новые и новые подобные элементы. Эту направленность контекста на будущее хорошо иллюстрирует название, которое дал одному из своих четырех ритмических типов В. Кайзер (Kayser 1948): «*der strömende Rhythmus*» (*текущий ритм*).

Ритм лирики Фрай называет ритмом «ассоциаций» и, приводя первый пример, использует прилагательное «пророческий» (*oracular*), нерегулярный, непредсказуемый. Его целью здесь является, с одной стороны, противопоставить лирический ритм регулярному метриче-

скому ритму эпики, с другой — указать на подсознательный характер лирического творчества, на то, что лирика подобна сну. Для нас ближе иное объяснение «ассоциативности» лирического ритма, которое проявляется в многочисленных приводимых Фраем примерах (пусть даже эти примеры служат для доказательства направленности лирики на какой-либо из двух полюсов, названных Фраем соответственно «мелос» и «опсис»): лирический ритм включает в свою зону влияния все остальные компоненты звукового уровня произведения (т. е. не только те, которые являются прямыми носителями ритма), нанизывает на себя — «по ассоциации» — прежде всего структуры, оперирующие качественными характеристиками звуков (фонем) и их совокупностями, организует мелодические (интонационные) конфигурации, зачастую также тембр и темп. Посредством этих операций, а также напрямую, ритм действует также на уровне смысла произведения, на основе звуковых ассоциаций оказывает влияние на структуру смысловых контекстов, требует определенных связей между словами не только на основе их семантических и грамматических отношений между собой, но и на основе их звучания и расположения. Таким образом, ритм — здесь уже мы провозглашаем это не за Фраем, а вместе со всей поэтологической традицией — становится инициатором употребления окказиональных смысловых сочетаний, в том числе метафорических ассоциаций.

Уже Граммон достаточно давно (1913) указал (а Мукаржовский впоследствии присоединился к его мнению), что эвфонические ряды в поэзии опираются на каркас, созданный ритмической конструкцией и ее самостоятельно конституированными границами, важнейшими позициями и т. п. Только в контексте ритма можно действительно говорить о звуковых последовательностях, а не о совокупностях идентичных звуков, которые возникают в каждом тексте сами по себе и остаются за порогом внимания реципиента. В подобном же смысле характерно и то обстоятельство, что разные типы повторов слов и сочетаний слов в лирике не только более развиты и частотны, чем в эпике и тем более в прозе, но и то, что при этом данные повторяющиеся элементы располагаются на господствующих позициях в ритмических единствах (вне зависимости от того, что они также становятся и активными элементами структуры высших смысловых единств).

В отличие от конфигураций порядка звуков, которые обычно не являются составной частью ожиданий реципиента и как элемент, имеющий художественный эффект, в его сознании воспринимаются только после своего окончания (т. е. регрессивно — см.: Тынянов 1924; исключение здесь, однако, составляют звуковые повторы с конвенци-

ализированным ритмическим значением, т. е. рифма и т. п.), повторы слов бывают иногда составной частью ритмической организации. Это не имеет отношения только к рефрену, где, впрочем, взаимосвязь повторяющихся отрезков текста с ритмом прослеживается наиболее последовательно.

Подобные повторы приводят нас к наиболее существенной характеристике лирического ритма, которой является присутствие строфической организации. Строфа является единством, данным посредством комбинации нескольких элементарных ритмических единиц (стихов), распределенных в соответствии с неким очевидным принципом; в тексте эта комбинация много раз повторяется, так что ожидание возвращения одного и того же элемента присутствует и на этом уровне. В версификациях нового времени ее главной опорой является схема рифмовки, стабильным обязательным признаком становится и число стихов, очень часто — и упорядоченное чередование каталектик. Важным фактором, влияющим на структуру строфы, и составной частью повторяющейся схемы может быть и распределение стихов весьма разной длины, возможно, и с разной ритмической схемой (например, комбинация ямбов и дактило-хореев), а также и регулярным образом повторяющиеся слова и их группы. Употребляемые в поэзии строфические формы принадлежат, в большей своей части, к общему репертуару, который в европейских литературах содержит строфы весьма различного культурного происхождения (т. е. обогащенные и специальными коннотациями, связанными с отсылками к соответствующей традиции); кроме этого, имеются и индивидуальные строфические формы, характерные для конкретного автора или даже для одного конкретного текста. И их построение основывается на неких надындивидуальных принципах, которые мы, вероятно, можем обозначить как эвритмические — к примеру, растущее напряжение и его «решение» (Эйхенбаум 1922), симметрия и контраст (ода и эпод) и т. д. Типичным проявлением использования таких правил является сокращенный концевой стих, который является кульминацией строфы и одновременно ее завершением. Не исключено, что можно было бы найти некие очень абстрактные общие принципы построения лирической строфы и эпической (или драматической) фикиции.

И простые строфы имеют тенденции к членению на меньшие (однако по-прежнему состоящие из нескольких стихов периоды), так что можно говорить о том, что ритмические границы (стихов, периодов, строф) с точки зрения значения и обязательности — независимо от силы языковых границ, которые с ними взаимодействуют, — иерархи-

зированны. В некоторых устойчивых формах традиционные строфы, в свою очередь, объединяются в еще более сложные единства, такие как «суперстрофа» сонета или баллада Вийона. Эта иерархизация, которая из первичных, элементарных членов строит члены высшего порядка, члены вторичные и третичные, очевидно, является наиболее важным свойством лирического ритма. Это — противоположность ритму в эпике, основной вид которого состоит в объединении однородных и равноправных элементов в нерегулярные единства, границы которых даны тематическим членением. (Нередки и случаи, когда новая глава эпического произведения, явление (картина) в драматургии и т. п. начинаются с середины стиха.)

Строфический ритм с точки зрения своей сложности может быть сильным соперником тематического и синтаксического членения высказывания. Основополагающим типом отношений между двумя членениями являются отношения параллельности, причем строфическая конструкция предопределяет не только размещение границ высказывания соответствующей интенсивности, но часто и последовательность специфических фразовых интонаций. Несоответствия между этими двумя типами членения на разных уровнях не воспринимаются как простое свидетельство независимости друг от друга обеих последовательностей, как это происходит в нестрофическом стихе, но как осознанная, преднамеренная реконструкция, имеющая художественные цели новая артикуляция общего языкового ритмического единства, интенсивно влияющая как на значение высказывания, так и на ритм. Сравним, например, две трактовки семистишия в одном и том же стихотворении Томана «Бродяги» (*Tuláci*). В первом из них присутствует абсолютная и подчеркнутая гармония между периодами (2+2+3) и предложениями, во втором семистишии граница между вторым и третьим периодом находится в конфликте с резкой границей грамматического предложения после 5-го стиха, что приводит к созданию семантического контраста:

Zem pro jich zraky obléká  
 převonné měkké roucho zjara,  
 zem něžně uspí člověka,  
 když z vody měsíc vstal a pára.  
 Na březích povídavých řek,  
 v poduškách pružných vojtěšek  
 zpěv tichý probouzí vlast stará<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Земля для их взглядов // надевает весною благоуханное мягкое одеяние, // земля нежно убаюкивает человека, // когда из воды встает месяц и пар. //

\* \* \*

Tvůj hlad, ó země, žije v nich,  
tvůj svatý hlad je inspiruje.  
Po metropolích nádherných  
syn člověka se potuluje,  
chor, otrhán a vysílen.  
Svět bohatých v průvodu žen  
a v lesku šperků promenuje<sup>5</sup>.

К другим последствиям создания многоуровневой организации строфического ритма мы еще вернемся.

Подобно стиху в эпике, строфа была первоначально «наложена» на высказывание извне, это произошло в эпоху синкретического сращения лирического искусства с музыкой. Ориентация на песню некоторым образом всегда присутствует в качестве фона (пусть даже весьма отдаленного) многих строфических форм, хотя самостоятельное развитие устных и письменных литературных традиций этот фон много раз заслоняло (к примеру, появление сонета стало энергичным шагом от песенности к интеллектуальной разговорной поэзии). В настоящих песнях, впрочем, словесный компонент в принципе прост, как с ритмической стороны, так и в особенности с точки зрения использования тех элементов звукового уровня, о которых мы выше сказали, что они «надеваются» на ритм и тем самым расширяют сферу его воздействия на языковую форму произведения. Сложных эвфонических конфигураций в песне не найти. В ней более часто используются повторы слов, в некоторых случаях и искусственных сочетаний звуков, которые являются не словами, а копиями неких музыкальных фраз, инструментальных тембров и т. п. в фонологическом материале языка. Лирика без музыки, но с признаком песенности, подобной простотой звукового уровня произведения часто вызывает у реципиента ощущение песни. Лирика «музыкальная», напротив, использует вышеназванные приемы, «нанизанные» на ритм, и через их посредство эффекты, которые вносятся в сферу действия вокальной музыки ее музыкальным компонентом и вновь создаются в сфере обособленных

---

*На берегах разговорчивых рек, // в подушках упругих люцерн // песнь тихую пробуждает старая родина.*

<sup>5</sup> *Твой голод, земля, живет в них, // твой святой голод их вдохновляет. // По великолепным столицам // блуждает сын человеческий, // больной, оборванный и бессильный. // Мир богатых в окружении дам // и в блеске драгоценностей прогуливается.*

словесных компонентов. Позволив себе немного пофантазировать, можно подумать о том, что к этому процессу в лирике можно найти и некую параллель со стороны эпической фикции, и даже романа: в эпических литературных произведениях развитая, комплексная фикция, созданная словесным компонентом (которым произведение в данном случае ограничено), компенсирует отсутствие внетекстовых нарративных структур, от взаимодействия с которыми зависит ответственность высказывания в случае передачи относительно простых сообщений первичного мифа. Возможно, что отношения литературного произведения к произведению музыкально-словесному соответствуют отношениям между мифом и поэзией, которые, продолжая идеи Леви-Стросса, анализировал М. Отруба (1972): союзы комплексных семантических элементов в «музыкальной» поэзии «не создаются только лишь на “крыше” денотированного языковыми средствами текста (в нашем случае — на уровне взаимодействия элементарных ритмических единств, создающих каркас звуковой организации и тематических единств. — М. Ч.), а, напротив, в нем, внутри него, практически сразу же от самых низших элементов языкового плана», т. е. в эвфонических, мелодических и других структурах, заполняющих и усложняющих сами ритмические схемы.

Вернемся к строфическому ритму лирики. Как и в случае с эпикой, нам хотелось бы «измерить» степень важности влияния ритмической организованности в рамках высказывания данного типа. Столь банальная на первый взгляд характеристика, как объем текста, здесь вновь демонстрирует свое значение. Лирическое стихотворение по сравнению с эпосом «короткое», а ритм посредством своих относительно объемных крупнейших единств, строф, подчеркивает и в соответствии со своей схемой распределяет его более-менее крупные составные части. Ритм подчиняет себе тему, которая в лирике в разной степени лишена не только своих собственных структур организованности, основанной на единствах фиктивного, но, кроме того (и главным образом), и последовательности событий в виде их цепочки, развертывающейся во времени. Строфы членят лирическую тему на фазы, в принципе не зависящие от течения времени, и разрушают иерархическую градацию тематических единиц: все, чему посвящена самостоятельная строфа, находится к другим строфам в отношении эквивалентности и равноправия. Строфы, каждая сама по себе, относятся к общему тематическому ядру (или «полю»). При абсолютном подавлении фиктивного ритмом (что, конечно же, возможно только в теории — в реальных текстах присутствуют лишь

различные степени доминанции ритма) метонимические и синекдохические («предметные») отношения между частями темы, характерные для эпики, отступают перед отношениями метафорическими: каждая строфа представляет собой всегда новое обозначение одного и того же, строфы «синонимичны» по отношению друг к другу (ср.: Mukařovský 1935: 205).

В случае многоуровневой организации ритмических единств это макротекстовое, композиционное действие ритма, естественно, не исключает того, что элементарная единица, стих, напротив, «мала», а густота ритмических границ высока. Стих в лирике по сравнению с эпосом в принципе короче, а следовательно, он оказывает более интенсивное влияние на выбор языковых средств. В этих условиях напряжение между ритмическим членением и членением высказывания и семантические эффекты ритмической организации, о которых мы, сославшись на Тынянова и Левина, упомянули выше, становятся факторами, серьезно деформирующими (а не просто оттеняющими) семантику высказывания, к примеру, перенос (enjambment) является не просто средством местного оживления стиха, а фактором композиционным, агрессивным, «изобразительным».

Строфический ритм является осью построения ритмического «мира» лирики, определенного интенсивностью ритмических событий, которые густо заполняют пространство высказывания. Семантические единства высшего порядка не являются отражением нашего опыта, почерпнутого из внешнего мира, а создаются самостоятельно, на основе происходящего в разных сферах языка и его употребления. Лирическая литературная фикция оперирует с фрагментами названных предметностей и создает из них новые миры. Вместе с лирическим субъектом «персонажами» лирического сюжета являются голоса и стилистические принципы, освобожденные от их личностных носителей. Помимо зафиксированных впечатлений «событиями» в лирике также являются изменения звуковых конфигураций и сдвиги значений, вместе с собственно «фабулой» в ней присутствуют перегруппировки грамматических средств, переходы от одной группы коннотаций к другой...

То, как должен производиться анализ этого мира средствами поэтики, до сих пор не выяснено полностью с методологической точки зрения, более того, в настоящий момент, после исчезновения определенных иллюзий, это еще менее ясно, чем два десятилетия назад. Лирика внушает исследователю представление о всеобщей релевантности в ней каких бы то ни было групп языковых средств. Это мне-

ние формулировал Лотман (Лотман 1970) в высказываниях о «презупции смысловой наполненности» или «полной художественной значительности»: «Адресат имеет тенденцию считать все элементы художественного произведения следствием сознательных действий поэта, поскольку знает, что в них присутствует некая цель, однако пока не знает, в чем эта цель состоит». Такое понимание соответствует анализу грамматики поэзии, проведенным Якобсоном (Jakobson 1981). Активный элемент поэтического произведения у него представляет собой нечто, существование чего считается бесспорно данным: любая конфигурация языковых элементов, зафиксированная «сверхчитателем» в лице всезнающего лингвиста и поэтолога, в соответствии с этим релевантна для художественного воздействия произведения и для его смыслового построения. Однако только при некритическом использовании принципа проекции эквивалентности с оси селекции на ось комбинации не возникнет в тот или иной момент вопрос о том, не следует ли провести границу: иначе говоря, не следует ли конфигурациям, эстетически релевантным «hic et nunc», противопоставить группы элементов, которые являются результатом творческой изобретательности «сверхчитателя». Ведь последний знаком с таким множеством лингвистических и поэтологических категорий, что у него всегда имеется под рукой «топливо» для его машины — тотального семиотизатора. Эстетическая функция, которая ориентирует аналитика, в той же мере что и рядового читателя, на открытие и создание конфигураций и придание им смысла, все-таки действует в рамках реальной коммуникации и имеет свое прагматическое измерение. Нельзя, с одной стороны, исходить из эстетической функции, которая касается антропологической структуры живых человеческих индивидуумов, а с другой — ее же посредством приводить в движение процессы, которые не опираются ни на что, кроме текста, вырванного из коммуникационных отношений. Степень густоты, с которой текст пронизан конфигурациями, ограничена как возможностями человеческого восприятия как такового, так и филогенетическими и онтогенетическими факторами. От аналитика требуется прежде всего доказать, что категории, необходимые для идентификации предполагаемых конфигураций, вообще могут быть актуализированы в данном исторически конкретном языковом и литературном сознании.

В связи с тем, что одним из наших главных критериев разграничения эпического и лирического ритма было присутствие/отсутствие строфики, мы должны в завершение вновь обратить внимание на то,



что на этом уровне обобщенности изложения материала мы имели дело скорее с идеальными типами, чем с классификацией текстов. Отсюда и примитивность нашей схемы (лирика — эпос — роман), из которой, конечно, не следует, что мы не осознаем всего разнообразия жанров поэзии. Если бы это разнообразие было отражено в нашей схеме, то речь не шла бы только о заполнении пространства между чистой лирикой и классическим эпосом некоторыми другими жанрами, но и о применении других критериев, только в весьма относительной степени связанных с уровнем и влиянием ритмизации. Кроме этого, здесь в максимальной мере проявляется еще одно обстоятельство, теоретически описанное в другой работе (Červenka 1976): в искусстве обычно происходит так, что выбор, сделанный автором произведения на высшем уровне (например, между лирикой и эпикой), автоматически не предопределяет дальнейших актов выбора на более низких уровнях (например, между строфичностью и нестрофичностью). Это не означает, что причинно-следственные отношения между этими иерархически структурированными актами выбора полностью отсутствуют. Однако они наличествуют лишь в большинстве случаев, создающих нейтральный (немаркированный) фон и проецирующихся на литературное сознание в качестве «нормальных» ситуаций. Менее часты случаи, когда на низших уровнях выбора выбираются действия, которые не были обусловлены актом выбора на высшем уровне. В таких случаях эти действия могут быть воспринимающим расценены как маркированные, т. е. как носители некоторых смысловых качеств.

В нашей конкретной области мы, однако, должны уделить особое внимание случаю, в котором сама устоявшаяся литературная конвенция не соответствует теоретической классификации категорий. Я имею в виду строфический эпос. Его ренессансные инициаторы (Тассо, Ариосто) нашли продолжателей своего дела в рококо (Виланд) и романтизме (Байрон, а также Пушкин, который в «Онегине» вместо традиционных октав и т. д. использует оригинальную строфу — эту стадию развития строфического эпоса взяли себе в качестве образца, но уже с явной интертекстуальной, «цитатной» интенцией поэты 30—40-х годов XX в. Гора и Голан). Фрай ищет мотивировку этого лирического «ассоциативного» ритма в эпике в «подобном сну» характере (см. выше) сочинений эпохи Возрождения, однако вряд ли может найтись семантическая характеристика, общая для всех текстов этого типа. Возможно, например, что строфа предоставляла возможность иронически и даже пародийно подойти к канонизированным темам;

для романтизма, в котором строфа уже является одним из многих признаков вторжения лирики в эпос, она, кроме того, облегчала композиционное включение в текст авторских комментариев и т. п., т. е. того, что суммарно называлось лирическими отступлениями: ведь повторяющаяся строфа позволяет представлять и воспринимать высказывание со свободными или ослабленными тематическими связями как когерентное (связное) на основе соответствия самих по себе ритмических единств и тем самым открывает в нем возможность тематических уходов в сторону и скачков.

Мы здесь не имеем возможности обратиться к историческим исследованиям жанров, однако, вероятно, можем предположить, что в европейской традиции использование стиха принципиально относило литературное высказывание к высшему стилю. Очевидно, что многие авторы (напр.: Miko 1985) по праву говорят о возвышенности и т. д. как о стилистической характеристике, свойственной стиху. Эта общая характеристика применяется на уровне противопоставления *стих—проза* и не касается внутреннего содержания области стихотворной речи. Если мы считаем лирическое высказывание (с его краткими ритмическими элементарными единицами, строфичностью и широким диапазоном опирающихся на ритм звуковых конфигураций) в большей степени стихотворным, чем нестрофический эпос, это не означает, что большая степень ритмичности приносит с собой и большую степень возвышенности, «еще более высокий» стиль. В произведениях, претендующих на серьезность и всеобщее уважение, стих со всеми своими атрибутами скорее малозаметен, он не «бросается в глаза». Экзотические рифмы исключены в надгробной надписи (эпитафии), и в первых символистских стихотворениях Бржезины они воспринимались как что-то инородное, почти неприличное, что по ошибке попало в обрядовую лирику из юмористических журналов.

Минимум стихотворности достаточен для простой сигнализации высокого стиля, наряду с этим, однако, ограничение ритмической изобретательности означает и пристрастие к теме, которая неприкосновенна в своей обязательности и не может быть поставлена под угрозу деформации, связанной с последовательным выделением самостоятельных конфигураций со стороны «внешней формы». Усиленное подчеркивание ритма и его атрибутов, напротив, свидетельствует о том, что тема была по-новому артикулирована, создана только в процессе создания высказывания. Здесь вновь можно предполагать существование некоего подобия этого вымысла в эпике и в особенности

в романе, при обращении с элементами литературной фиктивности, в напряженности между фабулой и сюжетом и т. д. Таким образом, как в области ритма, так и в области фиктивного, мы сталкиваемся с тем, что действенность эстетической функции и чрезмерная организованность в определенных своих модальностях связаны с ориентацией на игру, которая, отдавая содержание сообщения на милость случайностям отдельных самоцельных структур, открывает перед произведением непредсказуемые возможности заново создаваемого неизвестного смысла.

## 6

Мера, с которой в создании организованности участвует, с одной стороны, ритм, с другой — фиктивность, влияет на осознание движения времени при восприятии словесного высказывания. Э. Гуссерль в лекциях начала века (Husserl 1901), изданных позднее (1928) М. Хайдеггером, анализирует с точки зрения феноменологии конституирования временных объектов и задает вопрос, почему мелодия (постоянно используемый Гуссерлем пример) воспринимается как единство, несмотря на то что мы в каждый конкретный момент можем воспринимать только какой-то один конкретный ее тон. «Тем, что постоянно выступает новое Сейчас, Сейчас превращается в прошлое, и при этом весь континуум прошлого предыдущего пункта равномерно сдвигается “вниз”, в глубины прошлого». Эти прошлые фазы сохраняются в «ретенции», так что в каждой фазе последовательности Сейчас в нашем сознании присутствует не только непосредственно в данный момент воспринимаемое, но и это же воспринимаемое в соответствующем фоне прошлого, континуум фаз. В итоге мы приобретаем на основе ретенции понятие о целом воспринимаемом текущем феномене (в том числе и о последовательности, в которой воспринимались отдельные Сейчас).

Эта схема объясняет создание единств из следующих друг за другом во времени фаз, и потому она могла быть, на что обратили внимание П. и В. Штайнеры (1976), отправным пунктом теории смысловой аккумуляции, разработанной Мукаржовским.

О Р    Е    ОЕ — последовательность пунктов, имеющихсЯ сейчас  
          Р'    ОЕ' — падение (*Herabsinken*)  
          Е'    ЕЕ' — континуум фаз (ВОСПРИНИМАЕМОЕ сейчас  
                     НА ФОНЕ прошлого)

Прочитируем здесь для большей иллюстративности описание Мукаржовского с его комментарием (Mukařovský 1940: 127; 1996: 119—120): «...каждая единица, следующая за другой, воспринимается уже на ее фоне и фоне всех предыдущих единиц, так что после окончания фразы в сознании слушателя или читателя симультанно присутствует весь комплекс смысловых единиц, из которых она складывается. Ход смысловой аккумуляции, происходящей в результате этого, можно было бы схематически обозначить так:

a-	b-	c-	d-	e-	f
	a-	b-	c-	d-	e
		a-	b-	c-	d
			a-	b-	c
				a-	b
					a

Горизонтальное алфавитное расположение ряда букв в первой строке означает последовательность смысловых единиц внутри фразового целого; вертикальные же столбцы под каждой из букв первого ряда схематически выражают ход смысловой аккумуляции: в момент, когда мы воспринимаем единицу *b*, в нашем сознании уже существует единица *a*, при восприятии единицы *c* мы знаем уже единицы *a—b* и т. д.».

Мукаржовский ограничивает свой анализ смысловой аккумуляцией в рамках предложения (высказывания), его комментаторы, однако, имеют соблазн расширить диапазон действия этого явления на любые смысловые единства в рамках словесной коммуникации. Совершенно очевидно, что «ретенция» Гуссерля с не меньшей энергией действует при следовании за неким высказыванием соседних с ним высказываний (в рамках тематических последовательностей Данеша). Другая схема Гуссерля  $O \quad E \rightarrow$  ( $E$  — последовательность «Сейчас, которые, возможно, заполнены другими объектами») демонстрирует, как при прекращении восприятия одного объекта (в нашем случае одного высказывания) падающая последовательность предыдущих фаз этого объекта сохраняется какое-то время в ретенции, находясь под чертой «Сейчас, которые, возможно, заполнены другими объектами» (у нас — следующим высказыванием), так что при переходе к следующему объекту она все еще присутствует. Как, однако, обстоят дела с высшими смысловыми единствами (герой, действие), которые являются строительными материалами литературной фиктивности?

Нам представляется, что о смысловой аккумуляции, аналогичной принципу ретенции, мы можем говорить только в случае, когда соответствующее тематическое единство построено из непосредственно следующих друг за другом единиц, а это далеко не единственная существующая возможность. При конституировании объектов, «разбросанных» по всему объему произведения, ретенция уже не может действовать. Гуссерль уделял много внимания проведению различий между «изначальным», т. е. основанным на ретенции, и «повторенным» процессом (С. 28): «Оригинальное явление и движение процессуальных модусов в явлении является чем-то жестким... что мы можем лишь наблюдать. В противоположность этому актуализация является чем-то свободным... мы можем осуществлять актуализацию «быстрее» или «медленнее», очевиднее и эксплицитнее или более туманно... и т. д.». Я считаю бесспорным тот факт, что синтез единства фиктивного мира при восприятии произведения происходит на основе этой «вторичной», актуализирующей памяти. Если при этом дополнить слова Гуссерля о свободе, которые у него относятся к временным характеристикам повторения, свободой вступления мотивов родственных, но во «вспоминаемом» объекте не проявившихся, или различным освещением и окраской элементов фиктивности, полученных в результате свободного участия воспринимающего субъекта во вторичном воспоминании, то мы сразу окажемся на более знакомом поле — перед вопросом о конкретизации тематических единств произведения в смысле теории Ингардена. Очевидно, что в этом случае составной частью создания высших смысловых единств является, вне всякого сомнения, сознание временной дистанции и течения времени. Восприятие фиктивных единств с помощью актуализирующей памяти пронизано временностью так же, как сами эти единства, основным измерением которых является течение (изображенного) времени.

В отличие от этого конкретизация ритма, опирающаяся на «оригинальную» память ретенции, связана — в соответствии с различием, проведенным Гуссерлем, — с «течением изменяющихся модусов в явлении», зависит от организации самих ритмических конфигураций. Вид и полнота, с которой проявляется ритм (а также и иные элементы, связанные с ритмом) в акте восприятия, зависят от степени внимательности и восприимчивости, ориентированной на то, что в тексте непосредственно (все еще «Сейчас») дано. Сознание того, что из данного нам релевантно и что вообще должно стать составной частью воспринимаемого Сейчас и перехода впечатления в ретенцию, в

котором образуется форма (Гуссерль. С. 63), естественно — что уже не является предметом интереса Гуссерля — создано в онтогенезе и филогенезе, а следовательно, связано с культурой всеобщего и индивидуального литературного сознания. Однако на этом основании ритмические структуры уже являются «прочными» и не поддающимися свободному течению акта актуализации.

Интеграция ритмических членов на основе ретенции без остановок и уходов в сторону (а также и без «разветвления», которое характерно для создания фиктивного, в котором формируется одновременно несколько тематических единств) пронизывает весь текст. Как мы уже выше отмечали в связи с высказыванием, новый ритмический член занимает место завершеного еще в то время, когда сознание об этом завершеном члене удерживается в ретенции:

$E \rightarrow$                        $E \rightarrow$                        $E \rightarrow$   
*O1*                                      *O2*                                      *O3*

В сознании реципиента, таким образом, сохраняется единство ретенции.

Это же относится, как мы могли заметить, и к линейной последовательности высказываний.

К особому модусу восприятия ритма мы приближаемся только с осознанием факта, что отдельные ритмические члены эквивалентны друг другу — вследствие периодически повторяющихся звуковых импульсов. Этим специфическим случаем Гуссерль, естественно, не занимался. В качестве модели нам, однако, может послужить его анализ объективации времени (в дополнительных примечаниях к лекции, с. 69): «В трансцендентном восприятии фазы более раннего явления сохраняются не только ретенционально...; чувственное явление, которое актуально всегда в момент, который присутствует сейчас, не заканчивается тем, что приводит его к актуальной данности — реальностью, которая посредством впечатления признается как сейчас. Предыдущие явления вовсе не только лишь сохраняются в по-прежнему существующей ретенции, как явления того, что было. (Первичное) вспоминающее сознание более ранних фаз, конечно, является вспоминающим сознанием, однако по отношению к более раннему впечатлению. То, что воспринималось ранее, сейчас не только присутствует как то, что ранее воспринималось, но и присутствует в Сейчас, воспринимается как то, что все еще существует сейчас».

Отважимся предположить, что это объединение отдельных впечатлений в единое Сейчас находит для себя в эквивалентности мощную опору: вся ритмическая единица воспринимается как одно большое Сейчас, единая одновременно существующая форма в потоке временного сознания.

Мы уже видели, что в случае ритма эпики такой ритмической единицей является стих (строка). В этом случае восприятие времени текста «зерновое». На текущее время рассказываемой (фиктивной) истории наброшена более крупная сеть одновременных мгновений, ритмических отрезков, что видоизменяет, но не нарушает восприятие эпического времени. В случае с ритмом лирики, однако, из этих одновременных единиц создаются единицы более высокого уровня иерархии, строфы, которые периодически повторяются как эквивалентные друг другу и, таким образом, вновь воспринимаются как одновременные единства. Восприятие течения времени в этом случае уже полностью деформировано, одновременность имеет большую силу, чем последовательность. Все стихотворение теперь оказывается перед нами в едином моменте Сейчас. Безусловно, каждый здесь вспомнит приведенное выше рассуждение Мукаржовского о лирике (Mukařovský 1935).

Разными способами и в разной мере всему этому способствуют и другие элементы, связанные с ритмом, описанные, в частности, в тезисах Jakobsona (Jakobson 1960) об эквивалентности, которая становится решающим импульсом создания последовательности. О ритме иногда говорится как о факторе, стимулирующем проживание времени. С этим можно согласиться лишь в том смысле, что ритм является полем творческой борьбы со временем за форму, отвоевания форм у равномерного, недифференцированного течения времени<sup>6</sup>. Уже В. Бенусси (Benussi 1913) отметил, что при эмпирических исследованиях психологии восприятия времени необходимо воздержаться от использования ритмических структур, поскольку они отклоняют внимание людей, на которых ставились эксперименты, от течения и длительности промежутков времени к формам, а тем самым и ко «времени настоящего».

Гуссерль обратил основное внимание в своих исследованиях на то, что объединяет серию следующих друг за другом во времени впе-

---

<sup>6</sup> Ср. также: Тынянов (1924: 430), — см. и комментарий (С. 586), в котором «динамика вне времени» Тынянова ставится в соответствие с теорией Гуссерля.

чатлений в единое целое<sup>7</sup>. В одном из многих мест, которые этому посвящены, он формулирует идею инварианта в вариантах, столь значительную для поэтики и в особенности для теории стиха: «В попеременном изменении здесь может существовать нечто постоянное и одновременно меняющееся, нечто, что составляет сущность того, что меняется или изменяется попеременно. Безусловно, это вновь указывает на существенные формы сознания того, что есть индивидуальное» (С. 48). При восприятии ритмических эквивалентных членов сознание длящегося и меняющегося имеет специфическую форму. Речь здесь не идет ни о простой последовательности материально-разному наполненных Сейчас (постепенно «падающих» в прошлое и удерживаемых в ретенции), ни о материальном сходстве следующих друг за другом Сейчас, заполненных присутствием одного и того же предмета. Эквивалентность обновляет материал Сейчас в явлениях, которые возникают, как новые, и в то же время похожи на предыдущие, до сих пор вспоминаемые в ретенции. Из постоянных неизбежных противопоставлений, естественно, формируется сознание того, что остается постоянным; одновременно с этим, однако, осознание различий не останавливается на простом объединении отличий в новое иерархическое единство, как это происходит в случае аккумуляции значения, описанном Мукаржовским: создается интегральное единство, сложившееся из нагромождения отличий между эквивален-

---

<sup>7</sup> Й. Велтрусский, который уже в своей классической работе о драме (Veltruský 1942) творчески воспользовался треугольником смысловой аккумуляции Мукаржовского для анализа семантических контекстов диалога, в окончательной версии этой же работы (1977: 27) предварил этот анализ замечанием о том, что Мукаржовский опирался на идеи Гуссерля. В духе пражской школы, ориентирующейся на смысловые отношения и подчеркивающей важность самостоятельной инициативы конкретного элемента (части) по сравнению с унифицирующим давлением единства, он при этом упрекает Гуссерля в односторонности, которая состоит в том, что «разнообразии временного объекта было принесено в жертву его континуальности». Анализ самого Велтрусского направлен, соответственно, на различение нескольких самостоятельных единств в рамках аккумулятивной совокупности элементов единицы. Его возражение оправдано в том случае, если мы от временного объекта переходим к семантическому контексту и семантической аккумуляции. Тема, поднятая Гуссерлем, однако, была, с одной стороны, более общей, с другой — подчинена феноменологической редукции, что, очевидно, не позволяло философу обращать внимание на качественные различия между реальным содержанием конкретных моментов течения времени.



тными фазами, причем каждая конкретная фаза и сознание порядка их следования друг за другом «растворяются» в совокупном впечатлении от ритмического характера данного текста, его ритмической индивидуальности. Это уже не просто сознание того, что является константным, а представление о границах и пропорциях присутствия конкретных вариантов (в терминах поэтики, в особенности «ритмического импульса»), об этом говорится в нашей статье «*Ритмический импульс: замечания и комментарии*» — см. наст. изд., с. 110).

И этот кумулятивный характер процесса интеграции фаз является, безусловно, одним из случаев борьбы с течением времени за форму, в данном случае столь же очевидным в эпике, как и в лирике, поскольку осознание индивидуального характера, например эпического белого стиха Махара по сравнению с белым стихом Врхлицкого, может быть столь же интенсивным, как и осознание различий, например, между сонетами у этих авторов.

Очевидно, что эквивалентность делает более интенсивным и воздействие второго измерения создания временных объектов, направленности к будущим Сейчас («протенции», по Гуссерлю). Обладая опытом восприятия серии эквивалентных членов некой последовательности, мы имеем гораздо более конкретное представление о ее будущем члене; более того, это представление настолько конкретно, что становится своего рода необходимостью этого будущего члена, стремлением к нему. Это желание, по сути, является надеждой — опираясь на то, что ранее за неким членом всегда следовал эквивалентный ему, мы предполагаем, что это будет продолжаться и в дальнейшем. Протенция длится до тех пор, пока интегрированные предыдущие члены удерживаются в ретенции, — это относится и к тому случаю, когда ожидание оказывается несбывшимся. Мы не считаем необходимым здесь говорить об этом более подробно, не только потому, что в цитируемой работе Гуссерля о протенции сказано весьма немного, но и потому, что в рамках самой теории стиха (Тынянов 1924) эта очень важная проблема уже получила вполне достаточное освещение.

### Цитируемая литература

*Benussi. V. Psychologie der Zeitauffassung. Heidelberg, 1913.*

*Червенка М. Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения (1976) — см. наст. изд.*

*Červenka M. Polymetrie Máje (1989a) // Česká literatura 37. 1989. S. 413—430.*

- Červenka M. Polymetrie v české epice 19 století — 2 (1989b) // Wiener Slawistisches Jahrbuch 35. 1989. S. 7—47.
- Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.
- Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- Frye N. Verse and Prose // Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1965. P. 885—890.
- Grammont M. Le vers français. 3 éd. Paris, 1923.
- Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.
- Гуссерль Э. Феноменологии внутреннего сознания времени (1901). М., 1994.
- Jakobson R. O realismu v umění (1921) // Jakobson R. Poetická funkce. Praha, 1995. S. 138—144.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика (1960) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 193—230.
- Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk (1948). Bern, 1965.
- Levin S. R. Linguistic Structures in Poetry. The Hague, 1964.
- Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике 1. Тарту, 1964.
- Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
- Miko F. Verš v recepcii poézie. Nitra, 1985.
- Mukařovský J. Lyrika (1935) // Mukařovský J. Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 205—207.
- Мукаржовский Я. О поэтическом языке (1940) // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996. С. 76—132.
- Otruba M. Křeace mýtu poezii (1972) // Otruba M. Znaky a hodnoty. Praha, 1994. S. 125—147.
- Steiner P., Steiner W. The Relational Axes of Poetic Language (1976) // Mukařovský J. On Poetic Language. Lisse, 1976. P. 71—86.
- Тодоров Ц. Определение литературы (1975) // Семиотика. М., 1983. С. 355—369.
- Тынянов Ю. Проблема поэтического языка. Л., 1924.
- Valéry P. Victor Hugo, créateur par la forme (1935) // Valéry P. Œuvres I. Paris, 1957. P. 583—590.
- Veltruský J. Drama jako básnické dílo // Čtení o jazyce a poezii. Praha, 1942. S. 401—502.
- Vodička F. Mezi poezií a prózou // Česká literatura 16. 1968. S. 245—265.

## СЕМАНТИКА СТИХОТВОРНОГО РАЗМЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ Й. В. СЛАДЕКА

1. Из широкой области семантики поэтического ритма на этот раз мы решили выбрать в качестве предмета исследования те черты стихотворных форм, которые являются прямой реализацией избранной поэтом метрической нормы. Точнее говоря, эти черты — в чешском стихе прежде всего количество слогов в стихотворной строке, запрет или в некоторых случаях требование размещения ударных слогов на определенных позициях, состав и схема рифмовки в строфе — мы считаем обозначающими «метрического знака» и пытаемся определить соответствующие обозначаемые; в дальнейшем мы исследуем, как они включаются в смысловое построение стихотворения.

Поэтический ритм имеет и другие активные с точки зрения смысла компоненты, которых в данный момент мы не будем касаться. Это, с одной стороны, обстоятельства, следующие из самого факта ритмической организованности речи, вне зависимости от того, каким размером она организована (см. в особенности: Тынянов 1924; Levý 1966), с другой — варианты ритма в рамках, определенных метрической основой, такие как индивидуальный ритмический импульс текста, интонационные формы и т. п. (Mukařovský 1934 etc).

В случае с семантикой размера перед нами, как, по крайней мере, представляется, имеется прозрачный материал, открытый прежде всего историческому исследованию: ограниченное количество хорошо различных знаков, которые являются общим имуществом множества участников поэтической коммуникации. Обращение к этому материалу быстро освободит нас от иллюзий о том, что семантику размера легко понять, опираясь на рациональные доводы. На стороне обозначающего обнаружится, что в разных текстах с точки зрения смысла актуализированы различные стороны одной и той же метрической формы. Форма, таким образом, является семантически многозначной. Даже одна и та же черта стихотворного размера в соответствии с ха-

рактором других элементов той же самой структуры может приобретать буквально противоположные значения. Так, к примеру, четырехстопный хорей фигурирует в нашем материале (творчестве Сладека) в одном случае как носитель значения «четкости», «решительности» и т. п., в другом — как источник внушения «легкости», преодоления материальности жизни формой; источник обоих этих впечатлений при этом остается одним и тем же — это подчеркивание самостоятельности ритма в данном размере. Можем ли мы, таким образом, при анализе семантики размера работать с этим общим источником (т. е. акцентированием ритма), и, следовательно, переходом на более высокий уровень обобщенности уничтожить различия между обеими приведенными вариантами действия стиха? Безусловно, нет. Этот общий отправной пункт еще вовсе не является смыслом, это лишь потенциальное обозначающее. Семантизация происходит только на приведенном более конкретном уровне: именно при помощи значений «легкости» или «решительности» (и других, которые мы здесь не приводим) четырехстопный хорей участвует в процессе создания смысла стихотворения, и их подведение под некий общий знаменатель лишило бы нас важных сторон живого контакта с реально функционирующим значением размера.

Однако и контекст других элементов произведения, в котором в этих условиях мы должны были бы искать предпосылки для смысловой конкретизации размера-знака (на основе того, что называлось «вторичной» или «относительной» мотивировкой), не является чем-либо постоянным и однозначным. С каким горизонтом, каким уровнем стихотворения как иерархического единства, на самом деле, соотносится значение размера, в создании какого уровня он принимает участие? Ответы на эти вопросы также меняются от случая к случаю. К примеру, при обзоре функций пятистопного ямба у Сладека мы вскоре заметим, что партнером значения размера со стороны структуры произведения как единого целого является в одном случае основная жанровая характеристика произведения, в другом — традиционная строфическая форма, в третьем — тематика и отношение к ней поэта, реализованное в определенном стиле речи (пафос). И в случае с таким семантически неопределенным размером, как четырехстопный хорей, который в ряде случаев не обозначает ничего, кроме стиха как такового, мы можем найти у Сладека пример стихотворения, где этот размер в своем нерифмованном варианте прямо отсылает к географически определенному месту действия, будучи одним из носителей «испанского колорита» стихотворения (очевидно, на основании сход-

ства со стихом испанских романсов и их отзвуков в творчестве Гейне; со сходной целью использовал этот размер уже Ян Неруда).

В этих обстоятельствах было бы достаточно сомнительным искать отношения изоморфизма и между целостно понимаемыми планами выражения (совокупностью метрических форм) и содержания. Большее формальное сходство метрических форм не обозначает автоматически их большую семантическую близость друг к другу, одни и те же функции могут исполняться формами, значительно различающимися между собой. Точнее говоря: наша логически построенная систематика форм, обращающая внимание только на обозначающие, не принимает решения о том, какие семантические различия велики, а какие малы. В стихотворном сборнике Сладека «Сельские песни» (*Selské písne*) трехстопный хорей функционально более схож с ямбическими размерами, чем с комбинацией того же трехстопного хоря с хореем четырехстопным. Многие отношения между метрическими формами и смыслом создаются *ad hoc* в пределах одного поэтического сборника или нескольких сборников.

В данных фактах, однако, мы не можем видеть ничего, кроме общих доводов к скептицизму, призыва к использованию эмпирического подхода при исследовании семантики размера, предостережения перед преждевременными обобщениями и предписания к тому, чтобы мы исходили скорее из отдельных, индивидуальных черт системы, а не из априорных суждений, проектирующих современные и субъективные впечатления на исторический материал. Если мы не хотим превратить метрику всего лишь в научно-популярное, сродни газетным заметкам, «дополнение» к исторической поэтике, мы не должны отказываться от постулирования, по крайней мере, некоей элементарной системы (например, простой системы оппозиций, см.: Maуenowa 1974: 430) в организации метрических форм как знаков. Эта система не обязательно должна проявляться в каждом акте творчества и восприятия, так же как в них в абсолютно полной мере не проявляются и любые иные системы. Однако она существует как необходимый фон индивидуального смыслового процесса (*děni smyslu*) конкретных текстов (которые, разумеется, используют как детерминированные, так и недетерминированные части этой системы) и как необходимая предпосылка относительно самостоятельной роли стихотворного размера в этом процессе.

В связи с этим надо отметить, что большая опасность скрывается в нашей склонности к изучению семантики размера исключительно на основе *параллелей* между ней и преобладающим смысловым ха-

рактором соответствующего произведения. Появление того или иного размера в стихотворении, слова и предложения которого сообщают содержание с преобладающей семантической характеристикой, выступают в соответствии с этим в пользу включения этого размера в число носителей данного смысла. Подобный подход, однако, основан на достаточно примитивном представлении о поэтическом произведении как о совокупности параллельных друг другу элементов; стих здесь лишь удваивает значения, сообщаемые уже иными элементами произведения. А это — лишь один из множества возможных случаев. Необходимо предполагать и существование напряжения, конфликта или просто отсутствие конгруэнции между значением размера и значениями других элементов. Реальный ход этих процессов мы можем наблюдать только при анализе отдельных употреблений размера, однако их (процессов) предпосылки создаются еще до этих употреблений — в обобщении опыта предшествующих употреблений, во включении этого опыта в сферу литературного сознания. Гипотеза о конкретном содержании семантической деятельности стихотворного размера, таким образом, предполагает и наличие гипотезы о совокупности размеров как знаковой системы. Этими источниками семантики размера с теоретической точки зрения занимался, отличаясь от других выдающейся ясностью своих взглядов, Св. Петрович (который пользовался несколько пугающим и, вероятно, сужающим термином «метаметрическая функция» стиха (1968)).

Вторая важная сторона семантической сферы размера опирается на его внутренние особенности, т. е. на индициальные и даже иконические структуры метрического знака; Павел Трост в связи с этим очень точно и вдохновляюще говорит о «физиогномике» (*fyziognomie*) стиха (1968). (К обеим взаимодополняющим подходам см. цитированную работу М. Майеновой. В ней важны рассуждения о роли метрической нормы как «сита», механизма выбора, который пропускает через себя лишь определенные единицы языка или принципиально изменяет относительную частотность этих единиц; семантические последствия этой деятельности можно считать важным компонентом того самого «выражения лица», о котором пишет Трост. Мы продолжаем инициативу Троста в начале работы, посвященной александррийскому стиху.)

Неслучайно, что все три названные исследователя в согласии друг с другом указывают на самостоятельную семантическую деятельность размера в рамках произведения. В следующей части нашей работы мы хотим проследить обе возможности исследования семантики разме-

ра, определенные (безусловно, на основе длинной исследовательской традиции, исследованием которой мы в данной работе не можем заниматься) цитированными выше работами.

2. Творчество Сладека пришлось главным образом на период, который в истории чешского стиха означает исключительное господство силлабо-тонической просодии, которую в чешское стихосложение ввела в конце XVIII в. теоретическая инициатива Йозефа Добровского и которая на протяжении первой половины XIX в. в поэтической практике успешно противостояла попыткам введения квантитативной просодии (*časomíra*), а также — что было важнее всего — попыткам возвращения к силлабизму под влиянием народных песен. Из этой борьбы силлабо-тонический стих вышел обогащенным средствами дифференциации в тех звуковых элементах, которые находятся вне сферы действия метрической нормы. В первую очередь здесь имеется в виду интонация. Поэты второй половины XIX в. смогли создать многообразные, интересные, индивидуально окрашенные стихотворные структуры, при этом вовсе не подчиняясь необходимости с целью достижения большего разнообразия нарушать общепринятые метрические предписания, т. е. прежде всего правила, касающиеся числа и расположения ударных и безударных слогов по отношению к сильным и слабым позициям в стихе.

Тем самым силлабо-тоника на целые десятилетия была санкционирована как основная, немаркированная система чешской просодии. Общие результаты и отдельные технические приемы творчества группы поэтов-люмировцев были постоянно встроены в структуру чешского стиха, хотя, естественно, средства дифференциации изменялись со временем, и в том числе главное из них, интонация, в разные периоды трактовалось по-разному.

Однако конец XIX в. одновременно стал и концом длившегося относительно недолго золотого века чешской силлабо-тоники. Эксперименты символистов создают новые альтернативы регулярному метрическому стиху, в первую очередь свободный стих. Метрическая норма должна была быть устранена как лишаящий индивидуальности, уравнивающий стереотип. Непосредственная мотивировка критики метрического стиха, очевидно, состояла в том, что сами средства дифференциации стандартизировались и тем самым переставали выполнять свою роль, в особенности в творчестве эпигонов. Однако интуиция тех, кто противопоставил люмировскому стиху новые ритмы, оказалась гораздо глубже.

Дело в том, что стабилизация просодической основы во второй половине XIX в. принесла и определенную стандартизацию стиха в структуре поэтического произведения. Важнейшие (для структуры стиха) и единственные в своем роде связи между ритмической основой стиха (т. е. организацией ударений, управляемой размером) и другими элементами произведения становятся более абстрактными. Для поэта эпохи Национального возрождения стилистическая и жанровая направленность произведения сама по себе была до определенной степени просодическим фактором, поскольку участвовала в принятии принципиального решения — в выборе языкового носителя ритма; этот носитель не был определен раз и навсегда, его поиски велись заново в каждом конкретном случае, и возможным становился в том числе и потому, что с ним были напрямую связаны остальные элементы произведения. Так называемый «оглас», или «отклик»<sup>1</sup> русского фольклора сопровождался тоническим стихом, «оглас» чешской народной песни — силлабическим, квантитативная просодия и сонет сменяли друг друга в рамках одного произведения в соответствии с формой и функцией его соответствующих частей. Противопоставление силлабо-тоники и силлабизма приобретает в «Букете» (*Kytice*) Эрбена конкретные стилистические задачи. По контрасту с этим для автора второй половины XIX в. стихотворная организация представляется скорее группой неких четко определенных правил, на которые он, поэт, должен ориентироваться как на коррелят и признак поэтичности своего творения. Только на других уровнях звуковой структуры могли найти свое применение попытки индивидуализации.

Из этого не следует, что отношения между выбором размера и смыслом стихотворения ощущались только внешне. К второстепенной сфере описанной нами группы правил, предназначенных для применения в стихотворении, относится и предписание, в соответствии с которым употребление того или иного размера было оправданно жанровой, тематической, содержательной направленностью стихотворения. При этом, даже несмотря на существование множества рассуждений о том, какой стихотворный тип подходит к тому или иному типу поэтической структуры (напр., у Неруды, см.: Koutník 1917), эти размышления никогда не были обработаны столь систематически и не рассматривались столь жестко, чтобы — как в случае с

---

<sup>1</sup> Квантитативный элегический дистих, моделирующий размер произведений устного народного творчества. — *Прим. пер.*



просодическими правилами — и в этой сфере действовал принцип простой «правильности-неправильности». И в этой сфере существовало пространство для индивидуальных предпочтений, индивидуального творчества.

Люмировцы внесли в чешскую поэзию ориентацию на мировую гуманистическую традицию, которую для них представляла великая западная поэзия от Античности до Бодлера, Э. А. По, викторианских поэтов, а позднее и У. Уитмена. Свою программу, с масштабностью которой в чешской поэзии до тех пор ничто не могло сравниться, они осуществляли — помимо впечатляющей переводческой деятельности — в целых циклах эпических сочинений, часто с историческими и культурно-историческими сюжетами, и в сложной рефлексивной лирике, в литературно стилизованной и художественно тонко разработанной интимной лирике и стихотворениях, использующих изысканные романские или восточные строфические формы. Патриотическая поэзия люмировцев возникла на волне эмоционального пафоса национального общества, который, помимо прочего, проявлялся и в политическом ораторском искусстве того времени (Mukařovský 1935). В этом к ней примыкает и творчество Св. Чеха, в котором преобладает весьма разнообразная с жанровой точки зрения эпика, посвященная чешской истории и современности, и которое в критических спорах того времени противопоставлялось творчеству люмировцев как важнейшее проявление так называемой «национальной» поэтической школы. Противопоставление «космополитического» и «национального» направлений в определенной степени проявляется и в метрической системе творчества исследуемых авторов; принципиальными чертами своей структуры, однако, стих Чеха ничем особенно не отличается от стиха люмировцев, и даже можно сказать, что между Чехом и Врхлицким существует большее сходство, чем между Врхлицким и Сладеком.

Риторический пафос, в соответствии с мнением Мукаржовского, высказанным в цитируемой нами работе, является не только содержанием актуально политических текстов, но структурной особенностью творчества люмировцев вообще. Его общим звуковым коррелятом (Mukařovský 1934) является господствующее положение фразовой интонации, которая в текстах, подчиняющих со звуковой и семантической точки зрения самостоятельность отдельного слова плавной (*splývavé*) мелодической линии предложения, создает пестрые многоформенные каденции на концах стихотворных строк, чем напоминает соответствующие формы в окончаниях фразовых единств ораторского

выступления, четко построенного (*kultivovaný*) с фонетической точки зрения. К тому же с ее помощью не только дополнительно подчеркивается, но и напрямую используется однотонность ударного ритма.

В сказанном нами уже содержится частичная оценка того, какое место занимал стихотворный размер и его различительные признаки в рамках люмировской системы, доминантой которой являлась фразовая интонация. Размер как схематическая норма ударного ритма в этом контексте сознательно реализуется с точностью почти убийственной, чем достигается его автоматизм, так что внимание воспринимающего может быть полностью обращено к развернутой фразовой интонации. Четко обозначенные границы стихов в то же время создают жесткий каркас, на котором выступают различные интонационные каденции. Такую роль, впрочем, может выполнять любая четко обозначенная метрическая форма, так что нет причин для того, чтобы искать какие-то другие возможности: поэтам вполне достаточно нескольких постоянно повторяющихся размеров, тем более еще, что доминирующая интонация закрывает и нейтрализует их отличия друг от друга.

В качестве противовеса этой тенденции к нейтрализации, крайним следствием которой, в конце концов, могло бы стать то, что поэзия в целом начала бы использовать один-единственный размер как эквивалент стиха вообще, действует, однако, в рамках этой же структуры другая тенденция. Сами метрические формы благодаря своей традиции и внутренним особенностям своего ритма являются носителями неких элементарных интонационных схем, которые, конечно, должны отличаться от ненормированных люмировских структур интонационных каденций тем, что однотонно повторяются в рамках одного и того же стихотворения от одного ритмического отрезка к другому, однако при этом все же в некоторых случаях могут стать желанным предметом стилизации, отправной точкой конфронтации между актуально созданной фразовой интонацией и интонацией, predeterminedенной для данной формы. Это в особенности относится к более сложным метрическим формам, реализуемым только на уровне строфы и на основе комбинаций стихов различного звучания (*spád*) и длины. Здесь находит свое применение и индивидуальная творческая изобретательность поэта, которая по-новому формирует до сих пор не использованные строфические комбинации стихов различного размера и с разными схемами рифмовки. Здесь уже метрическая форма становится вовсе не пассивным фоном, а активным средством формирования фразовой интонации, каденции которой сочетаются с распределением

стихов, рифм и ударных клаузул в такой строфе. Некая связанность фразовых каденций, которая чужда люмировскому стиху, компенсируется в нем именно необычностью, сложностью и оригинальностью таким вот образом *ad hoc* составленной строфической формы. В лирике Врхлицкого и Чеха имеется множество таких комбинаций, которые появляются в их творчестве лишь однажды.

И в этих случаях, однако, продолжает действовать правило о том, что при выборе размера и налаживании взаимосвязей между ним и другими элементами стихотворения посредническим звеном является именно интонация; размер для стихотворения выбирается в качестве возможной основы или как один из носителей определенной фразовой интонации. Жанр, тематика и прочие подобные элементы соединяются с определенным размером потому, что требуют определенной интонации, с которой как раз связан тот или иной размер.

Доминирование фразовой интонации и ее высокая изменчивость приносят с собой господство декламационного и разговорного типов поэзии и уход от песенности, которая не может существовать без интонационной однотонности. На это указывает и мнение Мукаржовского о риторическом характере творчества люмировцев. Даже эпические произведения с акцентом на рассказ о событиях, а тем самым и на один из вариантов разговорного типа, имеют в поэзии люмировцев риторическую окрашенность; часто это риторика более мягкая, стилистически окрашенная и переформированная. И более сложные строфические комбинации, о которых мы только что упомянули, при помощи стилистических характеристик употребленной в них лексики ориентируются скорее на декламационный, чем на песенный тип (хотя строфическая форма сама по себе на ином языковом материале могла бы с успехом стать и основой песни). Наконец, и умышленно и программно создававшиеся песенные жанры обладают сильным декламационным звучанием и ориентируются (из нелитературных песенных форм) на искусственно созданную патриотическую песню или на любовные романсы, тексты которых нередко имели риторический характер.

3. Эта характеристика лишь в самых общих чертах и весьма отдаленно касается Й. В. Сладека. Связь с песней, как с песней народной, так и художественной (*umělá*), противопоставляет этого автора творчеству других представителей его поколения и, напротив, очевидно сближает его с предшествующим поколением, конкретно с Галеком и Нерудой. Сладек никогда последовательно не осуществ-

влял и того, из чего мы исходили при характеристике люмировского стиха, а именно отмеченного нами растворения самостоятельности слова в едином потоке фразовой интонации. Со своими товарищами по поколению он связан эстетическим идеалом формального совершенства, полноты поэтической формы, однако этот идеал Сладек реализует в значительной степени на ином материале, нежели остальные люмировцы. В книгах, где он наиболее тесно сближается с люмировцами и в ряде других черт (сборники «Светлым шагом» (*Svět-lou stopou*), «На пороге рая» (*Na prahu ráje*), «Из жизни» (*Ze života*) и «Солнцем и тенью» (*Sluncem i stínem*), написанные в 1 половине 80-х годов), впрочем, весьма очевидно проявляются те общие черты, которые мы приписали люмировскому стиху в целом — в том числе и в том, что касается выбора метрических форм. В этом смысле творчество Сладека служит подтверждением характеристики люмировского стиха.

Впрочем, и там, где поэту хотелось бы, чтобы в полную силу зазвучали патетические интонационные фанфары, как в поэзии его товарищей, Сладек ограничен тем, что некогда было точно названо «заканьем» его стиха (Šapek 1932). Наиболее ценные в художественном отношении элементы творчества Сладека — это, как мы уже отметили, стилизации художественно глубоко преобразованного типа песни (с использованием элементов песни фольклорной и авторской) и формы, возникшие из песен. Милан Янкович (Jankovič 1963; 1972) в своих работах, посвященных Сладеку, указал, что и здесь проявляется — парадоксально преобразуясь — общая эстетическая отправная точка люмировцев. Люмировский культ идеала и следующий из него культ формального совершенства перенесен в творчестве Сладека на другой материал, чем тот, с которым работали его товарищи, а именно как раз на форму песни.

Совершенная по форме лирическая песня, отвечающая самым требовательным критериям, при этом является лишь одним из возможных результатов этого процесса кристаллизации исходной формы. Второй возможностью являются максимально сконцентрированные мало говорящие о себе строфические формы, в которых сосредоточенность на главном подчеркивает, за счет песенности, почти афористические формулировки; судьба лирического субъекта, его фундаментальное жизненное кредо при этом включаются в несколько строго рифмованных стихов. Эти «надписи», как мы будем их называть из-за отсутствия более подходящего их обозначения, продолжают традицию передового поэта предыдущего поколения, Яна Неруды, точно так же

как «песенное» оформление, оставляющее в стихотворении черты словесной части песни, продолжает традиции поэтической противоположности Неруды, Витезслава Галека.

Границы между «надписью» и песней, разумеется, не являются четкими. Ритмические и метрические различия между при этом могут быть фактором их разделения, однако главная роль в нем принадлежит синтаксису и выбору слов, использованию определенных (песенных) формул, параллелизмов и т. п.

При формировании надписи в некоторой степени принял участие еще один стилистический тип поэзии Сладека (в общем, не только его), тип, который мы могли бы назвать «разговорным». Речь идет о стиле, с одной стороны, непринужденного рассказа, например в малых эпических формах или в лирике «маски», с другой — об интенсивной, наполненной чувствами, но непесенной лирике «исповеди», в которой часто используется диалог или, скорее, выведенные из диалога разговорные средства, такие как апострофа. Второй из только что названных нами лирических стилей уже является следствием художественной стилизации первого. Результатами дальнейшей художественной обработки каждого из этих продуктов разговорного стиля являются, с одной стороны, патетический стиль стихов, располагающихся в идеальном пространстве родины, истории, религиозной веры (предметом стилизации является лирическая исповедь; результатом смешения патетического типа с некоторыми элементами песни становится тип четких и упрощенных с содержательной точки зрения «декламационных» публичных выступлений Сладека), с другой — обычная эпика различных жанров и традиций. Я полагаю, что нет необходимости особо доказывать, что стилизация от разговорного стиля к формам, приведенным последними, протекает в обратной последовательности, чем это происходит в случае с песней и надписью. В случае с пафосом и рассказом речь идет об интерпелляции, умножении языкового и тематического материала, увеличении масштаба фразовых сочетаний, повышении амплитуды интонационных волн. Здесь Сладек приходит к результатам, значительно менее оригинальным, чем в стилизациях, направленных на концентрацию; эта часть его поэзии более соответствует общим устремлениям его поколения в их обобщенной форме.

Если мы теперь попытаемся — для того чтобы помочь читателю и для большей наглядности — составить обобщающую схему лирических стилистических типов, о которых выше шла речь, получится, вероятно, нечто вроде этого:

		песня
	декламация	надпись
пафос	чувственная исповедь	
		разговорный стиль
рассказ		

Отметим, что в стороне от этой попытки обнаружения основных стилистических типов поэзии Сладека осталось более подробное проведение различий в рамках эпики, в особенности в соответствии с критерием присутствия (важности) личности рассказчика и т. п. Однако и в других местах можно было бы провести еще более подробную дифференциацию, не говоря уже об очевидном существовании переходных явлений на границах между различными типами. Мы, однако, хотим сохранить верность взгляду с высоты птичьего полета, а слишком крупным масштабом понятийных конструкций этот взгляд, вероятно, был бы более затруднен.

4. Этот обзор подтверждает родство Сладека с предыдущим поколением Неруды и Галека. Некоторое время назад я предпринял попытку определить противопоставления между размерами как носителями смысла именно на материале поэзии поколения «маевцев» (Šervenka 1966). В качестве наиболее важных оппозиций для меня открылись противопоставления «длинный» — «короткий» стих, «хорей» — «ямб», «строфичность» — «нестрофичность». Эти оппозиции важны и для семантики поэзии Сладека; последняя из них, однако, проявляется лишь в ограниченной степени, в рамках пятистопного ямба и в коротких временных отрезках; в целом же в принципе все творчество Й. В. Сладека, как и положено у автора «песенных» стихотворений, является строфическим.

Длинному (т. е. примерно 10- и более сложному) стиху у Сладека соответствует широкая панорама изображенной действительности, пафос, высокий стиль; это стих Сладека-люмировца. Короткий стих для Сладека близок субъективному лиризму, песне и надписи. Это противопоставление следует как из культурной традиции (длинными стихами, помимо прочих, являются и античный гекзаметр и библейский стих, также как и особенно актуальный для люмировцев французский александрийский стих, английский белый стих и т. д., короткий стих с давних пор является стихом песни, в том числе и фольклорной) — так и из внутренних черт «выражения лица» стиха: мелодический рисунок стихотворной интонации может в длинном

стихе развиваться полно и последовательно, в коротком он меняется быстрыми скачками; аналогично в большей или меньшей степени под влиянием длины стиха находятся синтаксис и ритмический словарь: чем короче стих, тем более лексика стиха деформирована давлением метрической нормы (Levý 1965). Влияние ритма как «формы как таковой», таким образом, более ощутимо в коротком стихе. Длинный стих означает, напротив, ориентацию на «содержание» (о семантике длинного стиха см.: Trost 1968).

Во второй бинарной оппозиции выступают хорей с характеристиками «естественный, домашний, традиционный, простой, народный, коллективный, спонтанный» и ямб как «искусственный, чужой (космополитический), современный, литературный, присущий образованным людям, индивидуальный, интеллектуальный». В создании этой оппозиции принимают участие опять-таки как конвенциональные значения, закрепившиеся за размерами в процессе их употребления, так и значения, следующие из структуры этих размеров.

Хорею (естественно, применительно к силлабическому стиху лишь как к тенденции) отдается явное предпочтение в старочешской и в особенности фольклорной словесности, и этот размер стабилизируется в поэзии эпохи Национального возрождения сразу же после реформы Добровского. Ямб же — редкий «гость» в чешской поэзии вплоть до середины XIX в., и его наиболее выразительное появление в поэзии Махи, которого можно считать основателем чешской ямбической традиции, только подтверждает исключительность этого поэта (а для многих — и чуждость чешской среде). Ямб представляется размером, присущим мировой поэзии, даже и в его силлабических версификациях.

По общему мнению чешского стиховедения и литературной критики (в т. ч., напр., Яна Неруды — см.: 1861), хорей соответствует нисходящему характеру чешской ударности и является более легко реализуемым, следующим из «естественности» языка размером; создание ямбического стиха требует определенной тренированности, приспособления к этому размеру языка, не слишком к нему подходящего, технической утонченности. Отношение к различиям между хореем и ямбом, таким образом, единогласно натурализуется, мотивируется самой сутью «чешскости». Не всегда это происходит в согласии с фактами, как доказали прошедшие со времен Неруды и Сладека десятилетия, в которые ямбические стихи возникали в массовых количествах без каких-либо особых проблем. Представляется, что мнению о большей «естественности» хорей противоречит даже «выражение

лица» этого стиха, в котором ритм легко выступает на передний план и оказывает огромное влияние на выбор слов и синтаксис. Несмотря на это, впрочем, старое представление все же имеет свое обоснование в структуре стихотворных текстов. Осуществление хореической нормы в тексте требует глубокого и в то же время легко осуществляемого вмешательства в ритмический словарь, в случае с ямбом, напротив, речь идет не о столь заметных, но с большим трудом осуществимых сдвигах. «Естественность» хорея и его ритмическая выразительность имеют, таким образом, одну и ту же мотивировку, так же как и противоположные свойства ямба.

Вторую структурную особенность, релевантную для семантического противопоставления хорея и ямба, обнаружил Роман Jakobson (Jakobson 1938). Он указал на связность ямбических текстов, следующую из необходимости реализации анакрузы безударными односложными словами: это по большей части функциональные слова, служащие в качестве посредников и уточнителей грамматических отношений между предложениями и их частями<sup>2</sup>. Необходимость ударения на первом слоге в хорее, напротив, приводит к исчезновению эксплицитного выражения отношений и к одноуровневой, нежесткой в смысле отношений между синтаксическими элементами структуре предложения. Связь с рассмотренным выше противопоставлением простоты и «интеллектуальности» здесь очевидна.

Смысловые различия между ямбом и хореем сохраняются в описанном виде и после того, как оба размера меняются местами в качестве маркированного и немаркированного членов оппозиции. Это изменение происходит как раз вследствие поэтической деятельности

---

<sup>2</sup> Это приводит даже к избыточной связности, которая — в сочетании с низкой ритмической ценностью анакрузы — казалась некоторым исследователям неприемлемой (Zich 1928). Чешский ямб, впрочем, весьма скоро позволил свободные сочетания строк, начинающихся как ортодоксальной «анакрузной» формой  $x/Xx...$ , так и ее субститутом  $Xxx$ , т. е. обычным трехсложным словом. Это решение, принимаемое как в романтическом, так и в современном ямбе, позволяет выбирать степень связности текста независимо от размера, в то время как хорей требованиями размера ориентирован на ограничение возможности этого выбора. Подобная свобода, впрочем, отсутствовала во времена Сладека, присутствие межфразовой границы между первым и вторым слогом стиха тогда было метрической нормой (причем в начале стиха могло стоять и ударное односложное слово).



поколений «маевцев» и люмировцев. Хорошей иллюстрацией к этому является и творчество Сладека, которое содержит — если не учитывать стихотворную продукцию, создававшуюся со специальными целями, — в 2 раза больше текстов, написанных ямбом, по сравнению с хореическими текстами. Если же считать не тексты, а отдельные строки, то эта разница была бы еще большей, поскольку масштабные произведения Сладека написаны практически исключительно ямбом. Сохранение вышеназванных семантических противопоставлений при переносе немаркированности с хорей на ямб является свидетельством того, что во второй половине XIX в. изменилась иерархия характеристик в поэзии в целом, а не только в области стиха: обычной и немаркированной стала тенденция ко всемирности, индивидуальности и т. д. вообще, менее очевидной и требующей специального обозначения, в свою очередь, — тенденция к местному, коллективному, упрощенному.

Немногим выше мы коснулись «создававшихся со специальными целями» произведений Сладека; под этим мы имеем в виду, с одной стороны, «огласы» и пастиши фольклора (для времен Сладека, кстати, их создание уже считалось весьма архаичным), с другой — замечательные стихи для детей. Эти книги стихов, по контрасту с «нормальным» творчеством для взрослых и художественной поэзией, написаны почти исключительно хореическим стихом; он в данном случае является составной частью всей совокупности элементов, хотя и не эксплицитно, но противопоставляющих вымышленный мир сельского человека и ребенка как мир «маркированных», находящихся под угрозой, однако продолжающих существовать ценностей естественности и чистоты современному будничному «немаркированному» обществу. Похожая ситуация наблюдается и в сборнике «Сельские песни» (*Selské písně*), одном из самых значительных произведений Сладека, где автор более индивидуальными и художественно гораздо более требовательными средствами, чем простой «оглас», выдвинул мифическую (Jiráč 1948) фигуру крестьянина как носителя естественных человеческих ценностей и национальной жизни; и в этом сборнике хорей встречается в гораздо большей мере, чем в предшествующих сборниках. В более ранней деревенской эпике, писавшейся пятистопным ямбом, герои Сладека из простого народа, напротив, при помощи размера, контрастирующего по своему смыслу с деревенской тематикой, некоторым образом ставятся в один ряд с фигурами гуманистической традиции и современной интеллектуальной элитой человечества.

5. В системах, где проявляются оппозиции, которые мы только что рассмотрели, как правило, первичными и решающими для данной области являются такие единицы (комбинации различительных признаков), которые представляют наиболее удаленные друг от друга комбинации. Для нас, таким образом, или оппозиция 4-стопного<sup>3</sup> хорей и 5-стопного ямба, или же 4-стопного ямба и 5-стопного хорей. Теоретически основное семантическое напряжение между размерами у Сладака могла бы представлять любая из этих пар. То, что в действительности абсолютно однозначное преимущество имеет первая из них, дано тем, что обе элементарные оппозиции, так, как они были определены выше (короткий — длинный стих, хорей — ямб), не являются независимыми друг от друга. Точнее говоря: при абсолютной независимости обозначающих — хорей и ямб просто как способы ритмической организации оба могут быть как длинными, так и короткими — близкими к друг другу являются значения характеристик краткости и хорейности (т. е., например, лиризм и естественность, см. выше), с одной стороны, и большой длины стиха и ямбичности (например, пафос и литературность) — с другой.

Так пятистопный ямб и четырехстопный хорей становятся наиболее частыми (см. обзор в приложенной таблице) размерами творчества Сладака; в то же время это размеры, наименее близкие друг другу. (По практическим соображениям здесь мы не рассматриваем отдельно изученные «специальные» случаи детских стихов и стилизаций — «огласов».)

Из другой, второстепенной пары противоположных друг другу размеров у Сладака присутствует только четырехстопный ямб. Отсутствие 5-стопного хорей — интересная и характерная для той эпохи черта метрики Сладака. Этот размер в первой половине XIX в. был обязательным представителем стиха во всех текстах, в которых доминировал пафос, высокий стиль, патриотическая эпика. Из значительных прямых предшественников Сладака его использовал уже только Неруда, причем прежде всего в своей сухо агрессивной и рационалистической ранней лирике; для него это был размер разговорный, с подавленной ритмичностью, прозаизирующий, такой же, как и его слова, «немые и нечесаные», собранные на улице: такое употребление 5-стопного хорей было, скорее, жестокой насмешкой над не-

---

<sup>3</sup> Основной размер короткого стиха — 4 стопы, более короткие размеры с точки зрения семантики мы будем считать вариантами размеров 4-стопных.

когда славной метрической формой, в которой звучали сонеты Коллара, прославлявшие Дочь Славы, чем попыткой ее сохранения. Крах 5-стопного хорей, основное содержание описанного выше процесса перехода от хорей к ямбу, однако, является не только результатом автоматизации размера, повсеместно использовавшегося более полувека и в результате этого, вероятно, и обветшавшего. В свете семантической характеристики как длинного стиха, так и хорей, которую мы попытались провести выше, можно предложить для этого процесса еще одну интерпретацию: для литературного сознания в люмировской атмосфере пафос и высокий стиль (т. е. длинный стих) без повышенной художественной сложности и определенной комплексности идеи или изображения (связанной на знаковом уровне с ямбом) стали чем-то невозможным. Большие темы необходимо было рассматривать во взаимосвязях мировой культуры, мировой гуманистической мысли: разработка их только с использованием «местных» форм, которые весьма легки и соотносятся с национальной закрытостью, выглядела некой «посконщиной»<sup>4</sup>.

Предыдущая попытка реконструкции одного существенного элемента ритмического чувства, по нашему мнению, не ставится под сомнение, а, напротив, подтверждается исключительно значимым положением, которое 5-стопный хорей занимал в эпике четвертого из ведущих представителей поэзии эпохи Сладека, Св. Чеха. Данный размер употреблялся им главным образом в больших эпических произведениях на сюжеты из чешской истории, которые поставили Чеха во главе «национальной» поэтической школы, программно выступавшей против «космополитизма» люмировской группы. Пятистопный хорей у Чеха, по нашему мнению, стал одним из знаков подчеркнутой верности исконно чешской традиции, «домашним сюжетам», как тогда говорилось, и в особенности — свидетельством тесного контакта, в котором его поэзия находится с творчеством

---

<sup>4</sup> Одна из форм уже некогда шла этим путем, причем по весьма сходным причинам. Речь идет о длинном дактилическом стихе первого поколения поэтов национального возрождения, использование которого в дальнейшем стало невозможным после критики Палацкого и Шафарика, осуществленной в книге «Начала чешского поэтического искусства» (*Počátkové českého básnictví*). Если уж мы коснулись дактиля, то добавим, что он оправлялся от этого удара довольно медленно; даже у Сладека мы его найдем очень немного и практически всегда — в очень коротком двустопном варианте, лишь несколько чаще в дактило-хорейческих размерах, которые по форме и функциям у Сладека являются вариантом четырехстопного ямба.

поэтов эпохи национального возрождения. Можно оценивать этот размер у Чеха как метрическую цитату — только из-за меньшей эксклюзивности избранного размера менее бросающаяся в глаза, чем другой случай возвращения Чеха к метрике эпохи национального возрождения, который эксплицитно представлялся именно в качестве цитаты, т. е. использование квантитативного стиха (*časomíra*) (в эпосе «Ян Живса» (*Jan Živsa*)) в качестве реминисценции на знаменитое «Вступление» Коллара к «Дочери Славы». При помощи ряда стилистических, а также и ритмических средств при этом Чех сумел приблизить свои тексты, написанные 5-стопным хореем, к своему времени и освободить их от ощущения «обветшалости», присущей данному размеру<sup>5</sup>.

6. В этих условиях пятистопный ямб, по сути, является единственным существенным представителем длинных размеров в творчестве Сладека. Отсюда следует и его полифункциональность: он используется как в эпике, так и в стихотворениях, исполненных патриотического пафоса, и в размышлениях на самые возвышенные темы. Общим знаменателем всех случаев его употребления является, помимо перевеса содержания над внешней формой, также богатство, расчлененность, а часто и сложность жизненного материала. Этот материал выступает на первый план в особенности в первых сборниках Сладека, где 5-стопный ямб появляется в рефлексивных стихотворениях, проникнутых сознанием сложности и противоречивости внешней и внутренней ситуации субъекта. В последний период творчества Сладека в 5-стопном ямбе появляется прежде всего смысловое звучание монументальности, а иногда и черты дидактичности.

Особого комментария требует использование пятистопного ямба в сонете. В то время этот размер становится просто одним из постоянных формальных признаков сонета, так же как, к примеру, число и расположение строк (см.: Červenka, Sgallová 1993). Именно поэтому здесь — и только здесь — и при перевесе патриотической тематики пятистопный ямб вступает в контакт с самыми разными материалами и точками зрения, в том числе жанровыми картинами, полуэпиче-

---

<sup>5</sup> Позднее пятистопный хорей в качестве элемента, несущего семантическую нагрузку, участвовал в нескольких лиро-эпических сочинениях В. Дыка, созданных в первые годы XX в.; этими произведениями история пятистопного хороя в чешском стихе, как мы ее знаем к данному моменту, практически завершается.

скими ситуациями из современности и т. п. В это необычное сопоставление у Сладака вступает не какой-то определенный размер, а вся форма сонета со всеми своими атрибутами, с размером в том числе. Использование сонета в полуэпических текстах для своего времени имеет смелый, новаторский характер. Его семантический эффект подобен тому, который мы наблюдали при создании фигур деревенских героев при помощи патетического длинного стиха: перенесение простых людей и ситуаций, прежде всего из деревенской жизни, в категорию наиболее высоко оцениваемых компонентов жизни человечества и мировой культуры.

Одинаковость формы длинных стихов, их ограниченность единственным размером мы не считаем лишь только результатом исчезновения 5-стопного хорей; ситуацию, скорее, можно описать так, что в исчезновении длинного хорей из арсенала стихотворных размеров важную роль сыграл именно тот факт, что в области длинного стиха необходимость дальнейшей дифференциации в принципе минимальна. Некоторым поэтам достаточно и одного длинного стихотворного размера, в эпоху национального возрождения этим единственным размером был 5-стопный хорей, во времена Сладака — 5-стопный ямба.

Это отсутствие интереса к многообразию длинных размеров мы можем с успехом наблюдать у Сладака на примере шестистопного ямба. Этот размер, в подавляющем большинстве случаев строго соблюдающий цезуру в соответствии с нормой александрийского стиха, не отличается с функциональной точки зрения в немногочисленных случаях своего самостоятельного употребления от пятистопного ямба. Интересно то, что во многих текстах, написанных пятистопным ямбом, иногда попадаетея и александрийский стих, в общем-то случайно и без участия в создании высших строфических единств. С этим явлением мы встречаемся, к примеру, и в эпике и драматургии Галека, и даже в выполненных Сладаком переводах Шекспира, не является оно необычным и в более поздние периоды. И в стихотворениях, написанных преимущественно александрийским стихом, мы находим случайно включенные в текст пятистопные ямбы, и иногда нелегко бывает определить, какой из этих двух размеров для данного текста является основным. Таким образом, эти 2 размера, с точки зрения своего «выражения лица» и литературных традиций достаточно отличающиеся друг от друга, для Сладака не являлись отдельными метрическими формами. Различия между ними, заключенные в структуре стиха, не получали никакого функционального использования.

Напротив, гораздо более явная формальная дифференциация задается чертами с точки зрения размера, скорее, второстепенными — различиями между стихом строфическим и нестрофическим (важными лишь у пятистопного ямба, все остальные метрические типы у Сладека, в принципе, появляются лишь в виде строф), и в рамках нестрофического стиха — между стихом рифмованным и нерифмованным. Белый стих опять-таки является видом метрической цитации: он означает аллюзию к произведениям поэтического товарища Сладека, Юлиуса Зейера, к стихам которого белый стих Сладека очевидно приспособляется и своей интонацией (см.: Červenka 1991). Нестрофический длинный стих как крайний показатель доминирования темы над «внешней формой» появляется в стихотворных рассказах Сладека и в поэтических посланиях и патетических риторических импровизациях. За небольшими исключениями его употребление ограничивается первым периодом творчества поэта. Впоследствии длинные стихи Сладека утрачивают и эти различия.

7. В отличие от однотонности длинных стихов короткие размеры стремятся к максимальной степени разнообразия. С четырехстопным хореем конкурирует четырехстопный же ямба, сокращение стиха идет и еще дальше, вплоть до размеров, содержащих лишь 3 стопы, а в ряде сборников важную роль играют комбинации 3- и 4-стопного стиха. Еще большая дифференциация достигается посредством различных типов построения строфы, при котором часто реализуются мгновенные — с нашей обобщающей перспективы, к сожалению, уже неразличимые — семантические эффекты. Кроме того, некоторые эффекты строфического построения используются постоянно, к примеру, в песенных стихах оно служит для различения аллюзий к народной песне и к песне художественной. Для строфики важны и различия между стихами с мужскими и женскими клаузулами (причем ямба обычно имеет склонность к первым или к чередованию тех и других, а хорей — ко вторым).

Смысловые различия между членами этого масштабного арсенала форм не являются слишком четкими, и уж, конечно, не являются постоянными, поскольку программное содержание конкретных форм приспособляется под требования конкретных сборников. Пестрота лирических размеров мотивирована в первую очередь даже не разнообразием лирических стилей и тем, а общей и повсеместной необходимостью дифференциации. Характерным для той эпохи был лирический цикл небольших интимных стихотворений, возвращающихся часто

к одной и той же теме в различных аспектах и с разной окрашенностью в связи с настроением. Эта композиционная форма практически в обязательном порядке требовала того, чтобы чередовались разные размеры или, по крайней мере, чтобы основной размер для большего разнообразия периодически чередовался с другими размерами. Однако и таким образом извне мотивированные изменения размеров семантизируются и вносят в стихотворения конкретные смысловые различия в связи с традицией и внутренней структурой каждого из этих размеров. У Сладека так происходит, например, в разделе «Песни» в сборнике «Солнцем и тенью» или в разделе, посвященном смерти матери, в сборнике «В зимнем солнце» (*V zimním slunci*). Как мы сказали во вступлении к данной статье, для семантики размера в данном случае решающий характер имеет не столько общая тематическая направленность цикла, сколько постоянные смысловые характеристики, сохранившиеся за размером от его предыдущих употреблений и следующих из его «выражения лица»; эти признаки, в свою очередь, формируют и модифицируют стилистическую, а следовательно и семантическую, позицию конкретных стихотворений, общая тема цикла переживает свою «историю», проходя через разные смысловые пространства.

Четырехстопный хорей, полная противоположность пятистопному ямбу, наиболее частый (а потому и наименее семантически определенный) размер среди коротких стихов, связан — на основе вышеприведенных мотивировок — с чешской и народной средой и со смысловым оттенком простоты, прозрачности, однозначности. Как мы уже отметили во введении, для него характерно подчеркивание ритмичности, основанное и на его симметричной структуре и четком различении сильных и слабых иктов. Это господство ритмичности как чисто звукового качества может восприниматься как четкость, решительность, определенность, что очевиднее всего проявляется в декламационных стихах патриотических призывов и коллективных исповедей, где свою роль играет и смысловой оттенок народности. В других случаях, напротив, она действует как средство, придающее легкость, которая неоднократно находится в сознательной дисгармонии с тяжелыми переживаниями, в стихотворении прямо обозначенными. Четырехстопный 8-сложный хорей связывается и с определенным тематическим единством, топосом, который сам занимает в стихотворении контрастное положение (к примеру, с мотивом ребенка в балладе). Ритмическая четкость короткого хорей может использоваться и при создании развернутых или лишь слегка обозначенных ономастопэтических эффектов, когда, к примеру, в соответствии с темой ритм стиха обозначает

танец, вообще быстрое и периодическое движение, течение времени и неотвратимость судьбы. Более определенный смысл получает четырехстопный хорей также в качестве реминисценции действительно существовавших или фиктивных более старых стихотворных форм, таких как псевдоисторическая рыцарская баллада или баллада сельская, или даже (при помощи причудливо сосредоточенных мужских клаузул) некое индейское хоровое пение или молитва<sup>6</sup>.

В целом ряде употреблений, однако, четырехстопный хорей выступает просто как семантически нечетко определенный лирический стих. Сам по себе его выбор в особенности не означает того, что автор сделал выбор в пользу разговорного или песенного стиля; характеристики легкости и простоты выступают в пользу песни, ритмическая четкость и определенность приближают многие стихотворения, написанные этим размером, к жанру, который мы назвали надписью. Решающим является контекст использования других стилистических средств. В обоих этих случаях, однако, ассоциация хорей с естественностью и народностью означает возможность контакта с фольклорными формами — с народной песней или поговоркой.

Деревенские ассоциации четырехстопного хорей в полной мере реализуются в ставших открытием Сладека «траурных песнях», стилизующих народные погребальные песни и надписи на могилах; хорей в своеобразно организованной строфической форме участвует здесь в создании смыслового оттенка примитивизма, монументализированного в своем покорном и все же выводящем чувства из равновесия переживании смерти.

Положение четырехстопного хорей хорошо иллюстрируют и сведения об изменении частотности его употреблений с течением времени. В наиболее «люмировских» сборниках его важность падает и вновь возрастает во второй половине творческого пути Сладека, когда усиливается ориентация на народность, опрощение, лапидарное подведение итогов жизненного пути. В поздних сборниках

---

<sup>6</sup> Упомянув об индейских мотивах у Сладека (источником их появления являются воспоминания поэта о своих скитаниях по Соединенным Штатам в молодости), вспомним здесь, хотя речь в данном случае пойдет не о четырехстопном хорее, а о другом размере, о ритмической аллюзии к фиктивной форме заговора и проклятия как составной части погребального ритуала индейцев. В комбинации трехстопного и четырехстопного хорей главную роль играют односложные рифмы (стихотворение «Памятник индейца» (*Pomník Indiánův*)).



«В зимнем солнце», «В сумерках» (*Za soumraku*), «Лета» (*Léthé*) нет необходимости искать индивидуальную мотивировку использования этого размера: он связан с ориентацией этих сборников в целом, своим частым появлением в них помогает созданию единой атмосферы.

Как следует из наших рассуждений в п. 3 и 4, *четырёхстопный ямб* не относится к размерам, составляющим основную смысловую оппозицию творчества Сладека. Он занимает положение между четырёхстопным хореем и пятистопным ямбом: с каждым из них он обладает одним общим признаком и так же одной из своих характеристик от каждого из них отличается. Несмотря на это, ему не грозит судьба 5-стопного хорая, и вслед за вышеназванными членами главной оппозиции он остается третьим по числу употреблений в творчестве Сладека размеров. В атмосфере предпочтения ямба как литературного и общеевропейского стихотворного размера и при действенности традиции Махи через посредство «маевцев» во второй половине века в поэзии стабилизировалось место, предназначенное для стихотворного типа, связанного с высказыванием субъективности в ее неповторимости (без попыток слияния с некоторым из обобщенных типов переживания). Это произошло на основе повышающегося уровня художественности, языковой изобретательности поэта. Четырёхстопный ямб как короткий, т. е. близкий чувственному лиризму, и в то же время ямбический, т. е. технически сложный размер, это место по праву занял<sup>7</sup>. Большая частотность (или, вернее, исключительность. — вычеркнуто *М. Ч.*) мужской клаузулы, которая сохраняется с эпохи романтизма и воспринимается как аллюзия на нее, придает этому стиху динамический восходящий тон, в то время как безударное начало стиха, как об этом здесь уже говорилось, посредством возрастающей связности (*konektivnost*) текста направлено на точное выражение отношений, рациональности. Так, тексты, обладающие ритмом 4-стопного ямба, в наиболее типичных случаях находятся в напряжении, в пространстве между лирической исповедью и рефлексией. К песне они приближаются менее часто, и тем менее — к песне фольклорной. Они напоминают или городскую художественную песню, или, при помощи патетичной декламационной стилизации, служат для создания

---

<sup>7</sup> Это произошло не без определенных проблем, связанных с преодолением технических трудностей. Первый чешский перевод «Евгения Онегина» написан пятистопным ямбом, точно так же как и подражание пушкинской поэме, созданное Г. Пфлегером-Моравским в «Пане Вышинском».

коллективных песен и гимнов различных национальных движений. Языковая форма, из которой исходит главное направление стилизации у коротких ямбов, — это разговорный стиль спонтанной речи, произносимой в узком кругу общения или в разговоре с самим собой. При ослаблении интенсивности художественной стилизации некоторые стихотворения, написанные четырехстопным ямбом, действительно доходят до речевого отображения «легкого разговора». Движение в противоположном направлении (интенсивная стилизация) лишь редко приводит у четырехстопного ямба к жанру надписи и конденсированному выражению идей. Более типичны умеренные, не слишком явные, с художественным тактом созданные подобию таких риторических средств, как риторический вопрос или апострофа. Чаще, чем в других коротких стихах, здесь употребляются метафоры и возникают красочные изображения природы. Нельзя, однако, конструировать отношения внутренней связности между всеми этими стилистическими чертами и размером четырехстопного ямба, и даже внушать себе, что эти отношения не могут возникнуть в сочетании с иным размером. Здесь мы говорим о сосуществовании стилистических черт и размера в типичных случаях употребления; это сосуществование для нас является не проявлением структурной необходимости, а результатом свободного сочетания элементов, каждый из которых сам по себе относится к общему ядру, к художественно сложному самовыражению субъективного.

В соответствии с этим число стихотворений, написанных четырехстопным ямбом, имеет в творчестве Сладека два четко выраженных пика; во-первых, это дебютный сборник «Стихи» (*Básně*) с многочисленными лирическими медитациями на фоне природы, во-вторых, сборник «В зимнем солнце», где автор через 10 лет после создания объективной поэзии и поэтики «масок» вернулся к лично мотивированной лирике. После создания первого из этих сборников четырехстопный ямб стал отесняться от присущих ему функций весьма ему близким дактило-хореем, причем в своих рефлексиях субъект высказывается с люмировским пафосом и часто использует для этого пятистопный ямб. После второй из названных нами вершин четырехстопный ямб сохраняется в арсенале Сладека уже до самого конца его творчества и употребляется в стихотворениях, непосредственное чувственное напряжение которых выходит за рамки преобладающей тенденции к почти афористичной «надписи». Это относится и к новому сборнику объективной поэзии «маски», к «Новым сельским песням» (*Nové selské písně*), где в относительно сниженном виде этот

размер функционирует как разговорный стих, а также к текстам массовых песен.

8. Из четырехстопных хорей и ямба в нашем изложении выдвигаются варианты «еще более короткие» или «сверхкраткие», т. е. *трехстопные* размеры. Можно бы было возразить, что наша организация материала не является единственно возможной, и даже сказать, что она насиливает материал по сравнению с банальной шкалой с тройной градацией — стих «длинный» (пятистопный ямб), «средний» (четырёхстопные размеры) и «короткий» (трехстопные). Почему же мы все же говорим о трехстопных размерах как о «сверхкратких»? Прежде всего из-за их близости — по всем показателям — к соответствующим 4-стопным размерам. Эти два типа размеров у Сладека, и вовсе не только у него, часто сочетаются друг с другом. И с функциональной точки зрения между 3- и 4-стопными размерами не существует принципиальных различий в употреблении: в трехстопных стихах, скорее, более четко выраженной становится одна из функций, присущих стихам четырехстопным. Наконец, трехстопный ямб и хорей появляются как самостоятельные размеры в более-менее значительных количествах только в момент («Сельские песни»), когда в поэзии Сладека начинает преобладать тенденция к максимальной краткости, лапидарным афористическим выражениям. Таким образом, эти типы стиха действительно возникают, или, вернее, приобретают самостоятельность как результат сокращения использовавшихся до тех пор более длинных размеров<sup>8</sup>. Афористическая надпись, к которой мы здесь вновь возвращаемся, здесь кристаллизуется из материала разговорной лирики и в особенности песни. Кульминацию этого процесса мы обнаруживаем в сборнике «В сумерках», который весь проникнут ощущением, характерным для его центральной темы — подведения итогов жизни и ожидания смерти. Величественные, долгие размышления здесь приобретают ритм при помощи более длинных ямбических размеров. Если же оставить их за скобками, то в этом сборнике присутствуют практически исключительно лаконичные надписи в трехстопных размерах, а также в 4-стопном хоре, который связан

---

<sup>8</sup> В более ранних спорадических предшествовавших появлениях трехстопного ямба речь идет об одном из вариантов песенного размера или о различных особых мотивировках; одной из них, вероятно, является и тематически мотивированная аллюзия к фиктивному размеру казачьей «думки».

с темой судьбы своей ритмической выразительностью и исключением вводных слов поддерживает стиль надписей, в которых сопоставляются друг с другом различные размышления и воспоминания о прошедшей жизни. (Отметим, что мало что можно назвать более иллюстративным для семантики четырехстопного ямба Сладека, чем тот факт, что этот размер не подходит для стилистического типа надписи.)

Нам осталось рассмотреть *формы, образованные сочетанием двух размеров*. Важное значение здесь имеет лишь комбинация трех- и четырехстопного ямба (или трех- и четырехстопного хоря). Интересно, что сочетания ямба с хореем в метрическом стихе вплоть до нашего времени встречаются очень и очень редко. Приведенные нами сочетания возникли не у Сладека, они находились в арсенале стихосложения с более ранних времен; это в особенности относится к четверостишиям, в которых регулярно чередуются четырехстопные (нечетные) и трехстопные (четные) стихи. Поэтому, если, например, в разделе «Песни» сборника «Солнцем и тенью» преобладает указанная ямбическая строфа, то это если и не является прямо метрической цитатой, то во всяком случае — явным проникновением в мир интимной лирики «маевцев», в особенности, конечно, пользовавшихся в то время огромной популярностью «Вечерних песен» (*Večerní písně*) В. Галека. Гибридные ямбические и хорейские строфы у Сладека в духе этой традиции являются вполне легитимной формой песенной лирики. Это, очевидно, опирается на подчеркивание строфического построения, поскольку при метрически неодинаковых стихах ритмическая завершенность достигается лишь в рамках строфы; подобным же образом действует и прерывистая рифмовка (abcb). Полностью в соответствии с тем, что мы уже знаем об этих размерах, и здесь ямб соотносится, скорее, с областью художественной и «литературной» песни, романса, шансона, современной патриотической песни, а хорей — напротив, к фольклору. Хорей при этом полностью обособлен и специализирован и употребляется главным образом в сборнике «Сельские песни». В нем ямбическая комбинация — за исключением мрачного хора «Песня изгнанников» (*Píseň vyštěhovalců*) и стилизации храмовой песни — примечательным образом утрачивает песенный характер: деревенская тематика, обработанная с точки зрения песенности, требует сходства с традиционной народной песней, а значит, употребления хоря. Ямбические комбинации в данном сборнике используют иные аспекты строфы с неравным числом стоп — ее кульминационность, смысловую заостренность в коротких

стихах; возникают непесенные, обостренные с семантической точки зрения формы.

В более поздних «Новых сельских песнях», единственном сборнике Сладека, где комбинации стихов с различным числом стоп встречаются более-менее регулярно, под влиянием всеобщей тенденции к лаконичным надписям эта непесенная стилизация преобладает и у комбинированных хореических строф. На первом же этапе творчества Сладека, строфа, содержащая четырех- и трехстопные стихи с ориентацией на образец — «Вечерние песни» Галека — означала, напротив, придание жизненному материалу оттенка ритмичности и облегченности. В отличие от Галека молодой Сладек, так же как Врхлицкий в своем дебюте «Из глубин» (*Z hlubin*), сочетает эту популярную песенную строфу с болезненным и тяжелым жизненным содержанием стихотворений.

9. На этом обсуждение наиболее важных размеров в поэтическом творчестве Сладека завершается. Отсутствие изоморфизма между планом содержания и планом выражения остается очевидным и после этого обзора, однако нельзя не обратить внимания на тенденции, которые приводят определенные метрические обозначения к преимущественному сочетанию с определенными обозначаемыми. Эти обозначаемые мы искали главным образом в области стилистики. Значения метрических знаков вступают в отношения параллельности или контраста с представляемыми иным образом элементами смысловой структуры произведения.

Таким образом, мы, вероятно, имеем право в заключение нашей работы все-таки представить некую схему, которую, однако, нельзя считать точной — и даже упрощенной — картиной действительно имеющей место семантической активности метрических форм. Эта схема может служить лишь инструментом, предназначенным для создания большей наглядности того, какой была бы эта активность в идеальном случае, если бы реальность поэтического произведения более охотно подчинялась простым закономерностям, придуманным теоретиками с целью постижения ее многосторонности. Проще говоря — это не более чем схема общих тенденций, в конкретных случаях нередко перекрываемых воздействием иных факторов.

К приведенной нами выше таблице распределения стилистических типов (жанров) в творчестве Сладека, таким образом, мы сейчас можем добавить цифры, обозначающие число стоп в стихотворной строке. Эта схема будет выглядеть так:

		песня	надпись
декламация			
пафос	чувственная исповедь		
		разговорный стиль	
рассказ			
5	4	4+3	3

Ключ к отличиям между хореем и ямбом содержится в известных оппозициях: «местный» — «чужой», «субъективный» — «объективный» и т. д. Его необходимо применять к каждому из данных столбцов, кроме самого левого.

Схема употребления различных размеров в стихотворных сборниках Й. В. Сладека

	B	JM	SS	NPR	ZŽ	SAS	SP	ČP	VZS	PS	ZAS	NSP	L	tot
J1									(1)					(1)
J2		(2)	(1)					(2)	(2)	(1)		1	1	2
J3	4	1			3	3	6	3	5	2	10	3	2	42
J3 komb			(2)		(1)			2(1)		1				3
J3+J4	5	2	2		8	17	9	3	7		5	2		60
J4	14	7	3		4	5		1	16		7	7	8	72
J4 k.		2	1		2			(1)	3		1	1		10
J5	6	3	10		4				4					27
J5 str	13	12	11	49	15	26	15	3	27		19	1	14	205
J5 k.		1	(1)		(2)			1						2
J6		1			3	1			2		2		1	10
VJ	2	7							3		1			13
VT			1					1						2
T2		(1)			(2)		(1)		(1)			(2)		(7)
T3	2	1			1	2	9	1	2	1	7	8	2	36
T3 k.							1					1		2
T3+T4	6	2			1	10	7	3	2	2	4	5	1	43
T4	10	12	3		4	10	9	7	19	5	21	9	18	127
T4 k.		1			4				1			1		7
T5	1				(1)			1	2		3		1	8
T6	1	1			2			1			1		6	6
T8						1								1
D2	1	2	1(1)		1	1			2		3	2	1	14
D4,3,4+3	1	1	1			1		2			(1)			6
DT3		3	3		5(1)				8		1	2	4	26
DT3,4		1	2						3		2			8
DT4	1	2	2		1(1)	4	1	1			4	1	1	18
VDT		1			1									2
Total	67	63	40	49	59	81	57	30	106	11	91	44	54	752

### Примечания к таблице

Не учитываются данные сборников «огласов», а также детских стихов (в том числе отдела «В детском уголке» сборника «Новые сельские песни»).

Цифры обозначают число текстов, в которых употребляется тот или иной размер. При этом текстом считается и самостоятельный метрический отрывок в полиметрическом стихотворении (например, песенный отрывок в стихотворном рассказе).

Цифры в скобках обозначают число употреблений соответствующего размера в комбинации с каким-либо иным, доминантным размером.

#### *Сокращения названий сборников в заголовках столбцов*

<b>B</b>	Básně. Стихи, 1875.
<b>JM</b>	Jiskry na moři. Искры на море, 1880.
<b>SS</b>	Světlou stopou. Светлым шагом, 1881.
<b>NPR</b>	Na prahu ráje. На пороге рая, 1883.
<b>ZŽ</b>	Ze života. Из жизни, 1884.
<b>SAS</b>	Sluncem a stínem. Солнцем и тенью, 1887.
<b>SP</b>	Selské písně a české znělky. Сельские песни и чешские сонеты, 1890.
<b>ČP</b>	České písně. Чешские песни, 1892.
<b>VZS</b>	V zimním slunci. В зимнем солнце, 1897.
<b>PS</b>	Písně smuteční. Печальные песни, 1901.
<b>ZAS</b>	Za soumraku. В сумерках, 1907.
<b>NSP</b>	Nové selské písně. Новые сельские песни, 1909.
<b>L</b>	Léthé a jiné básně. Лета и другие стихотворения, 1909.

#### *Обозначения стихотворных размеров*

<b>J</b>	ямб (J1 — 1-стопный и т. п.)
<b>T</b>	хорей
<b>D</b>	дактиль
<b>DT</b>	дактилический хорей
<b>V</b>	свободный
<b>komb (k.)</b>	сочетание
<b>nestr</b>	нестрофический
<b>str</b>	строфический



**Цитируемая литература**

- Čapek J. B. Forma a výraz v poezii J. V. Sládka // Časopis českého muzea 106. 1932. S. 322—342.
- Červenka M. K sémantice metrického systému májovců // Teorie verše 1. Brno, 1966. S. 161—170.
- Červenka M. Mukařovského “fonická linie” a rozbor veršové intonace // Česká literatura 39. 1991. S. 242—268.
- Červenka M., Sgallová K. Český sonet devatenáctého století po jeho stránce formální // Słowiańska metryka porównawcza. 5. Sonet. Warszawa, 1993. S. 49—87.
- Jakobson R. K popisu Máchova verše // Torzo a tajemství Máchova díla. Praha, 1938. S. 207—278.
- Jankovič M. Josef Václav Sládek. Praha, 1963.
- Jankovič M. Básník účinné prostoty // J. V. Sládek. Sluncem a stínem a jiné básně. Praha, 1972. S. 262—280.
- Jiráť V. Sládek // Jiráť V. Uprostřed století. Praha, 1948. S. 245—295.
- Levý J. W sprawie scislych metod analizy wiersza (1965) // Levý J. Paralipomena. Brno, 1971. S. 62—96.
- Levý J. Sémantika verše // Levý J. Bude literární věda exaktní vědou? Praha, 1971. S. 289—323.
- Mayenowa M. R. Poetyka teoretyczna. Wrocław, 1974.
- Mukařovský J. Obecné zásady a vývoj novočeského verše (1934) // Mukařovský J. Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 365—438.
- Mukařovský J. Poznámky k sociologii básnického díla (1935) // Mukařovský J. Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 147—157.

## **ЗВУКОВАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА**

### **Инструментовка в рамках звукового уровня поэтического произведения**

Виды искусства отличаются друг от друга своим материалом, а последующее внутреннее членение соответствующего материала оказывает решающее воздействие на классификацию художественных средств в рамках каждого вида и в относящихся к нему художественных произведениях. Градация «низших», базовых уровней литературного произведения соответствует расслоению уровней языка как основного материала художественной словесности (материалом «высших» уровней произведения являются другие — «вторичные» — знаковые системы, отличные от языка, и членение этих уровней зависит от данных неязыковых систем). Материалом «самого низшего», доступного чувственному восприятию уровня произведения, называемого также его артефактом, является звуковой уровень языка (отметим, что это утверждение сознательно упрощает действительность — необходимо упомянуть и об эпизодически становящейся активизирующей графической форме). Эта двойственность отражается и в некоторых проблемах, связанных с нашей темой. В обобщенном вступлении к статье нет необходимости усложнять ситуацию анализом этого явления, которым подробнее мы занимались в другой работе — см. статью «Литературный артефакт» в наст. изд., с. 54). Очевидно, что аналогичное разделение, параллелизм между языковыми средствами и факторами литературы может и должен продолжаться и в дальнейшем, на уровне еще более конкретных компонентов. Разным видам звуков, принимающих участие в создании целостной звуковой формы языка, соответствуют конкретные играющие определенную художественную роль компоненты литературного произведения.

Фонетическое и фонологическое описание различают в звуковой форме языка единицы сегментального и супraseгментального уровней (в последующем изложении мы опираемся на лингвистический

фундамент в виде синтетической работы Здены Палковой «Фонетика и фонология чешского языка» (Pálková 1994); также выражаем благодарность автору за устные консультации и полезную дискуссию). На сегментальном уровне речь идет о звуках, фонемах и морфонемах, причем различия между ними даны различными точками зрения на в целом одни и те же сегменты, в зависимости от того, на какой способ включения в систему языка в данный момент обращается внимание. Фонема представляет собой сегмент с точки зрения способности различать знаковые единицы наиболее низкого уровня, т. е. морфемы (и, следовательно, слова), типичной звуковой реализацией ее является звук. Морфонема — группа фонем, чередующихся в одной и той же морфеме, при этом не изменяя ее (в чешском языке, например, чередование *k/č* в словах *ruka/ruce*). Мы и далее в тех случаях, где это возможно, будем использовать традиционный термин «звук». С некоторой долей неточности о различиях между единицами сегментального уровня часто говорится как о разнице в качестве звука (фонемы являются комплексными «пучками» различительных признаков, и мы обычно создаем и воспринимаем их как неделимые, качественно отличающиеся друг от друга сущности).

Самой низкой единицей супraseгментального уровня является слог, который (или, точнее, его ядро) является носителем всех других супraseгментальных свойств звуковой формы языка. На уровне слова эта единица — ударение (и иногда некоторые другие явления), на уровне предложения (высказывания) — интонация с ее каденциями и фразовыми ударениями. Фонетическая субстанция этих «квантитативных» факторов, которая различным образом сочетает высоту, силу голоса и продолжительность звука, весьма сложна, и ее описание на протяжении последних десятилетий постоянно уточняется. В данный момент мы не будем касаться результатов этого описания. С точки зрения звукового уровня поэтического языка мы, однако, должны констатировать одно важно обстоятельство. Открытия, совершенные в начале XX в. и направленные на включение интонации и иных, здесь пока что не названных, супraseгментальных характеристик в анализ литературного произведения (Sievers 1912) вызвали многочисленные дискуссии, частью которых стала и идея отрицания интонации Отакаром Зихом, по мнению которого интонация является не составной частью произведения, а лишь свойством декламации (Zich 1937). Сегодня, по прошествии десятилетий, отмеченных богатыми лингвистическими исследованиями, из которых необходимо в особенности упомянуть новаторскую работу Франтишека Данеша

«Интонация и предложение в литературном чешском языке» (1957), системный характер интонации можно считать доказанным, а следовательно, легитимен и ее анализ на уровне структуры литературного произведения (художественного и нехудожественного). Напротив, иные звуковые компоненты звучащей речи, в особенности темп, тембр и паузы, на уровне произведения возможно анализировать лишь в исключительных случаях, когда их использование можно доказать анализом так или иначе объективированных в тексте иных явлений (Mukařovský 2001b).

Все системные стороны звуковой формы языка могут стать в произведении художественной литературы предметом художественной стилизации. Для них в поэтике созданы три традиционные области поэтической фонетики и фонологии, выделение которых по-прежнему является наиболее практичным и адекватным способом понятийного описания звукового уровня поэзии. Для их наименования мы используем старые, однако у нас по большей части мало принятые или вовсе не известные термины, выгода которых заключается в однословности и (в рамках синхронии) немотивированности, а невыгода — в реликтах образности, связанных с тем, что эти термины заимствованы из музыки: *ритмика* — *мелодика* — *инструментовка*.

Ядром той области звуковых явлений, на которую опирается *ритмика*, т. е. стихотворная организация стихотворения, является самый низкий член супрасегментального уровня — слог. Признак характерной протяженности слога (мора) становится — в результате значительных изменений и конвенционализации на основании правил второго порядка — основой ритма в силлабо-метрическом (*časomíra*) стихе (в чешском языке, однако, долгота, скорее, является признаком гласного звука и относится к сегментальному уровню). Слоги как таковые считаются не только в стихе силлабическом, но и в силлаботоническом и тоновом (в той его разновидности, где расположение тоновых ударений упорядоченно: например, в китайском стихе). Только стих тонический, по крайней мере по определениям, содержащимся в учебниках, не обращает внимания на слог и работает только с ударениями. В действительности, однако, и в нем количество слогов в междударных интервалах значительно ограничено. Использование ударений или тонов, однако, вносит в область ритмики супрасегментальный уровень на уровне слова. Ритм, где бы он ни создавался, становится решающим организующим фактором всего звукового уровня произведения и во многих случаях различным образом и в разной степени подчиняет себе другие элементы.

*Мелодикой* обычно называют прежде всего такое поэтическое употребление фразовой интонации, при котором на фоне стихового и строфического членения создаются некоторым образом организованные конфигурации интонационных форм (Эйхенбаум 1922). Сферу действительности этого термина можно, однако, распространить и на любое использование интонации в художественных целях, т. е. и на прозу, где интонация является главной художественно используемой и стилизуемой областью звукового уровня языка. Мелодика поэзии немислима без ее сочетания с ритмикой, что очевидно как из проблематики отношений между фразовым и стиховым членением, так и из анализов так называемой фонической линии стиха. С самим фактом стиха связана специфическая модификация общего интонирования речи, стихотворная интонация, которая при отсутствии иных факторов становится главным или даже единственным носителем ритма; при этом, впрочем, интонация включается в ритмику (Mukařovský 2001a). От этого повсеместного использования интонации в стихе необходимо отличать различные варианты этого интонационного движения, основой которых является порядок слов, семантические отношения между словами и частями предложений и актуальное членение высказывания: они, весьма вероятно, являются важным средством реализации индивидуальности на звуковом уровне поэтического произведения.

На сегментальный уровень, т. е. на проведение качественных различий между звуками (фонемами), опирается третий важный способ использования звукового уровня языка в поэзии, который мы здесь будем называть *инструментовкой*. В данный момент мы заимствуем это слово, у нас очень мало известное и используемое, из русской и польской поэтики (оно употребляется и в названии очень близкой к нашим взглядам и ключевой для данной темы работы польской исследовательницы Люциллы Пшчоловской «Звуковая инструментовка» (1977)). В английском языке подобное заимствование из польского и русского попытался осуществить Рене Уэллек, который использовал для этого кальку «orchestration» (Wellek, Warren 1996: 221). У нас об инструментовке говорит Вацлав Черный (Černý 1941), ссылаясь на символиста Рене Гиля и его «Трактат о слове», написанный в 1886 г. Вероятно, что именно посредством текстов Гиля этот термин попал в русскую поэтику при помощи символистов, таких как Андрей Белый.

В чешском, как и во многих других европейских языках, отсутствует совокупное обозначение всех поэтических приемов, которые

подпадают под определение «инструментовка». Примером этого является использование Мукаржовским термина «эвфония». Хотя великий поэтолог и хотел лишить его аксиологического аспекта в смысле традиционного обозначения красоты языка (Mukařovský 1948, 2: 235), все равно на фоне первоначального значения морфем, из которых составлено это слово, и их аналогичных комбинаций (к примеру, «евгеника») так или иначе мы получаем кальку «благозвучие, красивый звук», которой, в конце концов, отвечает и необходимый антоним — «какофония». Универсализация термина «эвфония», вероятно, была бы слишком произвольным обращением с терминологией. Проблемы, возникающие в английском языке, хорошо заметны на примере энциклопедии Премингера, которая дает главной статье, посвященной инструментовке, описательное заглавие «Звук в поэзии» («Sound in Poetry») (Preminger 1965). Немецкий словарь Вильперта уже полностью отказывается от поиска соответствующего термина: аналогичная словарная статья в нем озаглавлена скорее простым словом, а не специальным термином: «Звук» («Klang») (Wilpert 1969). Особенность ситуации чешского (и польского) языка заключается в том, что в отличие от немецкого, русского, английского или французского языков в них не существует омонимии слов, обозначающих «звук в системе языка» (*hláska*) и «звук вообще» (*zvuk*), которую носители вышеназванных языков часто используют для того, чтобы при описании инструментовки оставалось неопределенным, идет ли речь точно об одном или другом явлении. Эту проблему, безусловно, более последовательно решают специальные системы, вырабатывающие свою, *ad hoc* продуманную терминологию. Так, в известном изложении общей риторики звуковые метаплазмы противопоставлены всем остальным фигурам — метатаксам, метасемемам и металогизмам, однако эту терминологию вряд ли возможно использовать вне данной поэтологической группы (Dubois 1974).

Терминологические проблемы будут сопровождать нас и в дальнейшем, при попытке изложения важнейших разновидностей использования звуковой структуры языка. Прежде чем мы к нему перейдем, нам необходимо сделать еще немало предварительных замечаний.

Элементами художественно преднамеренных структур в словесности становятся единицы языка, принадлежащие к наивысшему из его уровней, на котором действует данная организация. В переводе на «человеческий язык»: в строке стихотворении Галаса из сборника «Остов надежды» (*Torzo naděje*, 1938) «Zvoní zvoní zrady zvon» (*Звонит, звонит колокол надежды*; Halas 1981c: 100) мы имеем дело, во-

первых, с повтором слова (эпаналепсис: *zvoni zvoni*) и морфемы (этимологическая фигура: *zvoni... zvon*), и только во-вторых — в качестве последствия первого — также и со звуковым эффектом повторения соответствующих звуков, т. е. с инструментовкой в прямом смысле этого слова. Еще в большей мере это же относится к фигурам типа анафоры, и еще больше — к повторам целых предложений или их частей в случае с рефреном и репетендом (повторением стиха без определенной установки). Названные формы всегда содержат звуковые повторы — но обратное неверно. В оппозиции «инструментовка» — «повторы целых слов (предложений)» инструментовка является членом немаркированным, и ограничение только ее анализом означало бы неполное понимание рассматриваемого явления. Впрочем, одновременно необходимо и иметь в виду, что более глубокий контекст и его восприятие может привести к перераспределению этих отношений. Это относится и к цитированному выше стихотворению Галаса, которое на семантическом уровне само свидетельствует о «символическом» характере звука и при помощи ономапии вновь обращает внимание на звуковые повторы, в чем принимает участие также хореический ритм.

Нечто совершенно иное представляют собой случаи, в которых кажущаяся «родственность» между словами на уровне морфем создается только при помощи звукового сходства между этими морфемами. Здесь инициатива принадлежит звуковой организации, а паронимасия, как называется эта фигура, относится к сфере инструментовки.

Второе ограничение инструментовки касается функции и расположения повторяющихся звуков. Рифма основана на той же самой языковой субстанции, что и инструментовка, однако в подавляющем большинстве случаев помещается в специфических позициях, в конце ритмических единиц (стихов или полустихов). Ее главная роль является ритмической: рифма обозначает границы и взаимосвязи ритмических единиц и — аналогично с распределением ударений или иных единиц низшего супрасегментального уровня — участвует в создании их эквивалентности. В отличие от всех явлений инструментовки рифма имеет прогрессивный характер (Тынянов 1924: 516): первый член рифмующейся пары вызывает ожидание, что в некотором не слишком отдаленном от него стихе (часто — в стихе совершенно определенном) мы встретимся с другим членом пары, сходным образом звучащим партнером рифмующихся звуков. Норма этого сходства при этом четко закреплена в соответствующих конвенциональных правилах стихосложения. Прочие совпадения звуков и сходства в звучании не

являются однозначно нормированными, а самое главное — мы обращаем на них внимание лишь впоследствии (регрессивно), их присутствие не является никаким обязательством по отношению к будущему. Некоторые звуковые повторы, конечно, существенным образом связаны с ритмом, однако это не является необходимым условием. Также и степень предопределенности их размещения в стихе гораздо слабее.

На практике, впрочем, это ограничение инструментовки не такое строгое; создаются различные переходные формы. Например, в некоторых индивидуальных или характерных для определенной эпохи стилях рифма смещается «влево», по направлению к середине стиха, и смешивается с его звуковыми конфигурациями. Это относится уже и к нормальной «богатой» рифме (например, у Главачека: «Halali/váhali»). Иногда рифма играет роль прямого продолжения инструментовки внутри стиха, как, к примеру, происходит в одном из стихов поэмы Махи «Май» (1836):

Nad stromů noc; její bílý stín  
(Над ночью деревьев; ее белая тень...)  
(Mácha 1997: 16)

Этот стих является частью десятистихового единства с темой «Вилем», в котором все рифмы содержат звук «i» (а многие даже сочетание «vi»), и при этом создают контраст или отзвуки вокализма внутри стихов (Мукаржовский ограничивает интерпретацию этого отрывка только контрастом, создающимся противопоставлением передних и задних гласных *o—i* (Mukařovský 1936: 43)). Рифма здесь принимает участие в инструментовке, не переставая при этом выполнять свою ритмическую функцию.

В целом, рифма является пограничным явлением между ритмикой и инструментовкой, что проявляется, по нашему мнению, прежде всего в том, что при восприятии произведения оба типа звуковых конфигураций не изолированы друг от друга. В теоретическом описании мы, однако, должны считаться с тем, что проблематика рифмы как последовательно нормированного явления весьма специфична, и что рифма в своей долгой истории создала десятки различных форм, мотивированных прежде всего ее ритмической функцией; поэтому ей в поэтике должна быть посвящена отдельная глава. Созвучия типа рифмы с ослабленной нормой (к примеру, ассонанс) именно из-за этой ослабленности еще в большей степени сливаются с явлениями инструментовки, однако полностью сохраняют при этом свою ритмическую функцию.



## Субстанция звуковых конфигураций. Трудности и сомнения

В процессе постепенного уяснения сущности инструментовки нам теперь необходимо тщательно рассмотреть способ ее существования, т. е. выяснить, с одной стороны, какими единицами она может оперировать, что является «субстанцией» звуковых конфигураций, а с другой — как мы можем убедиться в том, что ее характер ориентирован именно на создание художественного эффекта.

Конкурентная борьба между звуком и фонемой как материалами конфигураций теоретически может завершиться победой фонемы, однако принципиальных результатов из этого не последует. Достаточно осознать, что, например, различия между звонким и незвонким *ř* или передне- или задненебным *n* в чешском языке не могут воспрепятствовать тому, чтобы эти аллофоны при художественном употреблении использовались и воспринимались как идентичные элементы. Теория и практика многих анализов, напротив, ставят вопрос о том, не являются ли с точки зрения инструментовки несущественными и некоторые различия между фонемами. Без особых сомнений это более свободное понимание элемента можно считать совершенно оправданным в случае противопоставления долгих и кратких гласных: чешские «а» и «á», безусловно, могут создавать одну и ту же конфигурацию (различия между этими фонемами являются «квантитативными»). Более сложный случай — это эквивалентность фонем, ограниченных определенными позициями, прежде всего это касается изменений звонкости. Эти чередования «до такой степени регулярные и обязательные, что обычный пользователь языка их в большинстве случаев даже не осознает», так что их можно «описывать как выбор звуков (вариант фонем)» (Palková 1994: 268). С нашей точки зрения весьма интересно, что сознание нейтрализации противопоставления по признаку звонкости очевидным образом участвует при создании и восприятии рифм (ни у кого не возникает трудностей с парой рифмующихся слов «lest» — «hvězd»), однако в искусственно построенных стихах типа «stáda hvězd po nebi posturují» (*стада звезд по небу гуляют*) студенты эксплицитно отказались включить конечные согласные слова «hvězd» (т. е. [hvjest]) в звуковую последовательность с другими двумя группами [st], которые имеются в стихе. Они объясняли свое решение различиями в графическом облике слов. Как известно, в таких случаях наше правописание отдает предпочтение графическому выражению единства морфемы.

Конкуренция «фонема»/«графема», которая в языках с правописанием английского типа, естественно, более выражена, чем у нас, вклю-

чается в материал конфигураций более интенсивно, чем мы могли бы предположить у такого явно звукового явления, как инструментовка. Исследователи занимают по отношению к этому вопросу совершенно разные позиции. Осип Брик в некогда очень высоко оцененной, однако имеющей скорее характер технического описания работе «Звуковые повторы», как и все русские формалисты, стоит на позициях звука и фонемы; в своем языке, где на материал инструментовки оказывает существенное влияние редукция гласных, он характерным образом ориентируется исключительно на согласные (Брик 1919). Алексей Артюшков большую часть своей книги «Звук и стих» посвятил критическим замечаниям в адрес современников, которые находятся под влиянием графического рисунка и не различают сложные контекстные варианты звуков русского языка (Артюшков 1923). Роман Jakobson в многочисленных интерпретациях звуковых конфигураций, в том числе и в поздний период своей деятельности, использует в качестве основы для определения перекликающихся между собой звуков международный фонетический алфавит и ни на какие графические различия между одинаково звучащими звуками не обращает внимания (Jakobson 1960). Тем более удивительна практика и ее теоретическое обоснование современной российской школы Григорьева, которая, ссылаясь на литературное сознание поэтов и читателей, основывает свои «паронимические аттракции» на буквах и вводит категорию «квазифонем», позволяющую изучать «функциональную эквивалентность разных звуков, обозначаемых на письме одной и той же буквой» (Григорьев 1979: 291). Собственно, мотивировкой этого сдвига, возможно, является отсутствие интереса к звуковому содержанию звуковых конфигураций, которые в данной школе выступают прежде всего как средство создания связей между морфемами (подробнее об этом см. ниже). Паоло Валесио в своем лингвистическом анализе аллитерации внимательно относится к разграничению таких явлений аллитерации: а) сопровождаемые графической репрезентацией; б) не сопровождаемые ей и в) графические повторы, не являющиеся повторами звуковыми. Собственно предметом своего анализа Валесио считает типы а) и б), у в) он априори не исключает наличия художественной функции, однако не относит этот тип к аллитерации (Valesio 1967: 215). Это находится в противоречии с этимологией данного термина, поскольку слово «аллитерация» образовалось именно от обозначения буквы, однако вполне соответствует собственно предмету исследования инструментовки.

Если субстанция конфигураций от фонем перейдет в нашем восприятии к «квазифонемам» или графемам, то для многих языков

(в чешском, с его диакритическими значками, это не так заметно) это будет означать ограничение среди сегментов репертуара потенциальных носителей сходства; число найденных в тексте конфигураций, таким образом — без какого-либо изменения текста, только на основе нашего исследовательского подхода, — драматическим образом возрастет. К аналогичным последствиям приведут и такие изменения в классификации фонем, при которых исследователь примет решение не обращать внимания на некоторые фонологические оппозиции и будет считать идентичными и единицы (со звуковой точки зрения) похожие друг на друга. Так поступал Ян Мукаржовский при анализе звуковых последовательностей «Мая» Махи (Mukařovský 1948b: 3). Таким образом, различия между гласными часто сводятся к противопоставлению гласных передних и задних, в один класс объединяются все носовые гласные или передние и задние средненебные фрикативные согласные (*s*, *z* / *š*, *ž*), а также «нейтрализуются» и различия между звонкими и глухими согласными. С эквивалентностью неидентичных фонем работает и Якобсон, не нарушая при этом никак точность фонетического описания; единицей этого описания для него при этом становятся различительные признаки, или, точнее, их (неполные) сочетания. Например, если мы в конфигурации придадим функцию эквивалентных элементов звукам «d» и «d̥», то тем самым мы примем решение не обращать внимание на оппозицию различительных признаков «диффузный» / «компактный». Для языкового сознания, однако, решающим является сам факт отличия фонем друг от друга, и лишь потом — сходство их звукового образа.

При использовании такого метода и связанного с ним большого успеха в нахождении конфигураций, однако, сразу же возникает вопрос, во всех ли случаях речь действительно идет о художественном приеме. Для того чтобы мы квалифицировали нечто именно так, т. е. как художественный прием, мы должны доказать, что оно не возникло «случайно», точнее, как автоматическое следствие *любого* обращения с субстанцией языка. И без вышеотмеченных редуций репертуар звуков в каждом языке значительно ограничен, а следовательно, частое повторение одних и тех же звуков неизбежно (Mukařovský 2001b: 33; Rechar 1968: 355). Проще говоря, поэтолог, описывающий инструментовку (и не только ее — то же самое *mutatis mutandis* относится и, например, к ряду явлений, описываемых в грамматике поэзии Якобсона, в исследованиях интертекстуальности или литературных влияний), всегда находится в опасности видеть то, чего нет. Не менее грозная опасность, впрочем, имеется и с другой стороны: сверхкритичность

по отношению к истинности таких открытий неизбежно приводит к риску того, что обладающие художественными функциями приемы окажутся незамеченными или — даже будучи замеченными — будут отвергнуты как нерелевантные. Возможно, что, говоря об этом, мы касаемся одного из центральных конфликтов поэтологической и интерпретирующей деятельности, причем в качестве критерия действительности таких наблюдений нам не может помочь никакая процедура проверки, ориентированная исключительно на текст.

Именно это, возможно, осознавал Фердинанд де Соссюр, когда несколько лет исследовал, конечно, не инструментовку, но явление, с ней сходное, то, что сейчас обычно называют анаграммами или параграммами (Starobinski 1979). Речь идет об отдельных тематически четко определенных словах (именах или даже целых надписях), которые можно обнаружить в текстах посредством выбора некоторых букв в их линейной последовательности и в текстовом отрезке небольшого размера. Чем больше Женевский ученый обнаруживал текстов с этими предполагаемыми «словами под словами», в сферу которых оказались включенными и письма, личные записки и т. п., тем большими должны были быть сомнения, просвечивающие сквозь категорическую защиту сделанных находок в рукописях и корреспонденции исследователя. В конце концов, Соссюр не опубликовал из своих многочисленных исследований ни строчки (подробнее, с теоретическим обоснованием, анализирует всю эту ситуацию Любомир Долежел (Doležel 2000: 134—140)).

Роман Якобсон в защиту конфигураций, порожденных его грамматикой поэзии, приводит аргумент, что их неслучайность можно доказать статистически (Jakobson 1981). Однако не существует никакой процедуры, доказывающей низкую правдоподобность возникновения единичной конфигурации в не слишком объемном тексте, а именно это и есть тот случай, который мы здесь пытаемся решить (Kebrat-Orecchioni 1977: 51; Delbouille 1984: 182). В случае большого объема текста аргументация на основании языковой (не)правдоподобности могла опереться на различия в количестве конфигураций в исследованном стихотворении и в совершенно точно неинструментированном прозаическом тексте. Сопоставимость, однако, и в этом случае находится под вопросом, поскольку членение на стихи и другие поэтические факторы предоставляют для принятия конфигураций в качестве художественного приема текстовые и внетекстовые опоры. Именно из-за этого испытывает проблемы аргументация Иржи Пехара, который в своей в целом справедливой и плодотворной полемике с анализом

эвфонии в «Мае», предпринятым Мукаржовским (к сожалению, оставив в ней без внимания более продуманную позицию Мукаржовского, выраженную в работе «О поэтическом языке», на которую мы ссылались выше), обнаруживает звуковые конфигурации в статье из газеты «Руде право», разделенной — по аналогии с четырехстопным ямбом «Мая» — на случайные 8-сложные отрезки (Pechar 1968; Mukařovský: 1948b: 3). В продолжении своей реплики Пехар, однако, вполне убедительно обращает внимание на смысл направленности «внимания читателя» — на эту идею мы будем опираться и в данной статье. И к указанной полемике с Мукаржовским мы здесь еще вернемся.

Необходимо подчеркнуть, что против статистического аргумента в вопросе о случайности или неслучайности распределения звуков не имеется возражений там, где мы занимаемся звуковым составом текста вообще, вне зависимости от того, создают ли звуки какие-либо конфигурации или нет. Изменения в пропорциональном употреблении некоторого звука или множества звуков по сравнению с обычными условиями в речи могут играть роль самостоятельного художественного приема (при сохранении критерия статистической значимости, который, впрочем, требует и сохранения некоего минимально допустимого объема исследуемого текста). В этом направлении движется в своих многочисленных исследованиях Иван Фонадь (Fonagy 1965), который связывает приведенные показатели частотности с тематикой или настроением стихотворения. Для нас наиболее важное значение имеют звуковые конфигурации, однако звуковой состав текста также входит как составная часть в тематику инструментовки, и в другой части нашей статьи о нем еще зайдет речь.

Однако задержимся еще на некоторое время на статистической аргументации. Отношение ее к приведенной выше оценке не является прямой. Частота звуков в обычной речи скорее является доступным способом выражения действительного фона для восприятия текста и его организованности. Этим фоном являются ожидания читателя. Там, где появляется больше тех или иных созвучий, чем читатель мог ожидать на основе своего опыта обращения с языком, мы с большой вероятностью имеем дело с организацией звуков, целью которой является создание художественного эффекта. Тем самым мы высказываем предположение, что в языковом сознании, по крайней мере некоторых людей — хотя, конечно, неосознанно и неформулированно («ниже порога восприятия»), действительно существует некоторое понятие о немаркированном распределении звуков и их повторов. Такое предположение является оправданным. Также мы убеждены в том, что читатель

осознает различия в распределении звуков, что предполагает, с одной стороны, то, что такие различия довольно существенны по сравнению с нестилизованными текстами (Никитина 1996)<sup>1</sup>: с другой стороны — что внимание читателя будет направлено именно на звуковую сторону текста. Это второе условие по отношению к поэтическому тексту мы имеем право считать выполненным (Pszczolowska 1974: 179).

Еще до того как читатель суммирует свои впечатления от конкретного текста и оценит этот текст как инструментированный (или нет), возникают — всего лишь как следствие того что он имеет дело с поэзией, ритмически организованной речью и т. д., — благоприятные условия, для того чтобы он обнаружил звуковые конфигурации, в том числе и конфигурации уникальные и самостоятельные, т. е. такие, неслучайный характер которых нелегко статистически доказать. Поскольку же мы говорим не о данном и неизменном материальном факте, а о деятельности людей, по-разному обращающихся с этими фактами, мы можем предполагать, что в сфере инструментовки осуществляются и «открытия», т. е. переход подсознательно воздействующих или до сих пор не воздействовавших форм в область сознания — по крайней мере в некоторых конкретизациях поэтического произведения.

Предположение о существовании именно такой установки читателя, впрочем, не должно вести к произвольности, к автоматическому принятию любой группы звуков в качестве интегрального компонента произведения, релевантность которого нет необходимости в дальнейшем доказывать. Очевидно, что художественный прием со всеми последствиями должен быть каким-то образом включаемым в произведение как целое и как структуру, точнее, в ту их интерпретацию, в рамках и контексте которой данная конфигурация была отмечена. Ни анализ произведения, ни его читательская конкретизация все же не являются серией никак не связанных друг с другом наблюдений и «заметок», но попыткой выработать некое единство смысла — хоть какое-нибудь.

Если мы ссылаемся на сознание и установку читателя, то при этом мы одновременно должны обращать внимание на типологические различия между конкретизациями. Это значит, что в таких отсылках

---

<sup>1</sup> Морис Граммон даже предлагает классификацию гармоничности поэтов в соответствии с тем, сколько групп звуков у них создается на определенное число стихов — тем самым он предполагает, что мы осознаем не только разницу по сравнению с нестилизованной речью, но и различия между уровнями стилизации в собственно поэтических текстах (Grammont 1923: 433).

содержится и предупреждение о том, чтобы на место «смоделированного» читателя мы не пытались поставить стиховеда, который изучает инструментовку. Если кто-либо, кто решил изучать звуковые повторы, откроет первый попавшийся сборник поэзии, то он обнаружит в нем целые гроздья созвучий, которые будут с блеском и треском рассыпаться перед ним, как фейерверк. При чтении «просто так» или с установкой на анализ другого компонента произведения мы, однако, скорее всего обратим внимание лишь на некоторые из этих групп звуков или вообще не почувствуем ничего, кроме общего впечатления активности звукового уровня произведения. Интенсивные впечатления специалиста-поэтолога при чтении, специально ориентированном на инструментовку, впрочем, предопределяются и тем, что при интеллектуальном аналитическом отношении к тексту сочетания звуков вступают в контакт с предельно ясным, артикулированным сознанием читателя. Они резко выступают из потенциальности текста, которую подобным образом неориентированный читатель реализует в своем сознании лишь наполовину, а именно так, что в его целостном, недифференцированном впечатлении ее элементы некоторым образом будут реализованы. Правдоподобным представляется даже то, что вышеописанное помещение форм в сферу чистого сознания вообще не является идеальным способом реализации произведения или что оно пригодно лишь для четко ограниченного и не слишком большого числа поэтических видов и типов текста.

Если мы включим в нашу проблематику (да и как можно не включить?) фактор установки читателя, то тем самым наша общая неуверенность не будет устранена. Необходимо просто констатировать, что наше внимание было обращено на то, что существует широкий диапазон возможностей размещения границы между релевантностью и нерелевантностью звуковых конфигураций не только внутри текста, но и при его анализе, что нам, впрочем, дает возможность частично рационализировать ширину этого диапазона.

Такого типа анализ, проведенный последовательно, мог бы стать и основой для некоторых экспериментальных приемов, для подготовки эксперимента, включающего в себя статистически существенные группы респондентов. В результате этих мероприятий мы получили бы лишь общие рамки, которые только в минимальной степени свидетельствуют о ключевой ситуации встречи уникального реципиента с уникальным произведением.

При исследовании материала мы неизбежно столкнемся с моментом, когда нас буквально устрасит значительность обнаруженных

звуковых конфигураций по отношению к авторскому замыслу, творческому процессу, к сдвигам в густоте семантических отношений в тексте. Заключительная строфа в стихотворении Голана «Терезка Планетова» (*Terezka Planetová*, 1943) звучит так:

Týž den dumaje o údělu  
Terezky v nesmrtelném pelu -  
dál zpovídal jsem staříka...  
«Terezka? Terez Planetová?»  
řek jako ten, kdo naříká:  
«Tak po třiceti letech znova  
já kdekoho se na ni ptal,  
když vrátil jsem se na vinice,  
však nikdo už, ach, nikdy více  
ji nepamatoval — ...»<sup>2</sup>

(Holan 1956: 38)

Потрясающий контраст между бессмертием красоты и забвением, жертвой которого она становится, который, являясь, безусловно, одним из главных идейных стержней стихотворения, воплощен здесь с большой настоятельностью. Одновременно — если не считать названия — здесь во второй раз во всем стихотворении произносится имя той, которая является олицетворением этого контраста. Мы не можем с уверенностью сказать, обратил ли кто-либо внимание при чтении на звуковые сходства, охватывающие в первом случае пять, а во втором — девять звуков:

TERES(ka) — nESmRTElném  
PLANETOVA — NEPAmATOVAL

(Терезка — бессмертном, Планетова — не помнил) —

сходства, которые посредством имени связывают его носительницу с трагедией, олицетворением которой она является. Вряд ли можно сомневаться в том, что эти взаимосвязи «как-то» потенциально включаются в поэтическую структуру стихотворения, независимо от того, осознает ли это читатель, да и сам автор. Однако и в слу-

<sup>2</sup> В тот же день, думая о судьбе // Терезки в бессмертной пылице // Я опять спрашивал у старика... // Терезка? Тerez Планетова? // Сказал он так, будто ругался: // «Так через 30 лет снова // я каждого спрашивал о ней, // когда вернулся к виноградникам, // но уже никто, ах, никогда больше // о ней не помнил —.



чае, если мы будем считать эту включенность бесспорной, — обладает ли вышеприведенное описание этих звуковых сходств такой же степенью релевантности и истинности, как наши констатации, к примеру, того, что стихотворение написано 4-стопным ямбом, а его строфы состоят из 9 стихов? (Не говорим уже о том, что наши размышления могут идти по другому возможному пути — например, можно задуматься о том, не было ли в фамилию героини вписано имя философа, даже прямо звучащее выше в тексте стихотворения, который, безусловно, оказывал сильное влияние на духовный мир поэта «пятой стороны света души» и который первый размышлял о драматической иерархии вечной идеи и преходящих вещей и воплощений.)

Трудно смириться с тем, что ответ на вопрос об истинности наблюдений об инструментовке не будет даже при включении фактора читателя (или как раз при нем) ясным настолько, чтобы уже после нашего анализа в тексте не оставалось очень широкого пояса потенциальных конфигураций, присутствие которых в тексте может быть обнаружено, однако статус которых, несмотря на это, остается неясным. Изучение инструментовки, впрочем, попадает в подобную ситуацию не в одиночестве. То же самое относится, как уже было сказано выше, и к интертекстуальным отношениям, не говоря уже о трактовках и интерпретациях на более комплексном уровне. Случай инструментовки, которая, безусловно, как воспринимаемое органами чувств явление относится к сфере артефакта, особенно наглядно свидетельствует в пользу тезиса, в соответствии с которым даже артефакт нельзя считать просто данным и доступным каждому. И он тоже, а вовсе не только эстетический объект, при восприятии произведения проходит через процесс конкретизации (см. статью «Литературный артефакт» в наст. изд.).

### Текстовые опоры истинности конфигураций

С сознанием того, что все, о чем мы будем говорить далее, не может аннулировать только что обозначенные нами проблемы с определением модальности существования инструментовки, вернемся к произведению и его тексту — с тем чтобы искать в них структурные отношения, которые могли бы отдельные конкретные наблюдения о конфигурациях и сделанные выводы усилить или даже верифицировать. Как мы уже отмечали, Мукаржовский ссылается на *опоры* (Mukařovský 2001b: 33); такими опорами обычно могут быть сходства звуковой и какой-либо иной организаций. Такие сходства

свидетельствуют в пользу положительного решения вопроса о релевантности конфигурации уже на описательном уровне правдоподобности. Предметом статистики здесь становится не единственный элемент, а одновременное появление, по крайней мере, двух элементов, к примеру определенного звука и стихотворного икта; эта одновременность, естественно, априорно менее правдоподобна, чем появление единственного элемента. Если уж в тексте появилась такая нечасто возникающая комбинация, то мы, скорее, будем думать о ней как о чем-то неслучайном, т. е. как о формальном факторе. С точки зрения читательской интенции опорой является прежде всего связанность инструментовки с ритмом — в том смысле, что ритм, с одной стороны, вообще привлекает внимание к звуковому уровню произведения, с другой — обращает внимание читателя на места, подходящие для взаимной конфронтации поэтических средств, включая конфронтацию звукового наполнения и позиции, значимой для ритма.

Акцент на отношениях с ритмом присутствует в многих работах, посвященных звуковым конфигурациям. После Поля Веррьера, который размышлял об инструментовке одновременно с исследованиями рифмы и, таким образом, говорил о взаимном усилении обеих этих компонентов, и в особенности — о поддержке ритма «омофонией» (Verrier 1909, 1: 222; 2: 212), главным сторонником тезиса о зависимости «гармонии» от ритма стал Морис Граммон, который, защищая эту идею, ссылается на гораздо более старые французские работы (Grammont 1923: 383—384). По его мнению, в наиболее гармоничных стихах сочетания звуков взаимодействуют с сочетаниями слогов посредством определенного ритма. Для Осипа Брика расположение элементов в пространстве текста является условием существования звуковых сочетаний в поэзии, причем, кроме положения непосредственного соседства для звукового сближения слов, важно и их расположение по отношению к стиховым границам, а также в ряде случаев к иктам (Брик 1919: 79). Мукаржовский в анализе «Мая» придерживается такой же ритмической точки зрения и свою убежденность в неслучайности звуковых сочетаний основывает в значительной мере именно на взаимосвязи с ритмом (Mukařovský 1948b: 3). Его последовательные и инверсионные параллелизмы, так же как последовательности, формируются в зависимости от членения стиха на стопы (что для конца 20-х годов звучит несколько устаревшим), а звуки, расположенные вне сильных позиций стиха, могут включиться в его звуковой ряд только под условием, что «их расположение в стихе отвечает расположению стоп в метрической схеме» (Там же: 22). Од-

новременно Мукаржовский проявляет либеральный подход по отношению к качеству повторяющихся звуковых сочетаний и включает в один звуковой ряд, к примеру, согласные, отличающиеся друг от друга по признаку звонкости. Следствием этого, к примеру, является то, что в стихе из «Мая» Махи:

Tam řídí nad lesy divokých husí let...

(Там над лесами он управляет полетом диких гусей...) —

(Mácha 1997: 32)

Мукаржовский не считает конфигурацией повтора целое сочетание «d'i», а лишь звук «d'», который, по крайней мере, тесно соседствует с гласной *i* (*y*), находящейся на 1-м и 3-м иктах этого александрийского стиха; *i* в конце слова *řídí* Мукаржовский не относит к данному звуковому ряду, поскольку этот звук не стоит в иктовой позиции (на то же, что сочетание «d'i» повторяется еще раз в следующем стихе, исследователь вообще не обращает внимания). Напротив, в качестве секвенции (последовательности) оценивается всего лишь двукратный повтор в чем-то похожих друг на друга звуков «t» и «t'» в полустихе «děťinství Trávil věk» (*проводил детские годы*), поскольку оба этих звука расположены в иктовом слоге (причем третий звук «t» в суффиксе, естественно, опять «не считается»). «Стопа» как «основная единица звукового ряда» вносит в наблюдения Мукаржовского множество противоречий, в особенности когда речь идет о ямбах и о творчестве Махи, которое богато на силлабические отклонения от какого-либо членения на стопы. Селективная деятельность связи инструментовки с ритмом (исключение невыразительных и случайных созвучий) здесь не достигает своей цели: дело в том, что «стопа» — это «бумажная» величина, которая, например, никак не может быть реализована в александрийском стихе, симметрично фразированном по схеме 3+2+1/3+2+1. Подобных технических недостатков, которые приводят к тому, что новаторское открытие существенной роли эвфонии в структуре «Мая» оказывается менее убедительным, можно бы было найти в анализе Мукаржовского и больше. Перед нами, однако, не стоит цель подвергнуть систематической критике наиболее значительную до сих пор чешскую работу на тему инструментовки. Мы лишь хотим показать, что взаимосвязь звуковых рядов с ритмом не состоит в сходстве элементарных (или даже фиктивных) единиц обеих этих конструкций. Большинство исследователей, описывающих эту взаимосвязь (например, Пшчоловска), видит в ритме скорее фон,

каркас релевантных позиций (в особенности начал и окончаний полустихов) в четко обозначенном ритмом отрезке: фон, который позволяет обнаруживать переключки между звуками, расположенными в позициях, примерно соответствующих друг другу (Pszczolowska 1977). Стихотворная строка как *единое целое*, со своим началом, серединой и концом, является здесь основой распределения соответствующих позиций и их оценки с точки зрения звуковых повторов. Стих важен прежде всего для тех типов инструментовки, в которых присутствуют относительно независимые звуковые формы, релевантные в произведении благодаря своей «музыкальности» и т. п. В гораздо меньшей степени эта зависимость от ритма необходима тем типам реализации качества звуков, в которых в игру вступают единичные значения слов и морфем, ставших частью звуковых конфигураций (взаимосвязь между «Planetová» и «nepamatoval» реализуется и в условиях отдаленности повторяющихся звуков друг от друга и вне зависимости от положения данных слов в стихотворении).

Многие исследователи, включая Мукаржовского, отмечают также ту же самую взаимосвязь «с обратным знаком», т. е. влияние инструментовки на ритм, в том числе и в тех случаях, когда звуковой повтор не является одним из носителей ритмической структуры (как происходит, например, в старогерманском аллитерационном стихе). В чешском переводе «Поэтики» Томашевского это хорошо показано в высказывании о «придании формы» (ztvarňování) ритму звуковыми переключками — таким образом, не обязательно речь здесь должна идти об акцентировании иктов или ритмических единиц вообще, а скорее, об их включении в различные отношения, их иерархизации и т. п. (Tomaševskij 1970: 25). Инструментовка в стихе в большей степени действует как фактор ритмической дифференциации, нежели как один из носителей ритма.

Рассуждения об отношениях инструментовки и ритма, напомним, были частью размышлений о том, что может прийти нам на помощь при проведении различий между звуковыми повторами, релевантными и нерелевантными для инструментовки как совокупности приемов, принимающих участие в создании структуры поэтического произведения. К опорам инструментовки относятся и иные типы уточнения позиции соответствующих звуков, а именно сходство с ударением, и в особенности с началом слова, которое напрямую является составной частью определения некоторых типов употребления звуков и их повторов. Из типов, выступающих в поныне используемой номенклатуре, сюда относится прежде всего аллитерация (по крайней мере

в немецком и чешском понимании этого термина, см. об этом ниже). Подтверждением истинности звуковых конфигураций — в особенности вне пределов одного стиха, где речь идет о необходимом условии, но и в одном и том же стихе, — является близость соответствующих слов в линейном потоке речи, их аналогичная позиция в предложении или тесная синтаксическая связь (сочинительная связь, присутствие в одной и той же синтагме). Интересно, что Паоло Валесио при анализе аллитерации считает существование стиха — вместе с некоторыми другими факторами (такими как письменная форма) — обстоятельством, благоприятствующим тому, чтобы и сходства между не зависящими друг от друга и отдаленными словами считались релевантными для аллитерационных конструкций. И в этом случае ритм со своими взаимосвязанными «местами» может заменить при скреплении языковых единиц синтаксические отношения (Valesio 1967: 220).

Мы ненароком привели перечень опор инструментовки, подобный тому, который стал для Отакара Зиха основанием для введения класса «избранных повторов», т. е. повторов «хотя и немногочисленных, но на значимых местах» (Zich 1937: 32). Для Зиха (в отличие от Мукаржовского, который обращает внимание на метрически сильные позиции в стихе) такой избранной позицией в чешском языке прежде всего является ударный слог. Противоположностью такого типа инструментовки для Зиха являются «частые повторы». Нет необходимости подробно анализировать тот факт, что с точки зрения противопоставления «случайный» — «неслучайный» в пользу неслучайности во много раз сильнее свидетельствует многократное появление одного звука (нескольких звуков) в рамках одного звукового ряда (*zvukosled*). Соответственно, в этом случае существует и большая надежда, что такие многочленные конфигурации станут составной частью воспринимаемого произведения и для его читателя. Валесио подробно отвечает на вопрос, сколько повторов необходимо, для того чтобы звуковой повтор был принят в качестве аллитерации, и релятивизирует свой базовый критерий трехчленности в зависимости от объема стиха и числа слов, в среднем заключающихся в нем (а следовательно, и в зависимости от языка, на котором написано стихотворение: английский стих содержит больше слов, чем итальянский или русский того же объема, а потому критерий троичности, адекватный английскому стиху, для итальянского или русского был бы слишком строгим) (Valesio 1967: 222—223).

Добавим, что специфический удельный вес звуковой конфигурации — так же как и рифмы — в коротком стихе вообще выше, чем в стихе большого объема.

Еще одной очевидной внутренней опорой действенности конфигурации является высокое число повторяющихся элементов. Появление определенной группы звуков, естественно, менее вероятно, чем единственного звука, и эта вероятность уменьшается в геометрической прогрессии. Вместе с этим падает и вероятность, что и тот реципиент, который в меньшей степени обращает внимание на звуковой уровень произведения, отметит эти повторы. Большое количество элементов повтора приносит стабильное увеличение заметности конфигурации и в случае, когда при повторах изменяется их расположение по отношению друг к другу или когда в повторяющиеся звуки внутри группы попадают отдельные звуки, не включенные в данную конфигурацию.

Важную роль играет и частотность тех или иных звуков в тексте в сравнении с частотностью звуков в речи вообще. Повторы редких звуков или их сочетаний более важны, чем случаи повтора звуков, с которыми мы и без того все время встречаемся в потоке речи. Кроме частотности в речи, вообще можно в этой связи иметь в виду и вероятную частотность появления тех или иных звуков, характерную для данного текста. В повествовании о женских персонажах, которое ведется в прошедшем времени, мы встречаемся в чешском языке с группой звуков «la» не как с самостоятельным, художественно активным сочетанием двух звуков, а как с необходимой морфемой, частотность которой следует из тематических данностей и техники рассказа. Сам факт повтора будет для реципиента заслонен тематически обоснованным содержанием, так что, к примеру, один звук, повтор которого, таким образом, немотивирован, скорее привлечет его внимание, чем целая группа зависимых звуков.

Если сейчас попытаться обобщить факторы, на которые опирается (или которые, наоборот, ставят под сомнение) восприятие повтора звуков как некой самостоятельной формы и художественно преднамеренного приема, то это будет именно перечень только что проанализированных нами оппозиций. Вряд ли можно ожидать, что когда-либо будет возможно (и целесообразно) составить некий механизм расчета, который позволил бы нам с абсолютной точностью отличить релевантные звуковые повторы от нерелевантных. Мы по-прежнему имеем дело с неуверенностью интерпретатора в том, что он, с одной стороны, не выдает желаемое за действительное, а с другой — что, напротив, не исключает из сферы своего внимания некие важные конфигурации. Существуют лишь писанные критерии для распределения решений, принятых исследователями, а также и прямо не артикулированных решений читателей; они распределяются в соответствии с

тем, к какому из классических чудовищ их подход ближе — к Сцилле эксгибиционизма и сверхинтерпретации или к Харибде нечувствительного отношения к художественным приемам, обогащающих произведение.

Обозначим оба этих подхода шифрами «А» и «Б». Под буквой «А» мы обозначим подход, который приводит нас к меньшему числу доказуемых звуковых конфигураций (читатель, вероятно, уже отметил, что именно к нему ближе и позиция автора этих рассуждений), а под буквой «Б» — такой подход, который приводит к открытию большого числа конфигураций, в неслучайности которых мы, однако, не можем быть уверены.

	<i>А</i>	<i>Б</i>
	Фонемы	Графемы
1. Элементы конфигураций	звук со всеми различительными признаками обращая внимание на частотность элементов в речи	нейтрализация некоторых признаков не обращая внимание на частотность
2. Число повторяющихся элементов	многочленные группы	изолированные звуки
3. Коллокация элементов	жесткая	свободная
4. Порядок элементов	сохраняется	может не сохраняться
5. Число повторов	более двух	2 и более
6. Расположение элементов по отношению к	ключевым позициям в стихе ударным слогами началам слов синтаксически связанным словам и т. д.	произвольное

Возможно, что различные стратегии как исследовательского, так и читательского создания конфигураций можно бы было описать при помощи иерархии приведенных выше критериев и актов выбора между позициями «А» и «Б» в рамках каждого из них. Так, например, анализ «Мая» Махи, проведенный Мукаржовским, характеризует-

ся большим акцентом на критерии 3 и 6 (с ориентацией на ритм, в особенности на «стопы» и колоны), в то время как по отношению к пунктам 1, 2, 4 и 5 исследователь занимает позицию «Б». В том что касается пункта 1, Мукаржовский изучает фонемы, однако много внимания уделяет их классам (передние и задние гласные, нейтрализация некоторых различительных признаков у согласных). Это, и прежде всего это, открывает путь многим сомнениям, пробуждает подозрение, что в его анализе за релевантные приемы принимаются и случайные повторы. Установка на 6-й критерий, в свою очередь, приводит к тому, что некоторые элементы, которые бы увеличили число повторяющихся элементов (критерий 2), напротив, не попадают в число его конфигураций. Разделение форм на два типа параллелизма и одну секвенцию приводит к тому, что звуковая конфигурация, содержащаяся в одной строке, распадается на несколько не взаимодействующих друг с другом форм, распределение которых — скорее результат избранной техники анализа, чем реальных взаимосвязей между элементами. Включенные в единую форму, эти элементы скорее продемонстрировали бы неслучайность своего употребления в таком составе, чем в случае их объединения в множество бедных повторов определенных звуков. Например, стих, в котором присутствует бесспорная и выразительная звуковая инструментация:

Brunatné slunce rudě zasvitnulo  
*(Багровое солнце озарило красным светом), —*  
 (Mácha 1997: 32)

у Мукаржовского разложен на последовательный параллелизм:

r t s l n r d' s n l—

и секвенцию:

un un u u (Mukařovský 1948b, 3: 24).

В качестве эквивалентов приняты «t» и «d'» (отличающиеся по звонкости и месту артикуляции), включена также согласная «s», встречающаяся в целом стихе лишь дважды. Возникает вопрос, почему были построены именно эти две отделенные друг от друга последовательности и не был бы ли анализ более убедительным, если бы мы удовлетворились одной интенсивной конфигурацией *gun lun gu nu*, носителем которой является наименее частотная в речи гласная «u», размещенная в начале и в конце обоих полустиший, которая все-



гда сопровождается плавным согласным (с регулярным чередованием «г» и «I»), а в трех случаях также носовой согласной «п» (в обеих ее позиционных вариантах). Таких контринтерпретаций, в особенности в случаях большого количества рядов звуковых последовательностей в одной строке, можно было бы предложить весьма много.

Ревизия проведенного анализа привела бы к созданию меньшего числа доказуемых конфигураций, причем мысль о структурном характере, который имеет инструментовка в «Мае», никоим образом не оказалась бы под угрозой. Вслед за доказательством общей ориентации на художественное использование звуковых качеств на основе бесспорных случаев можно бы было обоснованно предположить, что помимо них можно предположить оживление и других, пусть даже случайных и в другом контексте неактивных звуковых повторов неструктурного характера, реконструкция которых относится к области свободной деятельности конкретного реципиента.

В последнем предложении мы намеренно воспроизвели то движение мысли, которым свою — выше уже цитированную — работу об анализе Мукаржовского инструментовки в «Мае» завершил Пехар (Pechar 1968). Иницилирующими факторами, приводящими в движение общую актуализацию звукового состава, в том числе случайные конфигурации, по мнению Пехара, является нечто иное, чем названные нами случаи, в которых преднамеренность инструментовки становится бесспорной на основе экспрессивной (в наиболее широком смысле слова) функции звуков и их повторов. Пехар при этом справедливо отрицает эпизодическое и в принципе случайное высказывание Мукаржовского (прозвучавшее в контексте, в котором Мукаржовский, помимо прочего, цитирует рассуждения Зиха об объединении звуков «в соответствии с определенными правилами, понимаемыми интуитивно» (выделено нами. — М. Ч.) об *умышленности* вмешательства поэта в создание звуковой структуры всех конфигураций. Позиция Пехара по этому вопросу «более структуралистская», чем ранняя и в определенной степени не свободная от влияния психологизма фраза Мукаржовского об умышленном вмешательстве. Она также лучше сочетается с терминологически точным более поздним различием, проводимым Мукаржовским, между (структурной) преднамеренностью и (психологической) умышленностью (Mukařovský 2000). На тривиальный вопрос о том, распределял ли Маха свои звуковые последовательности сознательно и планомерно (этот вопрос беспокоил и сюрреалистов, ср. интервью в маховском сборнике «Ни лебедь, ни луна» (*Ani labuť ani lúna*) (Mukařovský 1936)), весьма разумно отве-

тил уже Морис Граммон, который сказал, что поэты «не высчитывают эффекты, но чувствуют их и не могут успокоиться, пока не достигнут выражения, адекватного идее» (Grammont 1923: 451). Адекватность идее — это дело эстетической позиции, однако к убедительному и многое освещающему представлению о творческом процессе, который совершается методом проб и ошибок, постепенной проверки и отрицания временных решений и приближения к рационально не формулируемой «внутренней модели», мы можем добавить лишь то, что и внутренняя модель в ходе этого процесса и на основе импульсов этого процесса изменяется и конкретизируется<sup>3</sup>.

Критерием экспрессивности, выдвинутым Пехаром, который можно в более общем плане понять как критерий взаимосвязи с семантическим уровнем произведения (в приведенном выше в таблице обзоре, конечно, эта взаимосвязь должна выступать как важный фактор, подтверждающий истинность, неслучайность конфигураций), мы до сих пор — за исключением упоминания о последовательности звуков в «Терезке Планетовой» — в данной статье вообще не пользовались, и читатель, безусловно, с неудовольствием обратил внимание на это большое упущение. Однако эта отсрочка дала нам возможность при поисках источников верификации конфигураций в как можно большей степени использовать более легко контролируемые формальные, или технические, критерии, такие как расположение, число повторов и множество повторяющихся элементов. Переключку со значением мы тоже, в принципе, можем понимать как вид «совместного появления»: возникновение конфигурации звуков проверяется тем, что семантический сдвиг, вызванный конфигурацией, можно координировать со смысловым процессом (*významové dění*) соответствующего отрывка в тексте, а следовательно, и целого произведения. Если бы произошло невозможное и мы имели бы возможность проблемы смысла, выражения и пр. разбирать с такой же степенью точности, как и вышепри-

---

<sup>3</sup> При публикации цитируемой выше работы Пехара в журнале «Чешская литература» я присоединил к ней дискуссионное замечание. В. Черный в погоне за быстрым триумфом приписал мне точку зрения на преднамеренность инструментовки, противоположную той, которую я высказал на самом деле (см.: Šterný 1993: 60). Он приписал мне мнение об ограничении инструментовки только сферой конструкций, носителем которых является сознательный замысел автора. Я же, однако, писал о том, что «фактором художественного построения произведения (...) не становятся лишь те его свойства, которые возникли на основе умышленного (сознательного) вмешательства автора».

веденные формальные характеристики, то эти критерии, безусловно, были бы самыми доказательными. При этом, однако, нельзя избежать перехода в сферу эстетического объекта со всеми вытекающими из этого сомнениями.

### **Звуковая инструментовка и значение — 1: напряжение между инструментовкой и семантической связностью текста**

Особое влияние конкретных звуковых рядов на смысл мы должны рассматривать на фоне семантики всего произведения, насыщенного звуковыми конфигурациями. В этом контексте их первичный эффект вряд ли можно представить иначе как заслонение смысла, придание ему неопределенности, т. е. ослабление денотативных значений, связанное с повышенной активностью значений свободных, ассоциативных (Mukařovský 1948a, 2; 1948b, 3). Если мы назовем этот семантический процесс переключением внимания воспринимающего от уровня значений на воспринимаемый чувствами (звуковой) уровень произведения и на его самостоятельные формальные качества (здесь главным образом «музыкальные» и т. п.), то такое описание необходимо будет проартикулировать более четко. При обычном восприятии обычной речи ее звуковой уровень прозрачен: его элементы, в том числе звуки, фонемы и графемы, интересуют нас как факторы различий между значащими элементами высшего порядка, и в соответствии с их подчиненностью этой высшей функции говорящий их выбирает, группирует и повторяет. Эстетическая («поэтическая») функция высказывания — еще до какой-либо смысловой установки и определенности, лишь как способ создать возможности для проведения более сложных семантических операций — наряду с иными сигналами к участникам коммуникации является и сигналом к созданию конфигураций звуковых элементов, форм, организованных не независимо от первоначальной роли звуков как всего лишь средств, служащих для создания значащих единиц речи. Прозрачное пространство звукового уровня перестает быть прозрачным, и на денотативные значения мы смотрим сквозь решетки и сети ставших самостоятельными групп, которые требуют к себе нашего внимания.

Этого внимания они требуют в том числе и как явления, которые своим существованием свидетельствуют о том, что для их создания была использована некая энергия. Эта энергия не была потрачена лишь на организацию как таковую. Высказывание, предназначенное для сообщения некой темы, уже обладает своей органи-

зацией. Ее элементами являются морфемы и слова, организованные в высшем единстве высказывания и т. д. Организация этих значащих единиц руководствуется совершенно иными правилами, чем поэтические правила создания звуковых форм. В бытовой речи она может, безусловно, проявиться в полной мере. В ней эта организация сталкивается, самое большее, с требованиями произносимости звуковых групп, с фактом, что объем речевых отрезков зависит от промежутка между двумя вдохами говорящего и т. п. Отметим, что и в совершенно непоэтическом высказывании, так же как во всех человеческих проявлениях, безусловно, присутствует рудиментарная и подчиненная другим эстетическая функция, что в культивированной речи проявляется и в действенности некоторых норм и стандартов звуковой стилизации — в особенности в правиле о том, что говорящий должен избегать «некрасивых» сочетаний звуков; иногда здесь даже появляются элементы индивидуальной игры со звуковым составом слов и т. п. Если же участие подобных эстетически мотивированных элементов в восприятии высказываний является не маргинальным, а более глубоким, то именно в той степени, в которой это участие действительно имеет место, данная речь (или, по крайней мере, ее отрезки, понимаемые именно так) оказывается пограничной с речью поэтической.

С другой стороны, и инструментовка — объединение звуков в самостоятельные группы — первоначально не подчинена семантической связности высказывания. Она устанавливает в речи свои собственные правила и ограничения. Выбор языковых средств в речи, в которой используется инструментовка, таким образом, происходит под влиянием, по крайней мере, двух не зависящих друг от друга организационных принципов. Слово, реально использованное, в речи находится на пересечении двух последовательностей, является результатом столкновения сил, борющихся за то, какая именно из них будет предопределять выбор и комбинацию элементов речи.

Думаем, что эта относительная независимость последовательностей друг от друга, о которой мы здесь говорим, конечно, лишь с целью моделирования скрытых энергий, которые можно почувствовать под поверхностью реальной ситуации, влияет и на направленность внимания реципиента. В случае доминирования функции коммуникативной (референции) это внимание распределяется по тексту неравномерно: предпочтение отдается определенным частям речи (относящимся к денотатам) или позициям в высказывании (элементы, обладающие более высоким динамизмом высказывания), что может

не только оказать влияние на степень воспринимаемости звуковых повторов, но и, напротив, нейтрализовано энергично пробивающими себе дорогу звуковыми конфигурациями, так что денотативно предпочитаемые части речи будут уступать выражениям, где главную роль играет именно звуковая организация.

Высказывание, подчиненное исключительно референции или, напротив, экспрессии, не содержало бы в себе никаких элементов избыточной организации звуков, в высказывании же, построенном лишь на основе звуковой организации, не осталось бы и следов не только от референции или экспрессии, но даже и от морфем и слов. Систематизированные, углубленные и по-новому изложенные Якобсоном наблюдения об иконичности и диаграммах в языке или о том, что слова, относящиеся к определенным семантическим сферам, демонстрируют предпочтения по отношению к определенному набору звуков, предлагают некоторые коррективы к описанному нами выше основному немаркированному состоянию, данному произвольностью языкового знака (Jakobson 1995a). При приведении конфигураций в равновесие со значениями высказывания такие второстепенные корреляции могут быть задействованы, однако это не может изменить главного в парадоксальной двусторонности действий, предпринимаемых по отношению к языку, — деятельности, создающей звуковые конфигурации без нарушения смысловой взаимосвязи, и деятельности, помогающей наиболее точному описанию внеязыковых объектов, также без нарушения самостоятельной организации звукового материала. Авторы известной коллективной риторики, цитируя Жана Коэна, отмечают это весьма наглядно: «Когда поэт (...) употребляет, например, фонемы не для целей различения, то он таким образом совершает нечто большее, чем просто применение одного подхода наряду с другим: его действия никак не могут быть безвредными, поскольку они затрагивают основные условия функционирования языка» (Dubois 1974: 32).

Относительная «безвредность» действий, в результате которых создаются звуковые сочетания, т. е. факт, что и в случае присутствия этих сочетаний и форм могут реализовываться потребности, данные сообщением темы высказывания (в художественной словесности — создание высших единств фиктивного мира и т. п.), определяется двумя обстоятельствами. Первое из них отметил Карл Бюлер, который в своей «Теории речи» касается рассматриваемой нами проблематики в связи с ономастопеей (Buhler 1982: 196). У Бюлера принадлежность звуковых конфигураций к организации, отличной от организации

языка, дана человеческой потребностью и в обычной речи избежать простой абстрактной различительности, вернуться к чувственности вещей (это, в конце концов, можно распространить на инструментовку в целом или, по крайней мере, на ее элементы, выходящие далеко за пределы только «звуковой живописи», если мы в инструментовке распознаем актуализацию чувственной, т. е. звуковой, стороны самой речи). По Бюлеру, речь бы не была тем, чем она является, если бы в ней существовало когерентное поле «(звуковой) живописи». «Однако речь является достаточно толерантной, на определенных границах, где создаются ее специфические средства, для того, чтобы допустить в себе чуждый принцип (звуковой) живописи» (Там же). Определенное пространство для создания конфигураций, не зависящих от потребностей референции, дано гибкостью речи как таковой, ее избыточностью. Вероятно, можно говорить о синонимии в самом широком значении этого слова, которая позволяет выбирать элементы из парадигмы (возможно, расширенной для данной цели) столь долго, пока не будет найден элемент, который, помимо вхождения в стандарт денотации, сможет стать и частью последовательности самостоятельной звуковой формы.

На данной стадии наших рассуждений мы занимаем позицию равновесия, гармонизации обеих этих последовательностей. В общем легко заметить, что в цитированном выше стихе Махи *brunatné slunce rudě zasvitnulo* при выборе характеристик существительного и глагола были успешно найдены синонимы для обозначения красного цвета, которые помогают создать вышеописанную звуковую конфигурацию. Однако что-то мешает нам с чувством удовлетворения остановиться на этом месте и не идти в нашем анализе дальше. Если мы включим данный стих в его контекст, в начало третьей песни, где описывается приход утра, полного «*красок нежных*», розовой, голубоватой, белой и зеленой, то нас весьма удивит агрессивность вдруг проявляющихся цветовых оттенков красного (кстати, подобный эффект здесь имеет и контраст звукового ряда на «и» и «гу» с почти соседствующим с ним сочетанием звуков — «a VESEL pLESá VešEn živý tvor» (*и, веселы, пляшут все живые создания*)). Синонимы, выбор которых был мотивирован и их звуковым составом, внесли в контекст разлад, резко выделили соответствующий стих из гармоничной атмосферы утра, сделав его одновременно предвестником кровавых событий, которые произойдут позже, когда «*výjev jediný tu krásu jitra zkalí*» (*одна картина вдруг портит красоте утра*) (Mácha 1997: 33).

Вспомним, что мы предполагали наличие двух обстоятельств, позволяющих существование звуковой конфигурации без разрушительных последствий для отсылки к теме. К первому из них — отмеченной Бюлером гибкости языка — сейчас вполне уместно добавить второе. Это гибкость, податливость, «недоопределенность» самой темы и высших, формируемых значениями уровней литературного произведения в целом. На этих уровнях не существует практически ничего, что было бы однозначно дано заранее, никакого независимого объекта, который было бы необходимо при помощи речи описать, постичь, сообщить реципиенту, ожидающему объективной информации о внеязыковом предмете. Отдельные «предметы», на которые указывает или ссылается речь поэтического произведения, приобретают свое теневое существование лишь вместе с высказыванием, которое является основой существования каждого из них и произведения в целом. Правдивость и точность поэтического сообщения зависит от чего-то совершенно отличного от полного постижения чего-то, что существовало до произведения. «Brunatnost» («багровость») восходящего солнца у Махи могла быть с таким же успехом вызвана к жизни как визуальной моделью в фантазии поэта, так и сходством звучания этого слова и других слов в этом стихе. В переплетении мотивировок, которым является произведение, лежащее перед нами в своем законченном виде, в своем вечном «Сейчас», имеет смысл задаваться вопросом о том, что доминирует, а что находится в подчиненном положении, но не о том, что было первично, а что вторично.

Анализ поэтического текста нельзя приравнивать к разгадыванию многомерного кроссворда, где слово на основе готовой легенды должно быть без ущерба включено сразу в несколько не зависящих друг от друга контекстов и взаимосвязей. Гораздо в большей степени его можно сравнить — причем это относится и к восприятию произведения, и к его интерпретации — с составлением кроссворда, когда для слова, необходимого с точки зрения поэзии, мы создаем легенду, которая бы и в измерении денотативного значения «дополнительно» санкционировала его употребление.

Это переплетение, в котором в качестве релевантных возникают отношения и ограничения, не имеющие абсолютно никакого значения в другом типе речи, или, скорее, в нем не существующие, лишь кажущимся образом приводит к соответствующей гипердетерминированности структуры. Наряду с ограничениями и запретами оно создает и новые возможности. Это становится очевидным и на примере ана-

лизируемого стиха Махи, в котором мы после обнаружения его цветовой гетерогенности по отношению к непосредственному контексту могли спокойно перейти на более высокий композиционный уровень, предложить интерпретацию этого стиха как предвестника сцены казни и так включить его в другие тематические взаимосвязи, коль уж связность локальных взаимоотношений была поставлена под сомнение. Одновременно мы от материальных наблюдений и их связности (описание утра) при этой операции перешли к значениям иного типа (символика, связанная с будущей казнью).

Угроза для функционирования речи, описанием которой мы начали это рассуждение, угроза, связанная с независимостью и вероятной агрессивностью звуковой инструментовки (и всех других конфигураций на уровне артефакта, например, рифмы или ритмической организации), таким образом, как представляется, устраняется аргументом, гласящим, что нет ничего, что могло бы ставиться под угрозу, поскольку не существует и никакого заранее данного содержания. Однако же она возникает вновь в виде угрозы произвольности при принятии решений об истинности конфигураций и их влияния на смысл. Если при принятии решений по первому пункту, т. е. об истинности конфигураций, мы можем до определенной степени положиться на технические средства проверки их неслучайности (см. выше), то правомерность предлагаемого влияния конфигурации на смысл можно принять или отвергнуть лишь на основе того, как эти избыточные семантические потенциалы интегрируются в смысловой процесс (*významové dění*), направленный на создание некоего целостного смысла. Открытость *этого* целостного смысла, не только его тематического или денотативного компонента, хорошо известна (Jankovič 1991; 1992). Последствия, которые выводят из нее отдельные интерпретационные концепции — как методологические, так и дескриптивные по отношению к реципиенту — весьма разнообразны, однако данное наше рассуждение мы завершим, лишь указав на их существование, особо подчеркнув важность в этом смысле работ Янковича и анализ преднамеренности и непреднамеренности в искусстве, проведенный Мукажовским (Mukařovský 2000). В рассказе об инструментовке замечание об этом было необходимо как напоминание о более широком контексте, с которым необходимо соприкасаться и более узкая и специфическая проблематика, связанная с тем или иным поэтическим приемом.



## Звуковая инструментовка и значение — 2: инициация неузуальных сочетаний; звуковой состав текста; «СМЫСЛ» звуков

Пример из «Мая», где инструментовка вела к выбору слова, значение которого было проблематичным с точки зрения смыслового (тематического) единства непосредственного контекста, должен был проиллюстрировать нам общие основания отношений между инструментовкой и смыслом, то обстоятельство, что при наличии конкуренции между независимыми друг от друга «инструкциями» по выбору (установка «выбери слово с данным звуковым составом!» противопоставлена установке «выбери слово, помогающее постижению данной темы!») семантическое единство неизбежно оказывается под угрозой.

Не покидая пока общего уровня этих рассуждений, мы должны осознать и существование другой стороны этого конфликта. Речь идет о давлении звуковых конфигураций на процесс выбора слова, необычного для данной предметной взаимосвязи. И здесь речь идет о роли форм, созданных в соответствии не просто с коммуникативным, а с иным принципом: это генераторы неузуальных сочетаний. Весьма правдоподобно, что эпитет «багровый» был употреблен в сочетании с существительным «солнце» впервые именно в стихе Махи. В тексте с гораздо большей ролью инструментовки, таком как «*Pečetní prsten*» (*Перстень с печаткой*) Паливеца (Palivec 1941), концентрация звуковых повторов такова, что, по сути дела, требует возникновения новаторских поэтических номинаций. Множественный повтор одних и тех же звуков, господствующих в стихе *už douři doubravou mé dubny nebudou* («уже апрели не будут мне шуметь дубравой». Palivec 1993: 59), оказывается импульсом к несколько раз повторенному метафорическому обозначению ушедшей молодости.

Вероятно, сейчас мы располагаем самыми необходимыми предпосылками, для того чтобы попытаться провести некую классификацию приемов звуковой инструментовки в поэтических произведениях. Если чувственный носитель инструментовок, т. е. звуки естественного языка, по самому определению исследуемой совокупности приемов дан заранее, то, напротив, независимым и для классификации случайным фактором является следующее обстоятельство: как и насколько в функционировании соответствующих фигур принимают участие (и принимают ли участие вообще) или как им отмечены значения высших единиц языка (морфем, слов и высказываний). С точки зрения

употребления звуков как таковых решающим является то, насколько релевантны и как по отношению друг к другу организованы их 1) *качество*, 2) *частотность* и 3) *организация*, а также возможные (дискредитированные тем, что были переоценены) значения самих звуков, не зависящие от смысла морфем, в которых эти звуки содержатся. Установка на звуковые сочетания среди совершенно определенных морфем в зависимости от их значения снижает важность сочетаний конфигураций с ритмом и ослабляет интерес к тому, что именно и в какой позиции повторяется, направляет внимание на сам факт повторения каких угодно звуков на какой угодно позиции в стихе. Говоря более жестко, точно такую же роль, какую, по нашему мнению, играет в поэме Голана переключка «Planetová — peramatoval», могло бы играть сочетание глагола «nevzpoměli» с «Potměšilová» или любой другой похожей звучащей фамилией героини. Однако такая замена, безусловно, была бы немыслима в контексте только что цитированного стиха Паливца, интегральным компонентом которого является уникальное качество совершенно определенных звуков, выбранных именно для расположения на данном конкретном месте, т. е. в нашем случае качество дифтонгов, сочетаемых с взрывными согласными, и т. п. В разных конкретных случаях, впрочем, это напряжение между двумя ориентациями использования звуков в поэзии приобретает весьма разнообразные формы.

В крайнем положении, почти за рамками нашей темы, находится выбор звуков и классов звуков, обусловленный исключительно их качеством, без обращения к значению. Речь идет о запретах и рекомендациях, касающихся звукового **благозвучия** текста, которое в определенные периоды развития литературы понимается как одна из его самостоятельных ценностей и красот. Нормы этого типа касаются приятности слухового впечатления и (или) легкости артикуляции, что опирается, например, на исключение некоторых сочетаний звуков, в особенности согласных, подавлении «некрасиво звучащих» отдельных звуков, предписаний о конфликтах звуков на границах между словами и т. д. Действенность этих критериев в XIX в. была значительно ослаблена, однако полностью ликвидирована она не была никогда. В случае отклонения от них текст уже не считается «бракованным» или непоэтическим, однако это отклонение до сих пор фиксируется как маркированный элемент звукового уровня произведения. Правдоподобным представляется, что, к примеру, нагромождение групп согласных, содержащих «s» и «z» в строфе Неруды из сборника «Кладбищенские цветы» (*Hřbitovní kvítí*, 1858):

Anděl nevinosti krystaly tu sbírá,  
zahřeje je vlastních prsou v hlubinách,  
stkvějí se, kde sama smrt jen zmirá,  
perly rosí po nebeských květinách<sup>4</sup>, —

(Neruda 1951: 59)

во времена возникновения этих стихов воспринималось как восстание против требований благозвучия, и вместе с тем — против устаревшего идеала поэтической «возвышенности» (причем Неруда не доводил свои протесты до крайности, как свидетельствует перемещение предлога во втором стихе, безусловно, мотивированное непроизносимостью сочетания «v vlastních», в котором ритм не допускал вокализации). На более поздних стадиях развития вряд ли уже кто-либо может потребовать ради соответствия норме, чтобы звуковой состав поэтического текста и в своем немаркированном состоянии отличался от обычной речи. Эпизодический возврат к правилам благозвучия, напротив, уже сам воспринимается как маркированный, он становится, например, интертекстуальной аллюзией к некой поэтической традиции, так, как это происходит в творчестве Йозефа Горы в 30-е годы. Такие аллюзии имеют собственную семантическую ценность и потенциально участвуют в смысловом процессе произведения, хотя при этом в сферу их деятельности не включаются значения слов или возможная окрашенность звуков в соответствии с настроением.

Если мы добавим к факторам самостоятельного употребления звуков, кроме качества, также частотность, то тем самым мы перейдем к **звуковому составу текста**. Вероятно, что если частотность некоторого звука (или даже типа звуков) в тексте или некотором его отрывке заметно превысит обычную меру, то эта избыточность может стать источником художественного воздействия (никакая специальная организация звуков в данный момент не предполагается). В игру здесь включается статистика, и выводы, таким образом, можно делать лишь на основе большого числа единиц более или менее масштабного текста. Локальное нагромождение тех или иных звуков (которое вообще может никак не проявиться в общих статистических данных) представляет собой совершенно иной прием. Существуют, впрочем, и переходные случаи. В основном случае, который нас интересует,

---

<sup>4</sup> *Ангел невинности собирает эти кристаллы, //греет их в глубинах своей груди, //они блестят там, где сама смерть умирает, //росистые жемчужины на небесных цветах.*

неким звуком насыщен сверх меры большой отрезок текста, причем нейтральным фоном тут является частотность данного звука в бытовой речи, о которой можно сказать, что она относительно постоянна (см. таблицы у Палковой, где сопоставляются результаты трех статистических исследований — Palková 1994: 193, 242) и, таким образом, по крайней мере в определенных рамках, может быть составной частью интуитивного языкового сознания участников коммуникации, которые в состоянии на этом фоне заметить отклонение от нормы.

И этот подход может быть реализован, без того чтобы звук, которому было отдано предпочтение, вносил в общий смысл произведения некие собственные в той или иной степени определенные значения, связанные с его звучанием. Он может, например, принимать участие в композиции произведения при помощи звукового различия его частей и отрывков, может быть просто средством обращения внимания на звуковой уровень произведения или на предпочтения поэта. Поэтика, так же как, вероятно, и многие авторы и читатели, однако, с давних пор имеет склонность присваивать звукам, вырванным из взаимосвязей высших значащих единиц, некое определенное значение. Звук, строительный материал языкового знака, наделенный лишь различительной функцией (способностью отличать одну морфему от другой), таким образом, как бы сам становится знаком со своим собственным обозначаемым. Во многих отражениях этого процесса предполагаемая семантическая функция, даже без оглядки на повышенную частотность или повторы, поручается единичным появлениям звука, как будто бы речь шла не о качестве текста, речи, а о компоненте языка как системы. Действенность семантизированных звуков впоследствии проецируется на все приемы и типы инструментовки (а не только на трактовки звукового состава своего текста), она превращается в универсальную проблему поэтики звуков. Что же касается звукового состава, то в его типичных анализах, проводимых с точки зрения этой семантики, исследуются в особенности предпочтения, отдающиеся тем или иным звукам в текстах с различным «настроением». Так что, например, в радостной любовной поэзии Кисфалуди оказывается больше звучных гласных, чем в любовных стихах того же автора, где выражаются противоречивые чувства, при выражении грусти гласная «и» превышает границу обычной употребляемости и т. п. (Fonagy 1979). Сами обозначения звуков и их классов часто имеют метафорический характер, что якобы символизирует подход человеческого духа к попыткам найти в них не только чисто звуковое впечатление, но и нечто большее.

Семантике или «символике» звуков посвящено гигантское множество литературы, начиная уже с античных поэтик (Дионисий Геликарнасский). Даже простое перечисление всех тем, поднимаемых в этой литературе, которые выходят далеко за рамки поэтики и относятся и к таким вопросам, как оппозиция «произвольность» — «мотивированность» языкового знака, находится за пределами наших возможностей. В крайних случаях авторы этих рассуждений приходят к созданию неких таблиц, в которых звукам приписываются определенные, постоянные значения. Смысловые качества, сочетаемые с этими самостоятельными обозначающими, разделяются на импрессивные, т. е. вступающие в сферу обозначения предметов внешнего мира, и экспрессивные, или предназначенные для выражения состояний души субъекта. Присутствуют здесь и качества суггестивности, направленные на воспринимающего и на оказание влияния на его сознательную и несознательную душевную деятельность. Множество энергии в этих рассуждениях уделялось, например, взаимосвязям между гласными и цветами, причем в обязательном порядке цитировался известный сонет Рембо.

Наибольшие проблемы, с которыми сталкиваются такие попытки, следуют из их притязаний на создание системы, которая в поэтике должна стать составной частью более широкой системы поэтического языка. Сконструированный «звуковой знак», однако, очевидно, имеет ряд весьма специфических черт, которые препятствуют его включению в число знаков языка (Schaeffer 1980).

Там, где интерпретаторы имеют в виду имитацию внеязыковых звуков (об этом см. ниже) и, таким образом, знак иконический, они на место значения «подсовывают» предмет, к которому знак относится (значению как ментальному феномену ничто материальное соответствовать не может). Не отрицая существования сходств типа «звуковой живописи», мы все же придерживаемся старого мудрого мнения о том, что место им отведено на окраине языка. Как говорит Бюлер, они не даны в языке заранее, но возникают всегда заново как результат спонтанной деятельности говорящего и реципиентов, создающих и воссоздающих высказывание (Buhler 1982: 195—196).

Еще очевиднее это проявляется у звуковых знаков, основанных на аналогии (т. е. и знаков импрессивных и экспрессивных в целом), или, как говорил Якобсон, у знаков диаграмматических, в случае с которыми речь идет не о прямом сочетании обозначающего и обозначаемого, а об аналогии обоих планов (Jakobson 1995a). Бюлер говорит о «верности отношений» («Relationstreue»; Buhler 1982: 206), а Шнайдер, ко-

торый на него опирается, — о значимости звуков, «Lautbedeutsamkeit», причем суффикс «-keit» («-ость») должен служить обозначением того факта, что речь не идет ни о каком определенном, укорененном в системе значении (Schneider 1938). Такие звуковые диаграммы можно, вероятно, абстрактно выделить из высказываний, если они конвенционализированы, однако им нельзя приписывать языковую или какую-либо иную системность. Только деятельность участников коммуникации, которая прибавляет к индексальным знакам малые, частные и мимолетные «системы» и интерпретирует их на основе рассуждений о причинах и предпосылках (в случае поэзии фиктивных), может переродить звуки и их конфигурации в самостоятельные экспрессивные или суггестивные знаки. Подобная деятельность, конечно, имеет предпосылки в системе языка — по крайней мере в том смысле, что такая система позволяет и при индивидуальном использовании языка движение по осям *заранее данных оппозиций* обычное / необычное, типичное / атипичное и т. п., — однако ее собственными движущими силами являются личные «энциклопедии» говорящего и реципиента, совокупности их знаний о мире (в нашем случае — знаний о том, как мир звучит), привычек и ассоциаций. И в этом смысле сильно сходство с созданием и восприятием метафор. Эта деятельность не отделима от уникального события, которым является высказывание и его конкретное, инструментовкой обозначенное «место», так же как и состояние структуры прочих одновременно с нею использованных компонентов поэтического произведения, в том числе сосуществующих тематических элементов и т. д. Зависимость семантических интерпретаций звуков от субъектов, участвующих в коммуникации, особенно очевидной становится там, где звеном этой интерпретации становится синестезия — образное создание аналогии между различными чувственными областями, или между чувственной областью звуков языка или даже графем (визуальных образов букв) и душевными состояниями, настроениями и т. п., которые одновременно представлены при помощи значений слов и высказываний.

Из манеры нашего изложения, вероятно, следует, что эта критика характерных тенденций семантизации звуков не имеет целью прямолинейно провозгласить их неоправданность. Речь не идет и об обозначении их как просто частного дела поэтов и их читателей. Приведенные семантические процессы субъективны в том, что касается их конкретного содержания, а вовсе не в том смысле, что само их существование якобы было произвольным делом каждого индивидуума. Их общим исходным пунктом, конечно, являются не системные прави-

ла семантизации, а ее антропологическая необходимость. Совершенно не исключено, что существует, с одной стороны, то, о чем говорит Бюлер, т. е. стремление преодолеть все то не прямое и идущее обходными путями, на что обречен язык как система, а с другой стороны — действует и обычная для человека страсть к конституированию подобий, опирающаяся на антропологическую необходимость объединения действительности (Buhler 1982: 195; Schneider 1938: 166). Синестетические «значения» звуков, таким образом, на уровне языковых звуков являются соответствием метафор на уровне наименований. Как и живая метафора, они связаны со «здесь и сейчас» высказывания, конкретного речевого акта, с его структурой, с его контекстом и с деятельностью его участников. Нагромождение звуков в поэтическом произведении предоставляет возможность для этой деятельности и является призывом к ней. Важна, скорее, сама эта деятельность, нежели ее результат и предмет, который является субъективно изменчивым и поддается интерпретации. «Блуждающие», свободные или избыточные обозначающие, тоскующие по какому-нибудь обозначаемому, как правило, смогут найти в многовекторном и многоуровневом переплетении значений данного высказывания место для презентации какого-либо из своих возможных обозначаемых (в особенности если эти включения производятся не в некоем закрытом смысловом комплексе, а, напротив, в окружении множества бесчисленных смыслов, результаты которых наряду со всем комплексом только формируются). Следует при этом особо напомнить о том, что это включение в целостный смысл совершенно необязательно должно быть реализовано только на основе сходства, одинаковости, гармонии («радостные» передние гласные в контексте радостной темы), но точно так же способно реализоваться и на основе контраста и противопоставления. В конце концов, даже со стороны потенциального обозначающего, т. е. звуков, организованных с целью инструментовки, далеко не все дано заранее. Звуки с повышенной частотностью и последовательностью звуков, потенциальные значения которых не могут реализоваться в смысловом процессе, остаются неотмеченными (прозрачными) или, при благоприятных условиях, становятся факторами несемантического благозвучия. Контекст, напротив, может выбрать в качестве носителей значений те звуки, которые для него подходят, даже если их количественные характеристики в данном тексте не таковы, чтобы они в других обстоятельствах приобрели такие же потенциальные значения.

В данном понимании, таким образом, ни звуки не являются укорененными в системе знаками, ни из их использования для придания

тексту «поэтичности» не следует, как правильно замечает Пшчоловска, того, что как-либо ставится под сомнение принцип произвольности языкового знака (Pszczolowska 1974: 169).

### Звуковая инструментовка и значение — 3: звуковые конфигурации

Наше изложение, несмотря на все общие экскурсы, формально до сих пор еще не вышло за пределы сферы, ограниченной лишь параметрами качества звуков и их частотности, т. е. характеристик, относящихся к целым текстам или текстовым отрезкам относительно большого объема. Все, что было сказано о значимости звуков, однако, в той же мере относится и к последующим абзацам, где помимо качества и частотности звуков вступает в игру и их организация и где, таким образом, мы от звукового состава текста переходим к более специфическим и более существенным для поэтики **звуковым конфигурациям** как к приему, который характеризует определенное место в тексте, и только затем и только в том случае, если различные конфигурации последовательно вновь и вновь повторяются, — и текст в целом.

Сочетание с определенным участком контекста, а следовательно, с совершенно определенными словами (морфемами), включает в звуковую инструментовку со всей убедительностью еще один фактор: значения слов, звуки которых участвуют в конфигурации. Выше мы попытались показать, что выбор слов с точки зрения их звучания является в первую очередь угрозой для их семантических взаимосвязей в микроконтексте. Здесь мы также должны с этим считаться. Неузальные, многозначные с семантической точки зрения сочетания слов, конструируемые в соответствии не только с вещественными, но и со звуковыми отношениями между своими членами, могут быть основой как для обостренного противопоставления соответствующих значений, так и для их общей постановки под сомнение, ослабления связи с вещами и пронизывания их вторичными значениями (Тынянов 1924), причем и то и другое может происходить в рамках одного текста. Мукаржовский, несмотря на многочисленные наблюдения о семантической активности конфигураций, объясняет их влияние на смысл в «Мае» прежде всего в смысле увеличения неопределенности (Mukařovský 1948a, 2: 236; 1948b, 3). Якобсон с этой точкой зрения полемизирует и, как и во всех своих анализах, трактует звуковые переклички между словами в «Мае» как подчеркивание совершенно



определенных семантических качеств, как создание важных поэтических этимологий типа «*kolo*» — «*kolébka*» («колесо» (палача) — «колыбель») и т. п. (Jakobson 1995c); подробнее мы об этом говорили в другой работе (1996b). Второй из этих подходов необыкновенно привлекателен, поскольку является импульсом для интересных семантизаций, часто обладающих важными последствиями для интерпретации произведения. Однако нельзя принять абсолютистский тезис Якобсона, в соответствии с которым «каждое бросающееся в глаза звуковое сходство в стихах оценивается по отношению к сходству и (или) несходству смысловому» (Jakobson 1995b: 98). Большая неопределенность значений слов, вероятно, также могла бы быть как-то включена в это утверждение. Якобсоновская практика анализа сочетаний звуков, однако, на нечто подобное никак не направлена. Вероятно, что мы не сможем обойтись без того, чтобы предоставить среди категорий конфигураций место и таким категориям, мотивировкой которых является простое эстетическое удовольствие от красиво звучащего звука, и в случаях, с которыми приписывание далеко идущих комментариев к каждому такому сочетанию становится самовольной сверхинтерпретацией. Только общий звуковой рисунок текста (его «гармоничность» и т. п.) может быть впоследствии интерпретирован на основании своей структурной функции, что, в конце концов, всегда приносит что-то новое для значения. Повторы многих звуков, которые нельзя не заметить, во 2-м и 3-м стихах одного из четверостиший стихотворения Сейферта «Слепой» («*Slepec*») из сборника «Руки Венеры» («*Ruce Venušiny*» 1936):

V mých rukou věci dostávají tvar,  
 PŮtichu v jejich POSLOUPNost je SPiNám,  
 Já ROZLOUSkávám POUPata svých JAR  
 a oči mé jsou odvráceny jinam<sup>5</sup>, —

(Seifert 1990: 57)

функционируют прежде всего как самостоятельная звуковая характеристика музыкальности, и, вероятно, можно было бы назвать большим фантазером того, кто, например, избыточную вербализацию местоимения 1-го лица в начале 3-го стиха хотел бы трактовать, допустим, как актуализацию некоего срастания говорящего субъекта (речь

---

<sup>5</sup> В моих руках вещи обретают форму, // я медленно сжимаю их в их последовательность, // я распускаю почки своих весен // а глаза мои смотрят в другую сторону.

идет о ролевом стихотворении, так что его герой — не «автор», не JARoslav (т. е. не Ярослав Сейферт) с весной («jago»).

С другой стороны, впрочем, не подлежит сомнению, что звуковое сходство — помимо возможных взаимосвязей между значениями морфем и синтаксическими зависимостями — создает еще одно, «дополнительное» сочетание, и что оно, таким образом, укрепляет, делает более четкими обычные взаимосвязи между словами, и даже при их отсутствии в состоянии их заменить. В следующих сразу же за приведенными выше строках стихотворения Сейферта:

PoJEdnou SVJEtel krása horoucí  
 zJEVuje Se mi ve tmě na sítnici<sup>6</sup>, —  
 (Seifert 1990: 57)

читатель, возможно, почувствует, кроме музыки, и повышенную выраженность отношений между светом и явлением (*světlo-zjevování*), отношения особенно судьбоносного в стихотворении о слепом. Однако если бы из-за подобных находок он перестал бы понимать уровень звуковой организации сам по себе, а вместе с ним и тот неопределенный, но постоянно присутствующий семантический фон (очаровывание красотой), который коннотируется данным уровнем, — то, возможно, он бы потерял больше, чем реципиент, который, расплываясь в волшебстве созвучий, не заметил бы или не принял обостренные и несущие идейное содержание взаимоотношения звука и смысла.

Подход реципиента, или интерпретатора, к тексту является фактором, который всегда должен при необходимости возвращаться к анализу инструментовки, поскольку именно он является фактором принятия решений о самом существовании звуковых конфигураций и включенности их в структуру, в особенности — о виде и степени их сочетаний со значениями слов. Четверостишие Сейферта, первые две строки которого мы только что процитировали, заканчивается так:

OBLAKA jsou jak hrozny na slunci  
 A OBLÉKAjí barvy jásající<sup>7</sup>.  
 (Там же)

Наверное, на любого читателя произведет впечатление выделенная нами перекличка звуков, находящихся в начале соседних строк,

<sup>6</sup> Иногда огней красота горящая // является мне во тьме на сетчатке.

<sup>7</sup> Облака — как винные гроздья на солнце // и надевают сияющие краски.

но только для некоторых в это переживание будет включено этимологическое родство похожих друг на друга с фонетической точки зрения слов (кстати, здесь речь идет о родстве кажущемся, или, точнее, вторичном, которое возникло тогда, когда некогда в праславянском языке «слово, родственное немецкому *Wolke*, с тем же значением было <...> связано с глаголом *vléci*» (Machek 1971: 405), от которого, в свою очередь, образовалось фонетически перекликающееся с ним *oblékají*), которое придает эфонической фигуре, если она замечена как таковая, значение поэтического оживления забытых мотивировок — скорее в синхронном смысле немотивированного наименования.

С синхронной точки зрения, т. е. в случае с забытыми этимологиями, случай «*oblaka*» — «*oblékají*», по сути, мало отличается от исторически необоснованного сравнения типа «*světel*» — «*zjevuje*». Различие здесь состоит лишь в том, что только в мотивировке первого из этих двух случаев может, вероятно, принять некое участие сознание читателя об участии в процессе способов словообразования. В обоих случаях между обозначающими и обозначаемыми происходит «диаграмматическая», вторичная мотивировка. Эти чисто реляционные отношения, однако, никак не отменяют действительности принципа произвольности на уровне морфем, а следовательно, не привносят в ситуацию ничего, что бы находилось в противоречии с вышеприведенным мнением о том, что реляционные мотивировки не затрагивают принцип произвольности языкового знака. Только поэтому, кстати, в рассматриваемую нами звуковую фигуру могли быть равноправно включены и грамматические морфемы (*oblaka* — *oblékají*). Мы имеем здесь дело с некими интенсивными сполохами мотивированности, связанной, подчеркнем это еще раз, с уникальным высказыванием и занимаемым им «местом». Поэтому наиболее спорным моментом в заслуживающем уважения исследовании инструментовки в современной русской поэтике (Григорьев 1979) можно считать мнение о том, что где-то в языке существуют парадигмы похожих друг на друга по звучанию слов, которыми поэтическая речь просто пользуется — так, как говорящий, стилизующий свою речь, пользуется готовыми перечнями синонимов. Парадигма — это все-таки не нечто, что нам мог бы выдать компьютер после механического исчерпания всех словесных сочетаний, включая варианты форм. Парадигмы — это группы языковых средств, присутствующие в языковом сознании людей, они могут быть неполными, могут развиваться, и с этой точки зрения при создании звуковых перекличек происходит действительное создание нового, настоящие открытия.

Этой точке зрения не противоречит даже открытие поэтолога из школы Григорьева Н. Кожевниковой, обнаружившей, что некоторые переключки одних и тех же морфем в поэзии вообще или у поэтов одной эпохи многократно повторяются (Очерки 1990). Семантические мотивировки при этих повторах могут быть очень разными. Однако (самое главное): механизация какого-либо художественного приема, его превращение в клише не исключает того, что этот прием был в свое время открыт как нечто новое и уже позднее стал всеобщим достоянием. «Автоматизированная» метафора также не свидетельствует о том, что некое сходство, базис сравнения всегда присутствовали в человеческой энциклопедии знаний и наблюдений о мире — включая и ситуацию с метафорой, которая обнаруживает сходство между двумя вещами или явлениями впервые и без претензий на обобщение, только для данного и единственного момента линейно движущейся вперед речи. Об окаменевших метафорах и повторяющихся парах сходных друг с другом по звучанию слов мы можем, вероятно, сказать, что они создают некую область на периферии (поэтического) языка, но как быть со всеми остальными? И можем ли мы, применительно к этим окаменевшим метафорам и звуковым переключкам, делать вывод о том, что они образуют некую систему, совокупность средств, объединенных в полные и определяемые парадигмы?

Надындивидуальный принцип, на который создание звуковых инструментовок опирается в такой же степени, как и создание метафор, состоит не в системе заранее данных и ожидающих своего применения семантических и (или) звуковых сочетаний. Речь в данном случае скорее идет о типичном способе деятельности по отношению к языковому (и внеязыковому) опыту. Кожевникова в общих чертах описывает эту ориентацию, упоминая о «паронимическом осваивании мира» (Там же). Назовем это антропологической необходимостью создания сходств и сошлемся на то, что на эту тему уже было сказано выше.

Теперь попытаемся дополнить и конкретизировать отношения, которые могут возникать в поэзии между звуковыми конфигурациями и значением.

### Типология инструментовок

**А.а.** Вначале, как самый простой тип, назовем «чистые» **эвфонические конфигурации**, предназначенные для создания впечатления красивой, звучной и приятно звучащей и (или) удобной для произ-

несения вслух речи (два последних случая не обязательно совпадают друг с другом). Значения фонетически связанных между собой слов не включаются прямо в эвфонические приемы. Однако появление даже этого типа конфигураций, как и любого другого из приемов, использованных в поэтическом произведении, не обходится без последствий для целостного смысла этого произведения. В данном случае, однако, это вмешательство происходит не на уровне наименования и отдельного высказывания, а так, что многочисленные конфигурации избранных звуков в пространстве крупных отрезков текста или целого текста создают для читателя постоянно присутствующий слой звуковых впечатлений, семантическим эквивалентом которого скорее, чем что-либо иное, является факт, что прямые значения слов, предложений и мотивов отступают на задний план; часть внимания, обычно целиком направленного именно к прямым значениям, перетягивают на себя собственно звуковые характеристики. Кроме того, эти звуковые качества могут сами по себе указывать на неопределенные значения поэтичности, гармонии, организации. Например, в одной из существующих интерпретаций «Мая» говорится об обманчивой музыке эвфонических форм, которая создает — в самом произведении прямо не высказанный — противовес дисгармоническим и жестоким переживаниям и ситуациям, о которых идет речь в поэме.

**А.б.** Противоположностью эвфонии являются до сих пор здесь практически не упоминавшиеся **какофонические** звуковые сочетания, которые нарушают благозвучность в организации текста. Предпосылки для определения тех или иных звуковых сочетаний как какофонических меняются в процессе эволюции поэзии. Если в классических периодах какофоническими участками текста считались уже такие звуковые сочетания, которые нарушали особые (эвфонические) правила облагороженной поэтической речи, то в современной поэзии немаркированной становится обычная речь, а какофония возникает тогда, когда звуки, считающиеся неблагозвучными, начинают появляться в мере, превышающей обычную, когда нагромождаются согласные или труднопроизносимые группы звуков внутри слов или на границах между словами. В отличие от эвфонической организации с какофонией связываются более определенные семантические характеристики, такие как грубость, драматичность, дисгармония и т. п., как в случае, если такой оценке соответствуют значения актуально избранных наименований, так и просто на основе впечатления от самих звуков, возможно, и в противоречии с обозначенной темой. Чередование гармонии с дисгармонией может быть и источником

весьма конкретных эффектов, связанных скорее с общей темой, чем со значениями отдельных наименований. Интересно, например, что в четверостишии Галаса в стихотворении «Три пейзажа» («Тři krajiny») из сборника «Лицо» («Tvář») (1931):

Krajino dětství proudem unášena  
plavými víny rána prolulá  
v zrcadlech vln tisíckrát roztráštěná  
tys minula<sup>8</sup>, —

(Halas 1968: 209)

третий стих, вносящий беспорядок в мягкий элегический тон строфы, содержит 28 % гласных из всех использованных фонем, в то время как во всех остальных строках средний процент гласных — 41 %.

**В.** Здесь необходимо поместить случай, в котором отношения конфигурации звуков и смысла опираются на внутренние **значения звуков**, которые возникают не независимо от контекста как самостоятельные знаки прежде всего на основе постоянных синестетических отношений между звучанием звука и другими чувственными представлениями, и (или) между этим звучанием и душевными состояниями. Как было сказано выше, этот прием еще в большей степени, чем другие типы употребления звуков, зависит от индивидуального переменного опыта и спонтанной установки реципиента. При помощи конкретного расположения в тексте и в контакте с темой и значениями слов это значение звука актуализируется в нагромождении звуков или в их более четкой организации. Без подходящих условий оно остается за пределами смысловой структуры произведения или же не создается вовсе.

**С.а. Звуковая живопись.** И в эти семантические отношения, которых мы выше лишь слегка коснулись, звуки языка вступают как «естественные» и воспринимаемые органами чувств феномены, которые своим специфическим звучанием могут некоторым образом напоминать звуки, издаваемые вещами и живыми существами, выступающими в фиктивном мире соответствующего произведения. Таким образом, речь идет об иконических знаках, что означает синекдохические «вырезки» из фиктивных предметов, перенесенные прямо в произве-

---

<sup>8</sup> Страна детства, уносимая потоком // чистыми винами утра пронизанные // в зеркалах волн тысячу раз разбитая // ты ушла в прошлое.

дения. Такая с онтологической точки зрения довольно странная операция становится возможной благодаря тому, что как текст (на своем базовом уровне), так и создающиеся текстом внеязыковые предметы, в своем реальном существовании в соответствии с интенциями автора и читателя обладают, кроме всего прочего, и звуковым характером, звуковыми особенностями. Иначе вопрос похожести-непохожести не имел бы смысла (к ономастопеям не относятся подражания языковым звукам, содержащимся в речи персонажа, в особенностях ее произношения, диалекта и т. д.). Кроме необходимого повторения определенного звука или группы звуков, в создании этого эффекта могут участвовать и другие черты звукового потока речи. Так, в яркой, плакатной звуковой живописи цивилизма С. К. Неймана (стихотворение «Строительство водопровода» («*Stavba vodovodu*») из сборника «Новые песни» («*Nové zpěvy*»):

Kladiva, špičáky, páky poskakovaly,  
cval koní okutých s jiskrami pod kopytu,  
kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly<sup>9</sup>, —

(Neumann 1918: 58)

помимо повтора звука «к», в котором в данном контексте наиболее важно то, что это сильно напряженный взрывной звук, принимает участие и в общем преобладании взрывных звуков среди согласных в этом стихотворении, а также почти равномерное чередование согласных и гласных (без консонантных групп, в особенности в третьей строке); все вместе это создает речевое стаккато, которое, по замыслу поэта, должно напоминать звуки десятков ритмичных ударов металлических орудий. Помимо качества звуков в создании этого впечатления принимает участие и ритм — среди свободных стихов всего стихотворения в третьем стихе осуществляется переход к чистому дактилю. Так, в звуковую живопись включается и аналогия с динамическими впечатлениями, пусть даже аналогия кажущаяся: дактилический ритм, скорее лишь в общем плане, обращает внимание на ритмичность описываемых действий, вряд ли он преследует цель вызвать впечатление того, что описываемое движение действительно трехдольно.

Такие «звуковые фильмы», выражаясь архаичной метонимией Бюлера (из книги 1934 года!), люди «включают» для актуализации

---

<sup>9</sup> Молотки, кирки, рычаги поскакивали // топот коней подкованных с искрами под копытами, // металл и камень металлическим каскадом пульсировали.

наиболее непосредственного с точки зрения органов чувств уровня речи, а его посредством — и для актуализации представленного в произведении мира. Произведение с этими целями вполне логично обращается к контурному воспроизведению отдельных звуков окружающего мира в своем собственном звуковом плане, не довольствуясь информацией об этих явлениях, предоставленной исключительно значениями слов. Долгие эпохи развития поэтической теории и практики отворачивались от этого приема как от чего-то «простодушного», или даже вульгарного. Если где-то здесь и содержится эстетическая ошибка, то только в самой идее наглядно воспроизводить окружающий мир и его предметы в поэтическом произведении; в этих рамках, однако, использование звуковой живописи является историческим фактом, отрицание которого имеет не более чем программно-эстетический. Вряд ли это отрицание можно принять за норму при оценке поэзии.

Одним из средств звуковой живописи является, естественно, использование ономатопоэтических (подражательных) слов, связанных с предметом как своим значением, так и звучанием, хотя второе не может происходить иначе, чем «неадекватно», стилизованно и в зависимости от фонологической системы данного языка. Отрывок из С. К. Неймана, однако, воздействует как звуковая живопись, хотя никакое из использованных в нем слов само по себе нельзя назвать такой ономатопеей. (При большом желании мы, вероятно, могли бы включить в их число глагол «*teralu*», который появляется лишь в самом конце. В строках, расположенных в стихотворении рядом с цитированными нами, есть слова «*řinčet*» и «*skřípět*», однако здесь речь идет уже опять-таки о других звуках.) В цитате, однако, присутствуют «семантические сигналы», т. е. слова, своим значением подающие реципиенту сигнал об актуализации звуковых сходств и совпадений, без которых, по мнению Пшчоловской, нагромождение звуков не может восприниматься как звуковая живопись (Pszczółowska 1977: 44). Однако более важной является целостная ориентация контекста на звуковую картину происходящего, которая характеризует целый отрывок длинного стихотворения и реализуется и в простых аллитерациях без претензий на подражание естественным звукам (*hltavě hlodající, mřely louky u řeky* — «жадно грызя, умирали луга у реки»).

**С.в. Артикуляционный жест.** Акустические отношения звуков языка к звукам внешнего мира имеют более скромное соответствие в виде отношений звуков языка к мимике губ и мышц лица, сопровож-



дающей эмоции. И в этом случае мы сталкиваемся с подражанием, воссозданием при помощи мимики чего-либо материального, внешнего по отношению к языку, однако тесно связанного с речью, с моторными впечатлениями при ее создании и с телесностью, которой сопровождается чувственное переживание.

Nebudu výt s tím panstvem. Chci v tvou hlínu  
(*Не буду выть с этими людьми. Хочу в твою землю*), —  
(Toman 1957: 128)

говорит Карел Томан в реакции на мюнхенскую агрессию в стихотворении «V Klobukách na Dušičku» («В Клобуках на день поминовения усопших», 1938). Группы согласных *v*, *t* (*t'*), *s* вносят в речь эффект сжимания зубов, индексальный знак гнева, который никак внешне не проявился, но был заперт в душе и прорывается наружу лишь сквозь узкое отверстие. Нет необходимости говорить: «в гневе сжимаю зубы», звуковая конфигурация реализует эту идею и сообщает ее сама. Значения использованных слов посредством метонимии принимают участие в этой образной интерпретации.

**Д. Звуковая иррадиация** ключевого слова. Важное с точки зрения смысла слово может находить звуковые переклички в других, близких по расположению словах, и так своим звучанием — а через его посредство и своим значением — придавать некую окраску узкому контексту. Вацлав Черный видит в этом приеме главное средство вербальной (сочетающейся со значением) инструментовки со значением (Černý 1941: 209); для этого он нашел как пример в «Перстне с печаткой» Паливца:

se chmurné mouř dmoř, až pŕůřvou řirokou  
(*вздымается хмурая угольная пыль, прямо широким оврагом*), —  
(Palivec 1993: 41)

К этому добавляется образное наименование: «звуковые компоненты ключевого слова пронизывают, подобно нервам, все стихотворение». Этот же прием был ранее описан у Мукаржовского, а еще раньше — у Граммона, который говорит о «настаивании» на определенном слове, звуки которого повторяются в окружающих его словах (Mukařovský 1948b, 3: 88; Grammont 1923: 226). Пьер Гиро в своей технически новаторской, но с точки зрения поэтологической концепции не слишком значительной работе о технике Валери составил списки ключевых

слов, имеющих решающее значение для звучания всего текста (Guigaud 1953). Позднее на этой же основе Делл Х. Хаймс произвел статистический анализ звуковой структуры нескольких сонетов (Humes 1960). Вполне объяснимо, что с этим явлением часто работают при интерпретациях стихотворений и другие авторы (особенно планомерно — Роман Якобсон).

Я. Мукаржовский обогатил понятие об иррадиации слова тыняновским различием между подготовкой (соответствующие звуки рассеяны в микроконтексте, предшествующем данному слову) и послезвучием ключевого слова.

Введение категории ключевого слова создает при анализе инструментовки совершенно новую ситуацию. Вероятно, мы теперь можем опереться на что-либо более действенное и бесспорное, нежели туманные представления о звуковой символикe и настроениях, вызываемых звучанием стиха. Звуковые конфигурации оперируют как со звуковым составом, так и со значением совершенно определенного слова, причем это значение является конкретным и в существенной степени может быть дано и intersубъективно. Создание близкого контакта между звуком и значением опирается на системные отношения, содержащиеся в языке, т. е. на произвольное сочетание обозначающего и обозначаемого в ключевом слове. Взаимная мотивировка звука и смысла, таким образом, хотя и является лишь вторичной, однако более устойчива. Но и в этом случае, впрочем, нам не избежать интерпретации и ее многозначностей, создающихся в результате разнообразия читательских установок. Процедура, на основе которой мы приходим к определению ключевого слова, далеко не всегда однозначна (в техническом плане эти проблемы пытается решить упомянутый нами выше Хаймс). Если, например, для Граммона в стихотворении Альфреда де Мюссе «Des faces qui feraient fuir en enfer Satan» центральным словом является «fuir» (а не, например, «Satan»), то причина этого, безусловно, состоит в том, что первоначально была распознана звуковая переключка, а уже затем в ее рамках было с большим или меньшим успехом «угадано» слово, подходящее для роли того слова, на котором «настаивают». По мнению Черного, словом, которое как своим звучанием, так и значением, «пронизывает» стих Горы из «Яна-скрипача» («Jan houslista», 1939):

Dosáhнем doušku, chodci bludní?

(Сможем ли мы сделать глоток, блуждающие путники?) —

(Hora 1961: 209)

является слово «*duch*» («дух») из предыдущего стиха, а в некоторых случаях якобы может произойти и такое, что ключевое слово в микроконтексте вообще отсутствует и оказывает влияние на контекст стиха или целого стихотворения только своим «глубинным смыслом». Чувство уверенности, которое вроде бы сулило нам включение тематически существенных слов и их смыслов в описание отношений между инструментовкой и семантикой, в результате этого смелого предложения сразу становится относительным. Даже если остановиться на примере, приводимом Черным, и найти тот самый предыдущий стих, который звучит так: «*ze všech stran ducha ke tvé studni*» (*со всех сторон духа к твоему колодцу*), — то останется актуальным вопрос, почему предпочтение было отдано именно слову «*duch*» (которое здесь выступает в роли второстепенного члена предложения), а не, например, слову «*bludní*» («блуждающий», «странствующий»), которое присутствует и в предыдущей строфе и соответствует одной из центральных тем поэмы, или метафорическому «колодцу» («*studni*»), который здесь является символом преодоления блужданий идеей дома и своей синекдохой мотивирует метафорический «глоток» («*doušek*»), включает его в главный семантический процесс всего данного отрывка. Постановка слова *duch*, несмотря ни на что, в центральную позицию, возможно, была мотивирована для исследователя фонетико-семантическим сочетанием «*duch — doušek*». Но это, в свою очередь, уже не имеет особого отношения к звуковой иррадиации: речь здесь идет о поэтической (и исторически обоснованной) этимологии, подобной той, о которой мы говорили выше в связи с парой «*oblaka — oblákají*» из стихотворения Сейферта.

Мы, однако, не располагаем четким критерием, который позволил бы нам провести различия между иррадиацией звука ключевого слова и изложением в духе символики звуков. Примером иррадиации уже давно считается начало 1 песни «Мая», богатый ассонанс которого на «а» объяснялся насыщенностью целого контекста ключевым словом «*láska*» («любовь»), а возможно, еще и словом «*máj*» («май»). Интересно, что Якобсон в своей трактовке «Мая», основанной на предпосылке интенсивной семантической активности сочетаний звуков, не приходит к подобному заключению и всю интерпретацию основывает на символике звука «а» как компактного гласного звука (компактного в смысле техническом, противоположного диффузному), причем компактность вызывает ассоциации «объемности-наполненности», а подобное «синестетическое впечатление приводит чувствительно-го читателя к космическому мотиву “всеобщей любви”». (Jakobson

1995с: 478). Очевидно, что прилагательное «чувствительный» здесь означает «ориентирующийся так же, как и исследователь в данный момент, на звуковой символизм»; однако и в области инструментовки эта «ориентация» или «установка» может быть совершенно разной.

**Е. Аллитерация.** Чешская поэтика и обычное словоупотребление при использовании слова «аллитерация» последовательно придерживаются его узкого значения, в соответствии с которым аллитерацией является сходство звуков (прежде всего согласных), расположенных в начале соседних или очень близких к друг другу по расположению слов. В этом чешская поэтика следует за поэтикой немецкой, которая имеет такую направленность благодаря традиции германского стиха: на ранней стадии его развития сходство начальных согласных нескольких слов в одной строке было одним из просодических факторов, и так называемая «*Stabreim*» здесь и после утраты ритмической функции остался одним из любимых приемов звуковой инструментовки, в том числе и вне рамок художественной словесности.

В более широком понимании аллитерацией считается — в духе первых употреблений этого слова — любой повтор звуков в близкорасположенных словах, вне зависимости от того, находятся ли эти звуки в начале слов или в их середине. Четкое различие между этими двумя подходами провела Пшчоловска (Pszczolowska 1977: 21). Оно проведено и в авторитетной литературной энциклопедии Премингера, однако в ней все же делается дополнение о том, что наиболее обычным способом аллитерационного использования звуков является аллитерация в начале слов, хотя она не ограничивается этой позицией (Preminger 1965). Позиция в начале слова является мощным орудием выделения звука в ряду других, однако аллитерационные эффекты не всегда сосредоточены на этой позиции. Будем считать правдоподобным, что включение в актуализированные аллитерационные цепочки облегчается для звука и его позицией в начале автосемантических морфем. Своеобразное сочетание аллитерации с границами слова описывается в крупнейшей монографии, посвященной этой фигуре (и, возможно, наиболее масштабной монографии о звуковой инструментовке вообще), в работе Паоло Валесио «Структуры аллитерации», опирающейся главным образом на английский стих: аллитерация здесь связана или с началом, или с концом слов (Valesio 1967). При любой трактовке аллитерации, однако, к начальной (или концевой) аллитерации, однако, относятся и повторяющиеся звуки, которые примыкают к звукам, расположенным в начале или в конце слов (аллитерация целых слогов и т. п.).

В задачу этой статьи не входит высказывание новых терминологических предложений, однако все же обратим внимание на то, что при существовавшем до сих пор «немецком» ограничении аллитераций лишь на начальном положении в строке нам в поэтической терминологии будет не хватать обозначения для звуковых сходств между близкими словами вне зависимости от расположения повторяющихся звуков, поскольку неспециализированных терминов вроде «звуковая конфигурация» в этом случае, естественно, будет недостаточно. К сожалению, очевидно, что, если бы мы назвали аллитерацией богатые звуковые сходства даже между несколькими стихами, опирающиеся на звуковые группы, включающие в себя несколько членов, то это скорее всего было бы слишком далеко от существовавших до сих пор привычных обозначений и вряд ли могло бы закрепиться в терминологии.

П. Валесио говорит, что существуют тенденции к тому, чтобы слова, участвующие в аллитерации, выступали в одной и той же синтаксической структуре и в рамках одного предложения (Там же: 211). Синтаксические отношения, безусловно, являются важным фактором аллитерационных конфигураций, и координация или жесткая субординация принимают участие в том, что наименования, включающие в себя одни и те же звуки, будут более очевидным образом считаться аллитерирующими. Не менее активным при создании аллитераций является, впрочем, простое соседство соответствующих слов, их расположение на корреспондирующих друг с другом местах стиха (в следующих друг за другом строках) и/или отношения чисто семантические. Очевидно, например, что в стихах Паливеца из «Печатного перстня»:

čí touha rouhavá až k srdci mému sahla?  
Ten starozlatý TOU!..<sup>10</sup> —

(Palivec 1993: 41)

партнером звуковой конфигурации в словах «*touha rouhavá*» («жажда кощунственная») прежде всего является тесная синтаксическая связь между существительным и прилагательным, в то время как в случае слов «*touha*» и «*toul*» слоговая аллитерация и семантические отношения между сравниваемым и тем, с чем оно сравнивается, укрепляют и углубляют друг друга.

---

<sup>10</sup> Чья жажда кощунственная коснулась самого моего сердца? // Этот старозлатый...

Смысловая активность звуковых сходств по отношению к значению перекликающихся слов описывалась в терминах выделения, своего рода звукового курсива. Бесспорно то, что звуковые переключки вырывают данные наименования из стандартного контекста, ограниченного синтаксическими формами и актуальным членением высказывания, и в этой изоляции на какой-то момент выдвигают их на первый план. При этом, однако, происходит взаимопроникновение и слияние их значений: создаются смысловые сплавы, независимые как от действительности, которая имеется в виду, так и от линейно распределенных конструкций, подобно тому, как происходит в случае метафоры или семантически актуализированной рифмы. Соотнесенность синтаксически связанных друг с другом членов подтверждается событием совместного звучания, так что взаимосвязь весьма разных и до сих пор никогда между собой не пересекавшихся значений «подтверждается» при помощи авторитета речи, которая, опираясь на близость обозначающих, документирует близость обозначаемых. На уровне метавысказывания с этим связано впечатление «успешной» коммуникации, которую удалось подвести под общий знаменатель в иных случаях никак не связанного с высказыванием уровня речи, сделать звук опорой передаваемого сообщения.

Особенно необходимо подчеркнуть, что ориентация на операции со значениями слов означает то, что качеству звуков, участвующих в создании аллитерации, уделяется меньше внимания. Эта ситуация решительно отличается от звуковой живописи, звукового символизма или требований благозвучия. В звучащем рефреном стихе Галаса из сборника «Наша пани Божена Немцова» («*Naše paní Božena Němcová*», 1940):

Sedí smutná paní vyspravuje sukně  
*(Сидит грустная женщина, чинит юбку), —*  
 (Halas 1981b: 26)

нет никакого особенного смысла в том, что повторяется именно звук «s». Скорее, важно то, что в начале слова (морфемы) и в том же слоге, что и ударная гласная фонема, повторяется некий (какой угодно) звук (единственное слово, которое не втянуто в этот процесс — это ключевое слово «*paní*», повторяющееся и в названии книги). Установка на значения слов, с одной стороны, и установка на звуковой символизм и подобные ему семантизации звуков как таковых, с другой стороны, представляют собой две противодействующих друг другу энергии.

Это, естественно, не означает, что на более высоком уровне эти энергии не могут сочетаться друг с другом. То, что один и тот же текст может быть организован с точки зрения обоих этих принципов, демонстрирует цитированная выше строка из Паливеца или, например, стих из «Меланхолии» («Melancholie») Галаса из сборника «Настежь» («Dokořán», 1936):

a vítr směle harfující vítr hrál  
*(и ветер, смело играющий на арфе ветер играл), —*  
 (Halas 1981c: 54)

сочетания звуков в котором могут стать предпосылкой одновременно как для восприятия чисто музыкальных качеств и выражения настроения, так и для читательских семантических операций со словами «harfa» и «hrál».

В более сложных конструкциях важность качества звуков проявляется хотя бы в том, что фонетико-семантические противопоставления и контрасты опираются на различия между повторяющимися звуками. В «Любовниках» («Milenci») Галаса (сборник «Настежь») противопоставлены друг другу 2 аспекта любовного акта — ранящий и сладостный — причем каждый из них имеет характерное звуковое оформление:

Poryvem sladkým rytmem muže  
 Jsi kolébána  
 Dravou slastí draná růže<sup>11</sup>.

(Там же: 49).

Дальнейшую судьбу обеих аллитерационных линий мы могли бы наблюдать — по-прежнему в сочетании с развитием лирической темы — во всех следующих за процитированными строках стихотворения. Обратим внимание, по крайней мере, на то, как в цитированном отрывке аллитерации видоизменяют взаимосвязи между предложениями, прибавляя не только «rytmem» к «poryvem» (что отвечает синтаксическому и смысловому параллелизму), но одновременно с этим и «draná» к «dravou», что противоречит связям обоих прилагательных, их различным позициям в предложении и морфологии их окончаний.

<sup>11</sup> *Порывом сладким ритмом мужчины // ты колеблешься // дикой сладостью раздираемая роза.*

### Ф. От аллитерации к паронимасии.

**Ф.а.** Наша терминология не имеет специального обозначения для звуковой переключки между близкими выражениями, которая **объемом** повторяющихся звуков **выходит за рамки аллитерации** (понимаемой как семантически активное сходство одного или нескольких звуков в начале слов) и при этом не вызывает иллюзию словообразовательных процессов, этимологического подведения слов под единую общую, фиктивную или реальную основу, что представляется компонентом паронимасии, без которого ее невозможно себе представить. Мы должны были бы провести некое терминологическое различие между случаями богатого звукового сходства, в которых фиктивность подражания этимологическим взаимосвязям исключена, и теми случаями, где эта фиктивность является составной частью преднамеренных действий. Вряд ли эти случаи могут стать компонентами этимологической фиктивности, например, там, где расположение звуков в разных словах, хотя и совпадающих друг с другом многими звуками, все время оказывается разным. При таких видоизменениях соответствующая группа звуков воспринимается в качестве «носителя» некоего фиктивного семантического элемента, общего для всех соответствующих наименований, а не только как фиктивная «морфема», выделенная в рамках слов и повторяющаяся в данных словах. Так происходит, к примеру, в сборнике стихов Вайнера «Много ночей» (*Mnoho nocí*, 1928):

Veškerá rozloha údolí,  
Hrobu hor nikdy nezasypaného,  
Hrotí se nyní<sup>12</sup>, —

(Weiner 1997: 230)

или в «Арке» («Oblouk», 1934) Голана:

sešit a orsej, broušený vliv číše,  
věnec a šíp: pro všechny melodie  
<...>  
přítomnost krásné šije<sup>13</sup>.

(Holan 1965: 83)

<sup>12</sup> Все пространство долины // могилы гор никогда не засыпанной // рушится нынче.

<sup>13</sup> тетрадь и чистяк, отшлифованное влияние чаши, // венки и шип: во всех мелодиях // <...> присутствие прекрасной шеи.



Это, без всякого сомнения, весьма выразительные, яркие, несущие смысловую нагрузку звуковые сходства, однако они не обладают этимологическим эффектом паронимии. К этой же категории относятся и предположенное нами выше «вписывание» Голаном значения «бессмертия» в имя «Терезка» и забвения («*neramatoval*») — в фамилию «*Planetová*», а в общем, и большинство очевидных, бросающихся в глаза созвучий и основанных на них семантических (метафорических и сравнительных) операций, которые создаются в современной поэзии.

**Ф.б.** Противоположный полюс занимают поэтические этимологии, например у Антонина Броусека, которые требуют морфематического анализа как из-за того, что повторяют в фонетически соответствующих слогах большие группы звуков с неизменной последовательностью элементов, так и в силу нарочито конфронтационного расположения фонетически связанных друг с другом наименований. Так, в сборнике «Нетерпеливость» («*Netrpělivost*», 1966) мы читаем:

osud o sud naráží.  
 Stodoly hoří.  
 Sto dolů se boří.  
 Vrávorá podzim, krákorá. Okorá.  
 Podzim se boří do oranice,  
 v klopě zplihlou Jiřinu Schlíplou,  
 v dechu líh...  
 Na polích  
 poslední zlatá stébla podzimu  
 steleme pod zimu<sup>14</sup>.

(Brousek 1966: 39)

В рамках этимологической игры «osud» («судьба») представляется как «sud» («кувшин») с предлогом, «stodoly» («хлева») как композит, настоящий корень «korá» связывается с выдвинутой на первый план «морфемой» «krá». Даже у основы «líh» («спирт»), кажется, есть здесь производное слово — отглагольное прилагательное «zplihlou» («обвисшую»), а ее повтором в слове «polích» («полях») обычное сло-

<sup>14</sup> судьба налетает на кувшин. // Хлева горят. // Сто шахт разрушается. // Ковыляет осень, каркает. Черствеет. // Осень сталкивается с пашней, // на лацкане с обвисшей Иржиной Схлиплой, // в дыхании спирт... // на полях // последние золотые стебли осени // мы стелем под зиму.

во меняется на нечто призрачное. Подобным же образом нам предлагается воспринимать двустиише:

Jen kdyby nestudili...  
Stude v útrokách...<sup>15</sup> —

(Brousek 1966: 44)

как результат словообразовательного процесса.

Во всех случаях мы ощущаем и силу инициативы этих фонетически метафорических взаимоотношений при создании контекста: между «nestudili» и «stude» имеются не только «лексические», но, безусловно, и тематико-ремагические отношения, звуковая взаимосвязь играет точно такую же роль объединителя высказываний, которую в искусственном примере-замене:

Jen kdyby nestudili...  
Chlade v útrokách, —

(значение то же самое, что и у предыдущего высказывания) играла бы стандартная семантическая взаимосвязь.

Итак, таковы поэтические этимологии, обладающие ярко выраженным словообразовательным аспектом. Звуки языка именно в виде звуков здесь практически ничего не значат, это, как и в системе языка, лишь дифференцирующие факторы, служащие для идентификации и различения морфем (здесь, конечно, псевдоморфем). Такие приемы относятся одновременно как к звуковым конфигурациям, так и к категории.

**Ф.с.** Игры слов. **Каламбур**, впрочем — это игра и с настоящими морфемами, и со словообразовательными отношениями, где повтор звуков является лишь простым эпифеноменом, сопровождающим операции, производимые на уровне супrasegmentальных единиц.

**Ф.д.** В последнем двустииши первого из приведенных нами цитат из Бrouсека присутствует нечто, отличное от звуковой конфигурации. Это **этимологическая фигура**, поскольку в ней рекомбинированы действительные и в обоих наименованиях реально присутствующие морфемы, на которые слово «rodzim» («осень») распадается в сознании любого обычного носителя чешского языка. Граница здесь, как можно заметить, опять-таки не является четкой, поскольку она зависит от того, насколько очевидно это этимологическое отношение

<sup>15</sup> *Лишь бы не холодили... О, холод в кишках...*

синхронному языковому сознанию. Стих Вайнера из «Многих ночей» (1928):

Vyruďlé sukno zbytečna souká se se zhasínačem<sup>16</sup>, —  
(Weiner 1965: 241)

предъявляет уже большие требования к этимологическому сознанию, причем неочевидность исторического сочетания между «sukno» и «soukat» усилена и тем, что эта этимологическая фигура появляется в контексте морфологически разнородных конфигураций (Zbytečna — Zhasínačem). То же, в конце концов, часто относится и к этимологическим фигурам Броусека. Смешение простых звуковых сходств, фиктивных и реальных этимологий встречается чаще, чем их формальная отделенность друг от друга. Очень интересны в этом смысле каламбуры, которые распознал Якобсон в «Споре Праги с Кутной горой» («Hádání Prahy s Kutnou horou»): «В этих гуситских произведениях, однако, функции каламбура гораздо более широкие. Это плакатная звуковая живопись, поступившая в услужение к продуманной пропаганде и производящая боевые тирады. Последовательности звуков, в особенности согласных, в большинстве своем включающие в себя бросающиеся в глаза плавные сонорные, повторяются снова и снова, соединяют слова в прочнейшую цепочку и как бы создают хребет основных идей произведения: “Bohť jest pravda věčně pravá, /z niežto plove pravda každá, /jakož z slunce paprsklove, /z vrchoviště pramenové, /o tejt’ mluví Pavel pravě: /nic nemožem proti pravdě<sup>17”». Якобсон приводит и множество других примеров (Jakobson 1995e: 379).</sup>

Вводная характеристика Якобсона характерна для стилистического смысла каламбура вообще. Интересно при этом, что из данной обостренно семантической трактовки, которая связывает каламбуры гуситского «агитационного» сочинения с совершенно определенным стилем и со специальной комбинацией внеэстетических функций, Якобсон позднее перенес аналогичный метод крайне семантизированной трактовки звуковых конфигураций и на интерпретацию совершенно иных текстов и пришел к приведенной несколько выше точке зрения о том, что каждое звуковое сходство является прозрач-

---

<sup>16</sup> *Покрасневшее сукно напрасности медленно наматывается вокруг выключателя.*

<sup>17</sup> *Бог есть правда всегда правая, из которой истекает любая правда, как из солнца лучи, из кострища пламя, об этом как раз говорит Павел: мы ничего не можем против правды.*

ной операцией со смыслами, смысловым обострением (Šerpenka 1996b).

Якобсон здесь — безусловно, сознательно — проявляет себя как соучастник футуристических экспериментов своего поколения, и прежде всего, конечно, открытий Велимира Хлебникова, которые Якобсон исследовал не только в своей ранней работе, написанной еще при жизни поэта, но и в рамках защиты своего этимологического понимания звуковых переключек, которое является важным компонентом всей его поздней программы грамматики поэзии (Jakobson 1979; 1995d).

Футуристическое вмешательство в способы использования звуковых конфигураций было максимально теоретизировано в многократно уже здесь упоминавшейся русской школе изучения поэтического языка, руководителем которой является Виктор Петрович Григорьев (Григорьев 1979). По его мнению, выработанному при анализе необыкновенно богатого материала российской поэзии XX в. (Очерки 1990), в 10-х годах XX в. происходит настоящий переворот в форме и функции звуковых конфигураций. Речь идет об отказе от традиционных звуковых повторов, стандартно обозначаемых старым термином Брика (Брик 1919), и переходе от них к звуковым переключкам, к сфере действия которых относятся и значения слов (в терминологии упомянутой школы — к «паронимическим аттракциям»). После относительного спокойствия в классицизирующей (соцреалистической) поэзии 30-х и 40-х годов этот прием снова бурно применяется от второй половины 50-х, с приходом в поэзию экспериментаторского поколения Андрея Вознесенского.

Возможно, что в особенности в первое время ориентация на наглядные эффекты, «паронимическая аттракция», оказывается связанной с апелляцией к неканоническим, периферийным линиям словесности, обращающейся к фольклорным играм с языком, к языковой комике низового юмористического стихосложения, а позднее — и к прямолинейным эффектам агитационных произведений с ярко выраженной коннативной (апеллятивной) функцией. В истории «серьезной» поэзии, безусловно, существуют периоды, даже целые столетия, когда игры с языком, так же как и звуковая живопись (см. выше), считались приемом, не приемлемым для использования в основных лирических жанрах, приемом крикливым, неделикатным, который если и можно использовать, то лишь с большой осторожностью. Возврат к звуковым повторам и игре слов у Вознесенского и его ровесников был, однако, скорее своего рода манифестом приверженности традициям

Маяковского и Хлебникова и означал ориентацию на поэтический эксперимент, на самостоятельность и обнаженную активность формы в противовес академическому стихосложению их непосредственных предшественников.

Перед нами встает вопрос, происходило ли и в чешской поэзии нечто аналогичное такому развитию инструментовки, которое на материале творчества своих поэтов описали российские поэтологи. Необходимого систематического исследование современных чешских поэтических текстов, если не считать отдельных попыток (Mukařovský 1948a, 2), пока что не проводилось, а данная наша статья, хотя и сопровождается многочисленными примерами, ставит перед собой прежде всего теоретические задачи. Анализ текстов Главачека, Совы, Томана и иных поэтов показывает, что несущие смысловую нагрузку «паронимические аттракции» принимают участие и в творчестве, направленном в первую очередь на создание музыкального эффекта, а следовательно характеризующемся большим количеством эвфонических звуковых рядов. Значительную роль в звуковой выразительности стихотворений — причем как ориентированных на музыкальность, так, еще в большей степени, ориентированных на песенность, — имеют повторы целых слов, или же разных словоформ, образованных от одной основы. После отказа от эвфонических украшательств в предвоенном поэтическом модерне поэтичность, хоть и с тенденцией к звуковой живописи, хоть и с обостренным вниманием к семантическим связям слов, движется двумя путями: с одной стороны, к каламбуру, с другой — к предельно легким, создающим впечатление «игры», использованиям семантически менее активных повторов. (Последнее еще в большей мере относится к произведениям, возвращающимся в 30-е годы к классическому метрическому стиху.) Из главным образом эвфонических звуковых сочетаний здесь эпизодически выступают вовлеченные в активное создание смысла конфигурации звуков (например, у Владимира Голана). В особенно активизированной фонетически поэзии Йозефа Паливца конфигурации звуков представляют собой самостоятельный уровень, который участвует в создании представления об идеальных, преодолевающих материальную действительность феноменов и сфер, и скорее своим общим воздействием, чем отдельными конкретными семантическими эффектами, включается в структуру произведения как его своеобразная энергия. Далее уже вряд ли можно проследить четкие линии развития, каждый поэт выбирает из широкого арсенала приемы инструментации в соответствии со своими потребностями. Мы име-

ли возможность по крайней мере несколькими примерами обратить внимание на Антонина Броусека, который в тематически весьма актуализированных каламбурах, вероятно, наиболее близко подошел к «паронимическим аттракциям» русских футуристов. Автором, произведения которого изобилуют бесчисленными звуковыми конфигурациями — опять-таки главным образом этимологизирующего и каламбурного типа — в настоящее время является Любомир Касал. Междусловные звуковые ассоциации становятся движущей силой развития контекста в творчестве Иржи Кубены. У этого автора слова, не включенные в звуковые сходства, полностью подчинены мотивировкам этих созвучий, т. е. необходимости сохранить, по крайней мере, остатки смысловой связности текста, сложенного главным образом из слов, отобранных по принципу звукового сходства. По контрасту с этим в масштабных поэтических произведениях Карела Шиктанца (например, «Адам и Ева» («Adam a Eva», 1968)) используются совершенно различные приемы инструментовки — как традиционные «повторы», так и семантически конкретизированные эффекты. Интересны здесь и случаи, когда в перечислениях, намеренно не объединенных семантически и обозначающих множество и разнообразие опыта, звуковые сходства используются для ассоциативного сочетания друг с другом членов перечня, которые с точки зрения содержания наиболее удалены друг от друга и — если не обращать внимания на некоторые очень общие и сознательно неспецифицируемые сверхтемы, содержащиеся в фантазии реципиента, — оказываются связанными только звуком своих словесных обозначений, причем этот прием перемешан с ассоциациями, основанными как на этимологии, так и на чисто семантических отношениях:

a hrozny šly,  
 a hroznýši,  
 a hluchavky,  
 a slepýši,  
 a pomněnky,  
 a zapomění  
 ⟨...⟩  
 a pulci šli,  
 a půlky pravdy,  
 a tenké zdi,  
 a tenata,  
 a sny, uzděné po ocase,  
 a v pytlích slepá kořata.

⟨...⟩  
 a vory šly,  
 a vorvani,  
 a por,  
 a prapor orvaný,  
 ⟨...⟩<sup>18</sup>

(Šiktanc 1968: 25).

## Цитируемая литература

### Тексты

- Brousek Antonín*. Netrpělivost. Praha, 1966.  
*Halas František*. Tvář. Dílo 1. Praha, 1968.  
*Halas František*. Dokořán. Dílo 2. Praha, 1981a.  
*Halas František*. Naše paní Božena Němcová. Tamtéž, 1981b.  
*Halas František*. Torzo naděje. Tamtéž, 1981c.  
*Holan Vladimír*. Terezka Planetová. Praha, 1956.  
*Holan Vladimír*. Oblouk. Sebrané spisy 1. Praha, 1965.  
*Hora Josef*. Jan houslista // Domov a jiné básně. Praha, 1961.  
*Mácha Karel Hynek*. Básně. Praha, 1997.  
*Neruda Jan*. Hřbitovní kvítí // Básně 1. Spisy 1. Praha, 1951.  
*Neumann Stanislav K.* Nové zpěvy. Praha, 1918.  
*Palivec Josef*. Sita // Básně, eseje, překlady. Praha, 1993.  
*Seifert Jaroslav*. Ruce Venušiny // Jablko z klína, Ruce Venušiny, Jaro, sbohem. Praha, 1990.  
*Šiktanc Karel*. Adam a Eva. Praha, 1968.  
*Toman Karel*. Rostlo stranou // Pohádky krve a jiné básně. Dílo 2. Praha, 1957.  
*Weiner Richard*. Mnoho nocí // Básně. Praha, 1997.

### Литература

- Артюшков А.* Звук и стих. Пг., 1923.  
*Брик О. М.* Звуковые повторы // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. Вып. III. Пг., 1919. С. 58—98.  
*Buhler K.* Sprachtheorie. Stuttgart, 1982.  
*Černý V.* K eufonii básnického slova // Kritický měsíčník 5—6. 1941.  
*Černý V.* Moje poznámky k formalismu-strukturalismu // Kritický sborník 3. 1993.

<sup>18</sup> Шли и виноградные гроздья, // и удавы, // и яснотки, // и медяницы, // и незабудки, // и забвение //⟨...⟩ или и головастики //, и полуправды, // и тонкие стены, // и тенета, // и мечты, схваченные за хвост // и слепые котята в мешках //⟨...⟩ или и плоты, // и ворвани, // и порей, // и ободранное знамя...

- Червенка М. Литературный артефакт (1996а) — см. наст. изд.  
Červenka M. Z Jakobsonovy poetiky české literatury (1996b) // Světová literárně-  
vědná bohemistika 2. Praha, 1996.
- Daneš F. Intonace a věta ve spisovné češtině. Praha, 1957.
- Delbouille P. Poésie et sonorités II. Les nouvelles recherches. Paris, 1984.
- Doležel L. Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Brno, 2000.
- Dubois J. et al. Allgemeine Rhetorik. München, 1974.
- Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.
- Fonagy I. Mathematik und Dichtung. München, 1965.
- Fonagy I. Distribution of phonemes in word-sets contrasting in meaning // Mélanges Marcel Cohen. The Hague, 1970.
- Fonagy I. La métaphore en phonétique. Ottawa, 1979.
- Grammont M. Le vers français. 3 éd. Paris, 1923.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Giraud P. Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry. Paris, 1953.
- Hymes D. H. Phonological aspects of style: some English sonnets // Style in Language. Cambridge, 1960.
- Jakobson R. Retrospect // Jakobson R. Selected Writings 1. The Hague, 1962.
- Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика (1960) // Структурализм: за и против. М., 1975.
- Якобсон Р. Строка Махи о зове горлицы (1939) // Jakobson R. Selected Writings 5. The Hague, 1979.
- Jakobson R. Podprahové pořádkání jazykových prvků v poezii // Jakobson R. Poetická funkce. Praha, 1995.
- Jakobson R. Úvahy o básnictví doby husitské // Jakobson R. Poetická funkce. Praha, 1995.
- Jankovič M. Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1991.
- Jankovič M. Dílo jako dění smyslu. Praha, 1992.
- Kerbrat-Oreccioni C. La connotation. Lyon, 1977.
- Machek V. Etymologický slovník jazyka českého. Praha, 1971.
- Mukařovský J. Intonace jako činitel básnického rytmu (1933) // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948.
- Mukařovský J. Automatická povaha eufonie v Máchově Máji // Ani labuť ani lůna. Praha, 1936.
- Mukařovský J. Eufonie Theerových Výprav k Já (1948a) // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948.
- Mukařovský J. Máchův Máj. Studie estetická (1948b) // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky III. Praha, 1948.
- Никитина С. Паронимическая атракция или народная этимология? // Язык как творчество. М., 1996.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. III. Звуковая организация стиха. Паронимическая атракция. М., 1990.



- Palková Z.* Fonetika a fonologie češtiny. Praha, 1994.
- Pechar J.* K otázce eufonie v Máchově Máji // Česká literatura. 1968. Č. 3.
- Preminger A.* (ed.). Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1965.
- Pszczolowska L.* Metafory dźwiękowe w poezji i ich motywacje // Tekst i język. Problemy semantyczne. Warszawa, 1974.
- Pszczolowska L.* Instrumentacja dźwiękowa. Wrocław, 1977.
- Schaeffer J.-M.* Romantisme et langage poétique // Poétique 42. 1980.
- Schneider W.* Über die Lautbedeutsamkeit // Zeitschrift für deutsche Philologie 63. 1938.
- Sievers E.* Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.
- Starobinski J.* Words upon Words. The Anagramms of Ferdinand de Saussure. New Haven; London, 1979.
- Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1925 [чешский перевод — 1970].
- Тынянов Ю.* Проблема поэтического языка. Л., 1924 [чешский перевод — 1988].
- Valesio P.* Strutture dell' alliterazione. Bologna, 1967.
- Verrier P.* Essai sue les principes de la métrique anglaise 1—3. Paris, 1909—1910.
- Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. New York, 1949 [чешский перевод — 1996].
- von Wilpert G.* Sachworterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969.
- Zich O.* O typech básnických (1918). Praha, 1937.

# ТЕКСТОЛОГИЯ И СЕМИОТИКА

## 1. Семиотика акта публикации

1.1. Представим себе, что между историками литературы возник спор о том, остались ли наследники у некоего умершего поэта. Сторонник положительного ответа на этот вопрос с намного большей вероятностью решил бы спор в свою пользу, если бы в соответствии с общепринятыми правилами он опубликовал копию свидетельства о рождении поэта или другие документы, чем если бы нашел сына поэта, взял его за руку и привел показать своим оппонентам. Точнее говоря, ему просто некуда его привести: как невозможно войти в картину, которая находится по ту сторону зеркала, так не существует и никакой возможности переместить живого человека в мир знаков.

Литературовед занимается именно знаками, и только ими. Если некая вещь должна стать предметом его интереса, она должна прежде всего трансформироваться в свое знаковое отражение.

Знаковые системы имеют, как известно, дискретный характер. Превратить вещь в знак означает, кроме всего прочего, эту вещь типизировать: из конечного числа членов парадигмы выбрать один, который способен данную вещь представлять. Если некая последовательность знаков, полученная в процессе таких актов выбора, должна стать предметом научного исследования, ее репрезентативность должна быть обеспечена, помимо прочего, и тем, что вся эта операция должна происходить в соответствии с заранее данными, логически последовательными и общепринятыми правилами. Эти правила и их практическое применение являются предметом так называемых вспомогательных научных дисциплин.

Деятельность текстолога при определении канонического текста литературного произведения и при описании других текстов, важных для данного произведения, является примером использования этих правил. Литературное произведение есть знак и состоит из знаков, так

что первоначально может показаться, что оно может стать предметом литературоведческого исследования без каких-либо проблем. В действительности, однако, это не так: в своем конкретном виде, в виде «книги», «памятника письменности», «рукописи», произведение по-прежнему является вещью и содержит поэтому, с одной стороны, ряд элементов, избыточных и иррелевантных для литературоведения, а с другой стороны, не обладает вышеупомянутой гарантией того, что операция конституирования знака была осуществлена в соответствии с заданными нормами и завершена (это относится и к нынешней обычной книжной форме произведения — здесь, однако, редакционная обработка и производство книги способствуют тому, чтобы процесс семиозиса достаточно продвинулся вперед). Слово «завершена» в данном случае обозначает в том числе избавление от таких реликтов вещественности, как, например, сомнения в авторстве и датировке; как печатки, влияние ранее существовавших систем правописания, отсутствие комментариев о методах публикации и идиосинкратических авторских привычек при записывании текстов; как воздействие на текст более ранних издателей, внешней и внутренней цензуры. Только четко формализованное перечисление вариантов, информация о рукописи, в которой ее материальные свойства (формат и виды бумаги и т. д.) превращаются в вербальное описание, и, естественно, ряд других операций, которым мы здесь не будем уделять внимания — только все это гарантирует, что произведение будет в максимально возможной степени иметь форму знака.

Добавим еще один аргумент, выступающий в качестве доказательства того, почему этот процесс столь важен: только по его окончании мы можем быть уверены, что произведения, которые через него прошли, полностью сопоставимы друг с другом, т. е. отличаются друг от друга, или, наоборот, сходны во всех релевантных вопросах и только в них. Например, мера социальной критичности двух авторов может сравниваться только после того, как тексты их обоих будут пропущены через один и тот же процесс идентификации возможных цензурных вмешательств. Этот пример одновременно демонстрирует, что мы напрасно ограничивались здесь до сих пор разговором об интересах литературного исследования (и о текстологии как вспомогательной научной дисциплине): обычный читатель, точно так же как и ученый, при восприятии произведения сопоставляет его исключительно со знаками, и текстолог доводит до конца процесс семиозиса в том числе и в интересах этого читателя.

Очевидно, что знаковая конституция произведения в процессе дальнейшего развития его текста и в результате ряда других изме-

нений в культуре (к примеру, изменений норм публикации) всякий раз нарушается заново; несмотря на то, что, например, уже оказываются невозможными неорганические вмешательства самого автора, в любом случае в каждом новом издании имеют место опечатки и другие ошибки. Продолжающиеся исследования, кроме того, приносят новые факты, новые материальные открытия, которые должны быть включены в процесс семиозиса. Поэтому необходимо периодически овторять описанную операцию создания произведения как знака.

1.2. Откуда, однако, берется право принимать письменное высказывание некоего индивидуума за чистый знак и за совокупность знаков? Что вынуждает нас совершать описанные операции, какое действие сопровождается операциями, приспособляющими те или иные тексты общепринятым нормам семиозиса?

В процессе литературной коммуникации можно определить момент, в котором словесный текст из частного дела его автора превращается в текст литературного произведения, т. е. в культурный общественный факт, и приобретает тем самым специфический онтологический статус. Этот момент представляет собой в литературном процессе «точку невозвращения» и требует комплексного анализа; здесь мы можем привести лишь несколько отдельных комментариев к нему. Характер данного момента мы, вероятно, упрощая, сможем определить через обозначение его как *акта публикации*.

1.2.1. Об *акте* мы здесь должны говорить потому, что публикация всегда связана с сознательным решением некоего субъекта. В большинстве случаев это, естественно, автор произведения, который, например, «отдает книгу в печать» или, вообще говоря, выбирает определенный элемент из конечной и дискретной системы приемов, принятых в данной культуре для осуществления публикации. Субъектом акта публикации может, однако, быть не только автор, но и иное лицо, действия которого определяются — или не определяются — авторской волей. В крайнем случае публикующий субъект управляется исключительно импульсами, данными публикуемым сообщением самим по себе: например тем, что текст создается в соответствии с такими структурами, которые в данное время считаются «литературными». Типологию актов публикации (или, возможно, некоторых их эквивалентов) можно будет создать только на основе анализа разнообразных способов существования литературы и при условии постоянного присутствия социологического критерия.

1.2.2. Конкретные цели, преследуемые субъектом публикации, могут быть различными — общественными или частными, духовными или материальными; об акте публикации мы, однако, говорим по причинам, не зависимым от этих целей. Субъект, публикующий произведение, вступает *eo ipso* в игру с заранее заданными правилами и сознательно или несознательно дает общественности право на то (или даже требует от нее того), чтобы она к его творению прибавила некий семантический коррелят, общий для всех опубликованных произведений. Каким является это имплицитное содержание акта публикации?

Публикация ведет к полной реструктуризации текста, реструктуризации, которую мы можем описать как переход от причинности к интенциональности, иными словами, от внешней мотивировки к внутренней: если ранее как общий характер, так и конкретные черты текста, могли быть мотивированы как частное выражение, т. е. своим первоначальным отношением к психофизической личности своего автора, то у опубликованного текста, если он воспринимается как художественное произведение, эта мотивировка теряет смысл, и ее место занимает мотивировка, следующая из отношений между характером текста и «личностью», т. е. чисто семиотическим конструктом, который относится к тексту как его гипотетический «источник» — как возможный субъект актов выбора, на основании которых возникло произведение (ср.: Červenka 1968).

1.2.3. Как можно заметить, акт публикации является переломным моментом в истории текста, пунктом, в котором один способ существования текста заканчивается, а второй начинается. Это мнение не опровергается, а, напротив, еще более укрепляется, если принять во внимание взаимовлияние обоих способов существования текста. Очевидно, что интенциональность и знаковость играют заметную роль уже в области возникновения произведения (здесь с самого начала присутствует не только расчет на будущую публикацию, но и имеются особые моменты «пробной публикации», когда автор сам для себя рассматривает проделанную работу и оценивает ее с точки зрения того, будто бы она уже была опубликована), а именно в качестве сознательной авторской направленности на результат творческого процесса: в рамках этого процесса она может, однако, действовать именно и только в качестве причинного фактора, как причина, предопределяющая конкретные решения в дальнейшем творческом процессе. — И напротив, в сфере существования произведения и после его публикации действуют и те черты этого произведения, которые

возникли на основе неосознанных актов (к примеру, автоматически и неожиданно «всплыли» из использованного материала): и они, впрочем, теперь функционируют как знаки, которым акт публикации придает — вместе со всеми остальными компонентами произведения — семиотический характер<sup>1</sup>.

Даже если бы все произведение возникло на основе неосознанных процессов, уже то, что именно этот продукт был избран для публикации, указывает на зависимость результатов выбора от критериев этого выбора — критериев, одним из которых должна быть и личность, являющаяся их носителем.

1.2.4. Переломный момент публикации находится на границе причинного и интенционального рядов и потому содержит неизбежные элементы обоих этих рядов в некой особенной гетерогенной смеси. Кроме семиотических аспектов, характер которых мы попытались в первом приближении обозначить в п. 1.2.2, причинная цепочка проявляется в конкретных целях публикующего, а особенно в обстоятельствах, которые с точки зрения семантики произведения, с точки зрения процесса развития литературы и общего смыслового коррелята акта публикации представляются случайными. Тот, кто занимался историей литературы, часто сталкивался со случайностями, которые единственно сделали возможными сохранение столь значительных работ, как поэтические сборники Гельдерлина и Хлебникова или, к примеру, роман «Цыгане» К. Г. Махи; как, впрочем, и со случайностями другого порядка, которые повлияли на судьбу многих других произведений до той степени, что эти тексты или вообще не могли перейти порог публикации, или смогли это сделать в полностью искаженном виде<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Это относится и к случаям, в которых, к примеру, опечатка, сознательно оставленная в тексте, действует как вдохновляющий момент, совместно с автором «создающий» текст стихотворения (у Хлебникова), или в которых на вид, который в итоге принимает текст, оказывает влияние недостаточная степень владения автором языком и т. п. (Jakobson 1934).

<sup>2</sup> Такие катастрофы обычно принимаются во внимание при дальнейшем существовании произведения; знание о них сохраняется в качестве горизонта, на фоне которого произведение воспринимается, так что неустраненные реликты материальности не воспринимаются как звенья семиотической цепочки. Однако и в этом случае ситуация не всегда является однозначной: последнее предложение неоконченных «Картин из истории чешского народа» (*Obrazy z dějin národa českého*) В. Ванчуры, трагически прерванное посреди слова, является своего рода знаком, включенным как страшная до потресания

Пропась между этими двумя способами существования литературного текста в таких случаях оказывается очень хорошо заметной. В обычных ситуациях этот порог менее очевиден, но все же существует. Он проявляется, например, в странной взаимной неадекватности между причинными «источниками» произведения и его значением, имеющим общественное воздействие. Литературоведение не должно скрывать, что существование его объекта зиждется на парадоксе. Формализованные процедуры при издании литературного текста представляют собой важную практическую меру, при помощи которой мы решаем проблему существования этой таинственной «двусторонности».

1.3. Текстологическая деятельность вступает в игру именно в тот важнейший момент литературного процесса, когда теряет свое значение причинная цепочка создания литературного произведения и создаются предпосылки для интенциональных актов построения его смысла. С этого момента текстолог может наблюдать за обеими цепочками и использовать свои наблюдения и за той, и за другой сферой существования произведения, чтобы — на основании эксплицитных правил — в дальнейшем сформировать текст, отвечающий требованиям, необходимым для признания акта публикации завершенным. Именно в этом пункте принимается решение о том, какие действительно или мнимо непреднамеренные черты формируемого текста должны быть исключены из (относительно) окончательного публикуемого текста как сугубо иррелевантные «пережитки» причинных процессов генезиса произведения, и какие черты, напротив, должны в тексте сохраниться как актуальные или, по крайней мере, потенциальные носители смысла произведения, способные передавать семантическую интенцию и тем самым принимать участие в формировании семиотического конструкта «личности». Проблематичность и одновременно интересность (плюс, вероятно, и творческий элемент) текстологической деятельности заданы тем, что ни о причинной, ни о семиотической цепочке в ходе работы до сих пор не было принято окончательного решения: некие детали, обнаруженные в ходе анализа процесса создания произведения, могут привести к модификации одного из элементов произведения (и посредством этого элемента — совокупного представления о «личности»), и, напротив, новые факты о целостном характере смысловой структуры произведения становятся

---

кульминация в единство произведения (Ванчура был во время работы над «Картинами» арестован гестапо и вскоре казнен. — *Прим. пер.*).

ключами к оценке релевантности тех или иных явлений, относящихся к области генезиса.

Кроме того, практическая текстология часто занимается публикацией материала, который стал ей известен при выполнении ее основной задачи, т. е. формирования «канонического» текста (аппарат в критических изданиях). Целью такой публикации вовсе не является лишь предоставление основы для контроля правильности текстологических действий при формировании текста. Не идет здесь речь и об акте публикации как переходе к интенциональности, о котором мы говорили до сих пор. Вещи и факты (рукописи, датировка и хронология, личные мнения и реакции автора, изменения в тексте) здесь превращаются в знаки на основе их научно нормализованного описания; только так они могут стать, как уже было сказано, предметом литературоведческого исследования. Ряд таких наблюдений является материалом для истории литературы и культуры, исследования биографий и т. п.; в этих наших размышлениях мы не будем их касаться.

## **2. Текстология и поэтика**

2.1. Обычные методы построения понятийных систем принуждают к тому, чтобы, помимо практической текстологии, мы рассматривали и текстологию теоретическую, однако более правильным на самом деле было бы говорить о текстологии не-практической, т. е. такой, которая не занята непосредственными задачами вспомогательной научной дисциплины. Текстологию, в том случае, если она направлена на самостоятельное, имеющее в рамках литературоведения собственную ценность знание, можно определить различными способами. Группа пражских текстологов, из круга которых исходит и данная работа, в определенный момент была близка к определению текстологии как комплексного исследования литературно-художественных текстов. В таком случае не-практическая текстология работала бы на одном поле с поэтикой (причем решение о том, что из области поэтики уже не имеет отношения к текстологии, принималось бы, исходя из определения понятия «текст») и полностью бы в ней растворилась, что, безусловно, не было смыслом приведенного выше «широкого» определения: речь в нем шла, скорее, о подчеркивании узкой зависимости обеих дисциплин друг от друга. Сейчас я полагаю, что эта цель будет достигнута, если текстологию в ее непрактическом использовании мы будем считать составной частью поэтики, однако частью с вполне очевидными и четкими границами. Эти границы, в свою очередь,



будут заданы специфическим материалом, в особенности таким, который при решении своих задач, присущих вспомогательной научной дисциплине, собрала текстология практическая. Конкретно говоря, речь здесь идет в первую очередь об исследовании вариантов текста (в наиболее широком смысле), а в особенности о стилистической и семантической интерпретации изменений, которые претерпел текст литературного произведения. Для текстологии при этом характерно, что результаты таких анализов имеют обратную силу при решении практических вопросов, например при выборе основного варианта текста при его издании (см. 1.3 и 7).

2.2. Значительную роль, которую, по нашему мнению, играет в литературном процессе акт публикации, мы должны принять во внимание и при различении разных видов текстовых вариантов. С одной стороны, существуют варианты, относящиеся к причинной генетической цепочке создания произведения, до формирования первой опубликованной или предназначенной для публикации его версии; эти варианты, таким образом, не являются частью закрытой структуры, внутренние представления автора произведения в них не были переосмыслены в единую семиологическую интенцию, поэтому они прежде всего повествуют о психофизической личности автора, а вовсе не о «личности» как смысловом комплексе, данном лишь вместе с завершенным произведением. При этом мы не считаем, что приведенный вариантный тип не имеет значения для стилистического анализа конкретного произведения: по крайней мере, он обращает наше внимание на «чувствительные точки» произведения, на те места в его структуре, которые были созданы с особенно большими сложностями или с необыкновенной концентрацией усилий. На этом пути могут быть распознаны признаки формирования (*utvářeni*) текста, которые и с точки зрения имманентного структурного построения произведения представляются важными или просто интересными; с точки зрения значения они поэтому могут быть интерпретированы и в таком ключе, о котором мы будем говорить позднее, в параграфах 4.3 и 5. Однако мы не должны забывать, что в таком случае интерпретация вновь переходит границу между конкретным лицом и «личностью», причем сама эта граница становится здесь нечеткой и с трудом обнаруживаемой: варианты, сопровождающие возникновение первой версии произведения, информируют нас о парадигмах авторского «идиолекта» и о том, как из этой частной «речи для себя» возникает (в процессе ярко выраженного психологического и генетического характера) постепенно «речь, предназначенная для других». Если мы хотим

использовать эти варианты при стилистическом исследовании в качестве сравнительного материала, наряду с вариантами завершенных версий мы должны принимать во внимание их онтологическое отличие и, в любом случае, убедиться в оправданности своих действий. Этого можно достичь прежде всего при помощи доказательства релевантности этих рукописных вариантов — в результате имманентного анализа последующей завершенной версии. В противном случае эти наброски, так же как авторские дневники и прочие высказывания об обстоятельствах, привычках и ходе работы над книгой, останутся материалом для изучения т. н. творческого процесса на уровне общей или индивидуальной психологии творчества (и в качестве такового могут, безусловно, быть полезными и для практической критики текста). Нет необходимости особо указывать на то, что этот материал всегда является весьма фрагментарным — вообще то, какие именно варианты возникающего произведения были зафиксированы, а какие появились лишь в мыслях автора и навсегда для нас потеряны, всегда является делом случая.

Оставим здесь открытым для дальнейших размышлений на эту тему вопрос, не могут ли все же и фрагментарные свидетельства творческого процесса пониматься как составные части специфической семиотической структуры (конечно, не структуры произведения в подлинном смысле слова). На периферии семантического построения произведения при определенных условиях создаются относительно самостоятельные комплексы значений, которые становятся контекстом более или менее устойчивого и распространенного представления о «личности» и ее творческих устремлениях. Событие возникновения произведения, так, как предстает нам в различных свидетельствах и интерпретациях, есть тоже своего рода «произведение», семиотический конструкт, в создании которого, помимо научной деятельности историков литературы, принимает участие и воображение воспринимающего. Кроме биографического материала, в самом широком смысле частью этой семиотической структуры могут стать и семантические корреляты набросков и вариантов, если они — пусть даже с большим разрывом во времени — были опубликованы и тем самым вступили в широкое сознание. С этой ограниченной точки зрения публикация текстологического материала, в свою очередь, представляет собой тот пункт, где генетическая цепочка трансформируется в интенциональную. Речь здесь, однако, идет об интенциональности, связанной с расплывчатым коллективным субъектом различных свидетельств и преданий об авторе.

2.3. В очевидно более ясной ситуации находится исследователь, который сравнивает друг с другом законченные версии одного и того же произведения (в том числе и те, которые возникли раньше первой опубликованной автором версии). Такие версии уже без сомнения являются литературными фактами, которые самостоятельно включаются в литературный процесс и воздействуют на читателя (или предназначены для того, чтобы воздействовать) независимо от их автора. (О том, что текст достиг этой стадии, в рукописях часто свидетельствует их «чистовое» оформление.) С внутренней точки зрения каждая такая версия является завершенной структурой связанных между собой и динамически друг другом обусловленных элементов, управляемых определенной семантической интенцией и направленных на создание совокупного обозначаемого — поэтической «личности». В том случае, когда текстология обращается к изменениям таких завершенных структур, она принимает тем самым участие в решении основной задачи литературоведения и отличается от ее остальных дисциплин лишь предметом, с которым она работает. Далее в данной статье мы будем заниматься только вопросами, связанными с сопоставлением законченных версий произведения.

### 3. Диахрония и синхрония

3.1. Из структурного единства произведения и динамического сочетания всех его элементов следует общее методологическое предписание для классификации вариантов и их семантической интерпретации. От описания вариантов и установления того, на какие элементы речи они оказали влияние, к их оценке не ведет никакой прямой путь. Без применения функционального подхода свобода интерпретаторского произвола ничем неограничена. Необходимо определить, из какого именно уровня произведения исходит импульс к исправлениям или их мотивировка. В то же время мы обнаруживаем, что каждый новый вариант изменяет и иные уровни, а не только те, в которых он укоренен с точки зрения мотивировки. Субъективное намерение, с которым автор приступил к изменению текста, здесь не является решающим: для воздействия завершеного и опубликованного произведения различия между задуманными и «побочными» эффектами не имеют значения. Потому и при стилистической оценке и смысловой интерпретации вариантов недостаточно сравнить лишь соответствующие друг другу временные отрезки текста, не обращая внимания на сдвиги, которые произошли в структуре произведения как единства

в результате отдельных текстовых изменений. Это было бы неоправданной проекцией диахронического процесса на уровень синхронии. Для эстетического воздействия произведения решающим является не различие между более ранними и поздними фрагментами, а положение каждого из фрагментов в синхронной структуре ранней и поздней версий произведения, т. е. разница между обеими версиями в целом.

3.2. Исходя из этого, необходимо трактовать и объем таких понятий, как «развитие текста», «развитие литературного произведения». Это обозначения, относящиеся к отношениям между двумя дискретными точками, между которыми не существует ничего, кроме письменного свидетельства о начальной и более поздней версиях. Речь здесь, таким образом, не идет о каком-либо плавном переходе от одной стадии к другой, который нам известен, к примеру, из развития языковых систем, которое происходит в тысячах конкретных высказываний и где синхронный разрез можно произвести практически в любой произвольно выбранный момент. Даже если мы представим себе довольно редкий случай — автора, который ежедневно, постоянно продолжает работать над однажды уже опубликованным текстом (гораздо чаще, естественно, встречается случай одноразового использования всего комплекса вариантов при создании новой редакции произведения), очевидным является то, что результат этой работы становится литературным фактом лишь в момент публикации новой версии.

3.3. Как указал Борис Томашевский в своей основополагающей работе «Писатель и книга» (1923), разные версии одного и того же произведения дают историку литературы возможность при наблюдении процесса изучать на статических объектах элементы динамики. Эти элементы, добавим, мы определяем опять-таки лишь на синхронных объектах: на объектах, в которых скрытые и обычно неуловимые силы развития на какой-то миг выступили на поверхность в хрупком равновесии. Характер «объекта», выражение этого равновесия, впрочем, не является ни в коей мере статическим; речь всегда идет о динамической, внутренне конфликтной структуре, которая объединяет в одно целое и смысловое единство элементы различного происхождения. Одна из задач, стоящих перед исследователем, — распространить эту внутреннюю динамику на временную последовательность и в напряжении синхронных элементов обнаружить напряжение между отдельными моментами процесса. Это может у него получиться лишь в том случае, когда за обнаруженными им отдельными конкретными изменениями он распознает изменения в структуре, изменения струк-

турной направленности (что можно рассматривать и как изменения, произошедшие с «личностью», на которую, будучи ее индициальным знаком, ссылается произведение). Так ретуширование старой фотографии по прошествии лет позволяет зрителю увидеть новое лицо и заставляет его задуматься о том, что произошло в течение прошедших лет с изображенным человеком.

#### 4. Вариант как знак

4.1. Именно концепция, которая изучает не столько конкретные изменения в текстах произведений, сколько эти (измененные) версии в целом, должна ответить на вопрос о том, какой смысл на самом деле имеет изучение вариантов вне рамок практических (т. е. прежде всего редакторских) задач текстологии — особенно когда речь идет о случаях, в которых никак не происходит полной переработки произведения, основанной на совершенно новых художественных задачах, на включении этого произведения в новые контексты и функциональные сферы. Если мы откажемся от использования оптики, деформированной взглядом с очень близкого расстояния лишь на один (изменившийся) отрезок текста, и посмотрим на текст как целое с нормальной дистанции, то у нас должна появиться мысль о том, не является ли кропотливый и требующий усилий анализ вариантов избыточной роскошью. Мне постоянно приходилось отвечать на этот вопрос, когда я занимался стилистическими вариантами в творчестве Франтишека Галаса (Šervenka 1966), творчестве, основные структурные характеристики которого были лишь намечены предшествующими исследованиями, причем скорее в работах эссеистического характера. Не должен ли был я заняться в первую очередь этими основными характеристиками, а не оттенками, созданными изменениями вариантов? Галас менял тексты своих стихотворений в значительно большей степени, чем это обычно происходит у других авторов; и все же, после обнаружения относительно полного собрания галасовских вариантов среди рукописей, журнальных версий и первых изданий, так же как и анализа дальнейших сдвигов в многочисленных книжных изданиях, продолжавшихся вплоть до смерти поэта, вариантов, которые имеются практически у каждого стихотворения и имеют относительно системный характер,—выяснилось, что последняя редакция лишь в небольшом числе случаев существенно отличается от первоначальной версии. Так, к примеру, последнее издание сборника «Лицо» (*Tvár*) (в течение 16 лет он издавался 6 раз, не считая малотиражных изданий и

журнальных публикаций; в довольно тонком томике можно насчитать порядка 150 случаев появления различных вариантов) совершенно очевидно не представляет собой что-либо принципиально отличающееся от первоначального текста этого же сборника.

4.2. То, что происходит с текстами Галаса — без всякого сомнения пропорциональный сдвиг, определенное перемещение по осям, протянутым между основными структурными противоречиями произведения. Это перемещение само по себе заслуживает внимания, и мы можем наблюдать его «В микроскоп» с простой целью: установить его направление и размеры. Однако в то же время мы рискуем тем, что полученные таким образом знания не представится возможным включить в современные трактовки творчества Галаса, что они станут лишь «украшением» анализов, которые производятся где-то в ином месте, т. е. на полностью ином уровне релевантности стилистических фактов. Ведь язык терминов и определений, который использует современная история литературы и критика при описании и семантическом анализе произведения, является намного более массивным, обобщающим, приблизительным, чем если бы на высказывание, в нем произнесенное, могло оказать влияние детальное текстологическое проведение различий между отдельными версиями произведения. Характеристика, которую тот или иной критик может дать сборнику «Лицо», одинаковым образом соответствует (или не соответствует) как первой, так и последней его версии. Возможное несогласие во мнениях между двумя критиками относительно сборника «Лицо» касается проблем настолько элементарных, что стилистические наблюдения, сделанные текстологом, будут иррелевантными для разрешения их спора. Естественно, мы можем, глядя на несовершенство этого мира, покачать головой, не обращать внимания на возможность включения наших собственных выводов в тексты о литературе и в одиночку заниматься прежде всего разработкой такого языка, который бы соответствовал потребностям описания текстовых вариантов. Представляется, что в этом направлении текстология даже могла бы сыграть в рамках литературоведения определенную активную роль, причем не только в области культуры, находящейся под влиянием эссеистики, но и там, где забота о точности сочетается исключительно с программой создания абстрактных моделей и отказом от трактовки индивидуального поэтического высказывания.

Трагические недоразумения происходят, впрочем, именно в тех случаях, когда варианты текста действительно становятся предметом исследования, язык которого остается таким же, как в обычной эссеистике

и общем литературоведении. Важность тонких языковых сдвигов, в том случае если они изображаются этой обобщающей речью, бывает ненужным образом преувеличена, различия между двумя версиями текста предстают отношениями противоположных друг другу художественных творений, а представление о сущности произведения теряется.

Поэтому, очевидно, можно заниматься текстуальными изменениями как таковыми лишь осознавая, что напряжение, возникающее в результате этих изменений, обычно относится к иерархически более низкому уровню, чем тот, который свойствен в конце концов и тем сдвигам, которые вносят в значение произведения обычные изменения культурного контекста времени — изменения, которые существенно меняют значение и тех произведений или их частей, которые автор от начала и до конца оставил нетронутыми.

4.3. Варианты мы, впрочем, можем понимать и как *sui generis* стилистический эксперимент; от похожих на него операций замены одной версии другой, которую нередко в ходе исследования продуцирует сам исследователь, этот эксперимент отличается «лишь» (в действительности это — весьма важное отличие) своей аутентичностью. Какую информацию предоставляют нам текстуальные изменения, если мы посмотрим на них с этой точки зрения? Представляется, что их значение даже не зависит в такой уж сильной мере от того, насколько большой сдвиг происходит в произведении вследствие их воздействия. Намного важнее направление этого движения и уровень произведения, на который оно оказывает влияние, например переход от актуализации к автоматизации в области номинации. Наиболее важными знаниями, которые мы всегда можем получить путем анализа вариантов, является информация об оси самой по себе, актуализированной закономерностями изменений, выдвинутой на первый план из числа бесчисленных силовых векторов, которыми пронизано поэтическое произведение. Если о некоторой структурной антиномии можно говорить, что она разрабатывается и разыгрывается в нескольких версиях одного и того же произведения, то это будет с большой вероятностью означать, что или речь идет о противоречии, характерном для данного произведения, или что это противоречие стало весьма важным для автора при его работе над новыми произведениями, возникавшими примерно в то же время, когда появились и более поздние версии рассматриваемого произведения.

Поэтому при анализе поэтического произведения вариант не должен рассматриваться лишь как то новое, что он сам по себе приносит в структуру новых версий. Исследователь должен относиться к вари-

анту как к знаку. Точнее говоря, речь здесь идет о признаке: индексе, по известной классификации Пирса. Анализ вариантов и их мотивировок может поэтому привести и к сути дела, он вовсе не обязательно должен носить маргинальный характер. С помощью этого анализа мы определяем конкретные силы и уровни, которые создают смысл литературного произведения.

## 5. Парадигматическая ось

5.1. Вариант — это не что иное, как пересмотр в прошлом однажды уже сделанного выбора из определенной совокупности знаков, которые возможно использовать в данной позиции. Если вспомнить об учении Соссюра об отношениях комбинации и селекции как двух факторах, определяющих взаимосвязи каждого использованного языкового знака, станет очевидной информационная ценность такой субституции (пересмотренного выбора). Комбинаторное включение знака в линейно текущую речь дано *in praesentia*, как сосуществование элементов единственной, реально существующей последовательности. Соотношение на оси селекции, напротив, связывает элементы *in absentia*, как члены потенциальной парадигмы, существующей в памяти. Эта потенциальность, впрочем, гораздо труднее постижима, чем соотношения реально существующих знаков на оси комбинации. Тем в большей мере это относится к вербальным текстам эстетического характера, в которых речь не идет о простом выборе из конечного списка близких по значению синонимов, а об акте называния, при котором актуализируются целые масштабные области языковых средств. И здесь обнаруживается важность текстовых вариантов: они дают нам возможность включить дальнейшие члены вертикальной последовательности, среди которых производился выбор, предоставляют нам сведения о том, что потенциально присутствовало при акте выбора.

Из художественной специфики литературного произведения следует, что названная «вещь» не существует как неподвижный и четко определенный объект вне произведения: она сама создается только в текущем процессе речи. Потому при изменениях текста речь не идет о все более точном, всеобъемлющем (или, напротив, неполном) назывании одной и той же вещи, как это происходит в случае поисков подходящего слова в обычной коммуникации, а об изменениях этой «вещи» самой по себе. В этом смысле и понятие синонимии — т. е. взаимозаменяемости двух наименований в идентичном контексте —



принципиальным образом расширяется. Варианты размещаются на оси, на одном из концов которой находятся семантически идентичные выражения без стилистического различия (идеальный, в языковой реальности вряд ли существующий случай), на другом же — уже не стандартизованные синонимические пары типа «месяц — луна», а выражения с разными значениями, которые в обычной речи не относятся к одному и тому же объекту, однако в данном контексте, несмотря на это, все же могли бы заменить друг друга.

Омонимический ряд, т. е. выбор между различными возможными значениями одного и того же или сходно звучащего слова, на первый взгляд является несущественным для нашей темы. Важнее, чем полная омонимия, оказывается, однако, омонимия частичная, которая играет особенно важную роль в создании контекста в стихотворной речи. При текстовых изменениях здесь замена одного наименования на другое связана ритмической нормой, а возможно, и рифмой, так что, например, двусложное слово заменяется также двусложным словом и т. д. Невыполнение этого требования должно вести к необходимости переработки более объемного отрывка текста (без дополнительной мотивировки). Влияние этой частичной омонимии на условия акта номинации очевидно: выбор потенциальных синонимов в данном случае заранее ограничен. Частичная омонимия выделяет из синонимического ряда некую более узкую или более широкую зону. Для множества стихотворных вариантов характерно, что они стараются оставить рифмующиеся друг с другом слова без изменений.

5.2. Для обобщения того, о чем мы только что говорили, мы можем воспользоваться терминологией, предложенной Иржи Левым (Levú 1971) для генеративного (а вовсе не генетического) моделирования литературного произведения. Варианты могут нам послужить для определения масштабов и объема потенциальной парадигмы, т. е. к определению инструкций, помогающих определить эти парадигмы. Сравнение целых совокупностей вариантов и получаемая в его результате информация о том, каким именно характерным членам парадигм в большинстве случаев отдается предпочтение, приводит к реконструкции селективирующей инструкции, посредством которой реализуется индивидуальный стилистический принцип при создании окончательной («основной») версии произведения.

Для более четкого определения этого принципа мы можем использовать все возможные стилистические (а следовательно, и семантические) категории, которые применяются при комплексной характеристике произведения. Каждая заранее принятая классификация, та-

ким образом, была бы обречена на неполноту. Отметим лишь, что и здесь — как и при всех сравнительных анализах, при которых на переднем плане оказывается фактор изменчивости во времени, — доказывається важность противопоставлений категорий маркированность—немаркированность. Вносит ли изменение звучания в произведение некий языковой элемент, мотив, сюжетный эпизод или идею, которые в данном историческом контексте и контексте данного произведения оказываются более яркими, индивидуальными, необычными, чем в первоначальной версии, или все происходит наоборот? Вводятся ли таким образом в произведение некие новые семантические качества (или, напротив, какие-то качества оказываются из него устранены), или внесенные изменения ведут к простому усилению (ослаблению) тех смыслов, которые в предыдущей версии уже присутствовали? Ответы на подобные вопросы, а также историческая и эстетическая интерпретация, являются каждодневной пищей для ума исследователя стилистики, если он занимается вопросами текстуальных изменений. Здесь мы находим и интересный материал для изучения общих качественных изменений в рамках развития литературы.

## **6. К стилистической типологии вариантов**

6.1. Варианты, которые увеличивают признаковую насыщенность текста, усиливая то, что именно отличает текст как индивидуальный феномен от действующих в данный момент норм и привычек, являются весьма показательным знаком для распознавания первичной художественной направленности произведения, того, что Мукаржовский называл семантическим жестом. Варианты этого типа преобладают в рукописях и машинописных версиях произведения вплоть до его первого издания. Авторы здесь постепенно подчиняют своим целям и материал, который в начале или оставался однотипным и инертным, или же сопротивлялся будущему воздействию. Речь при этом может идти и о временных намерениях, характерных для одного конкретного произведения и весьма краткого промежутка времени. Именно так обстоит дело с детскими стихами Галаса, которые он создавал в начале 40-х годов. Огромное число вариантов этих стихотворений направлено на последовательное использование естественного языка, исходящего из стилизации детской речи, на создание непосредственных и душевных высказываний. Тот, кто знаком с творчеством Галаса, предшествовавшим данному периоду, конечно, может представить, что переход к новому стилю был весьма нелегок, и варианты

это подтверждают и конкретизируют. Следующие 4 разных варианта одной и той же строфы из сказки для детей «Откуда у горлицы поясок» (Jak hrdlička přišla k pásku) все представляют собой машинописные копии, появившиеся в период между созданием стихотворения и первым изданием сборника «Настройка» (Ladění), в который легенда была включена в окончательной версии:

1. Krásná Panna zasmála se:  
«Kš, kš! Leť, ty pohane,  
ale neposlucha potrestá se,  
sametka ti zůstane!»
2. Maria Panna zasmála se:  
«Kš, kš! Leť si pohane,  
ale neposlucha potrestá se,  
ten pásek ti zůstane!»
3. Milá Panna zasmála se  
Kš kš leť si pohane  
však neposlucha potrestá se  
pásek už ti zůstane.
4. Panna v smíchu klopi řasy  
Kš kš leť si pohane  
za trest však na věčné časy  
pásek ti už zůstane<sup>3</sup>.

С таким же успехом, впрочем, варианты, повышающие насыщенность текста различительными признаками, могут указывать и на основополагающие константы индивидуального стиля данного автора, наглядно демонстрировать средства, служащие для реализации основной семантической интенции. Так, мотивировкой большого числа вторжений Галаса в собственный текст является увеличение «сосредоточенности» и «вескости», т. е. значительной семантической нагрузки на каждое слово и резких изменений значения даже в рамках словосочетания. Основным приемом здесь является отказ от служебных слов, их замена полнозначными

---

<sup>3</sup> 1. Прекрасная Дева засмеялась // Кыш! Лети, негодяйка! // Но непослушность будет наказана, // Ленточка у тебя останется; 2. Дева Мария засмеялась: // Кыш! Лети, негодяйка! // Но непослушность будет наказана, // Поясок у тебя останется; 3. Милая Дева засмеялась // Кыш лети негодяйка // но непослушность будет наказана // поясок у тебя останется; 4. Дева от смеха щурит глаза // Кыш лети негодяйка // но в наказание навсегда // поясок у тебя останется.

словами, введение экспрессивных слов вместо нейтральных: «A jako zvíře hledající kout...» («И как зверь, ищущий угла...», журнальная редакция), «Jako zvíře...» («Как зверь...», 1 и 2-е издания сборника «Остов надежды» (*Torzo naděje*)), «Zbité zvíře...» («Раненый зверь...», 3-е издание); «světem zní jen chorál žabí» («В мире звучит лишь хорал лягушек», 1—5 издание сборника «Настежь» (*Dokořán*)), «světem kváče...» («В мире квакает...», 6-е издание). Варианты, демонстрирующие эту тенденцию, выступают во всех периодах творчества Галаса, причем одинаковым образом при переходе от журнальных публикаций к первому книжному изданию и от ранних изданий — к более поздним.

6.2. Особую группу составляют варианты, функцией которых является ликвидация кажущихся, неумышленных или нежелательных стилистических характеристик, которые не имеют связи с художественным настроем произведения. Так, после Второй мировой войны Галас вычеркивает в ряде окончательных редакций своих более ранних произведений такие формы, которые несут черты архаичности, патетичности или книжной гиперкорректности; подобным же образом поэты 1890-х годов подавляют «люмировские» поэтизмы ранних версий своих стихотворений. Обычной предпосылкой таких текстовых изменений является временная дистанция. Это, разумеется, относится и к таким вариантам, которые вырастают из вневременных эстетических требований уравновешенности и т. п. и которые направлены на ограничение крайних, экстремальных особенностей, отражающих бескомпромиссную манифестацию немедленного осуществления неких идей или доктринально последовательную реализацию программы той или иной литературной группы: с течением времени они начинают казаться поэту излишними. Так, из 2-го издания книги «Каракатица» (*Sépie*) Галас исключает целые стихотворения, которые являлись лишь отражением «игровой» программы, свойственной поэтизму, а также обрядовые нигилистические жесты или радикальные стилизации под барокко. По прошествии времени устанавливается новая мера, которой придерживается автор.

6.3. Новая версия, созданная по прошествии длительного времени, не обязательно, однако должна иметь подобный ограничивающий, «усмиряющий» характер. Результатом многих вариантов, напротив, становится то, что они вносят в старое произведение отзвуки стилистических уровней, характерных уже для произведений новых, современных возникновению данных вариантов. Это не обя-

зательно приводит к нарушению художественной целостности первоначального произведения (хотя нередко такое ощущение возникает); единство может быть достигнуто и на основании гетерогенных элементов, между которыми существует напряжение, повышающее семантическую интенсивность произведения. Если мы рассматриваем варианты в их знаковой функции, то этот тип указывает нам на процесс развития «личности». Он является весьма и весьма наглядным показателем изменений, которые «личность» претерпела между различными версиями. Возможность противопоставления является именно здесь источником наблюдений за тонкими стилистическими отклонениями и сдвигами, которые в других условиях (т. е. при изменениях стиля от одного произведения к другому одного и того же автора) остаются скрытыми за своими действительными или кажущимися структурными мотивировками. Там, где новая версия преимущественно остается идентичной старой версии, эти изменения могут рассматриваться в условиях *ceteris paribus* — в спокойных лабораторных условиях.

Хорошим примером этого типа вариантов у Галаса является ритмическое упорядочивание стихов в изданиях сборников предвоенных лет, вышедших в свет во время и после войны. Этот пример демонстрирует стремление поэта к более тесному включению своей поэзии во взаимосвязи и обстоятельства национальной традиции, которое было характерным для возникавших в то время его новых произведений.

Другой пример: когда Карел Томан в свой сборник «Меланхолическое странствие» (*Melancholická pouť*) включал стихотворение «Воспоминание о Мосте» (*Vzpomínka z Mostu*), опубликованное в журнале еще в те времена, когда печатался предыдущий сборник Томана — «Остов жизни» (*Torzo života*), он переработал финальные строфы следующим образом:

Старая версия:

Den hříšně kvet a já měl v duši sen  
o šeru černých lesů.  
Tím šerem bloudit tich a nevzrušen,  
tím šerem černých lesů!  
Divoké máky žhnuly v mojich snech  
a něha plavých klasů.  
A já chtěl dřímat v zlatých plamenech,  
v plamenech zlatých vlasů.

Новая версия:

Den hříšně kvet a mně táh hlavou sen:  
 Ty, zmlklá, sedíš u mne,  
 paprsek slunce padá roztráštěn  
 na tvoje čelo dumné  
 a světelná hra, kterou vzplál tvůj vlas,  
 dostačí, drahá, zcela,  
 by pokrytecká ctnost a asketický mráz  
 i tato krůma-cela  
 poznaly pyšnou slávu života  
 a blaho slunných výší.  
 Ty vzdalená, než sen můj ztroskotá,  
 Buď zdráva! Ještě čiši!<sup>4</sup>

При анализе этого варианта я обратил внимание на новый оттенок отношения к поэзии, который сформировался в творчестве Томана в период создания «Меланхолического странствия»: на определенную рациональность, даже склонность к полемической дискурсивности, которая отчетливо проявляется именно в сравнении с цветастой, музыкальной, идейно незаостренной первой версией.

6.4. Хотя мы совершенно не хотим выпустить из поля зрения все другие категории, мы хотели бы обратить внимание именно на тот аспект текстовых вариантов, который позволяет трактовку их как знака изменений общего и индивидуального литературного сознания и художественного вкуса. В небольшой статье «Варианты и стилистика» (1930) Ян Мукаржовский на примере небольшого числа текстовых изменений в ранних сборниках Ярослава Врхлицкого показал одну из важнейших тенденций стиля люмировцев: в заменах явно актуализированных, семантически индивидуализированных сочетаний типа «большая луна» сочетаниями в принципе избитыми («бледная

<sup>4</sup> Старая версия: *День грешно цвел, а я мечтал в душе // О тени черных лесов. // Блуждать бы в этой тени в тишине, никем не беспокоим // В этой тени черных лесов! // Дикие маки горели в моих мечтах // И нежность золотых колосьев. // А я хотел забыться в золотом пламени, // Пламени золотых волос.* Новая версия: *День грешно цвел, а у меня из головы не выходила мечта: // Ты, молча, сидишь у меня, // дрожащий луч солнца падает // на твоё серьёзное лицо // и игры света, от которой загорелись твои волосы, // моя дорогая, полностью хватит для того, // чтобы ханжеская добродетель и аскетический холод // и вся эта пивная // познали гордую славу жизни // и благо солнечных вершин. // Ты далека, но пока моя мечта не рухнула, // Твое здоровье! Еще вина!*

луна») Мукаржовский распознал типическое проявление ориентации Врхлицкого на перифрастическое выражение, с особым акцентом на интонационную плавность (которая была в первоначальном сочетании нарушена сдвигом значения) и крупные интонационные единства: ориентацию, которая должна подавлять выразительность отдельных слов самих по себе. Это весьма наглядный пример плодотворного использования стилистической детали для прояснения основных тенденций поэтической структуры.

## 7. Заключительные замечания

В завершение следует сказать несколько слов о проблематике вариантов с точки зрения эстетической ценности. Даже при решении практических вопросов текстология не может избежать этой проблематики. Совершенно конкретно эта невозможность открылась нам в ходе споров о том, какой именно текст «Силезских песен» Безруча является основным: издания с поздними авторскими правками были справедливо отвергнуты на основании художественной оценки, и выбор другого, более раннего текста в значительной мере также должен был руководствоваться художественными критериями. В ходе поисков объективных средств выбора основного текста в конце концов необходимым оказалось отказаться от дискуссии о том, какие из вариантов лучше, а какие хуже, и поставить вопрос совершенно иначе: в какой момент поэт перестал руководствоваться точкой зрения художественной целостности произведения, его внутренних закономерностей, когда он допустил господство других критериев, в особенности тех, которые послужили мотивировкой для общего отрицания поздних версий? Таким образом, возможно, удалось найти определенный методологический нюанс эстетической оценки вариантов, оттенок, *sit venia verbo*, специфически текстологический. Оказалось возможным с большой степенью объективности, с использованием количественных данных разграничить варианты творческого и нетворческого характера. К первой группе относятся индивидуально осмысленные изменения в тексте, которые уже благодаря их относительно малому числу, вероятно, были проведены и проконтролированы с сознанием произведения как целого, ко второй — стереотипные вмешательства, при которых прямолинейно преследовалась некая филологическая или сходная цель — в десятках мест, без обращения внимания на контекст. Это, наконец, сделало возможным и определенной гармонизацию публикации с чисто

текстологической точкой зрения — в качестве основного был избран такой текст, который в свое время был историческим фактом; в то же время были сохранены и результаты работы поэта над текстом в тех случаях, когда эта работа велась еще по творческим, а не по каким-либо иным причинам.

### Цитируемая литература

- Červenka M.* Stylistika Halasových variant // *Struktura a smysl literárního díla.* Praha, 1966. S. 160—179.
- Červenka M.* Významová výstavba literárního díla (1968). Praha, 1992.
- Jakobson R.* Co je poesie? // *Volné směry* 30. 1933—1934. S. 229—239.
- Levý J.* Geneze a recepce literárního díla // *Levý J.* Bude literární věda exaktní vědou? Praha, 1971. S. 71—143.
- Mukařovský J.* Varianty a stylistika (1930) // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 187—190.
- Томашевский Б. В.* Писатель и книга (1923). М., 1955.



## РАЗРЫВ ЯНА МУКАРЖОВСКОГО СО СТРУКТУРАЛИЗМОМ

Тему данной статьи я выбирал с сознанием того, что я или кто-нибудь другой из учеников Мукаржовского обязан ее написать. Продолжать деликатно замалчивать эту тему недопустимо — в том числе и потому, что Ян Мукаржовский заслуживает, чтобы о его столь характерном для того времени (и потому совершенно нетипичном для личности такого масштаба) отказе от собственных принципов и принятии им сталинской версии марксизма было рассказано человеком, близко его знавшим. Вряд ли имеют полное право судить о Мукаржовском критики, мотивом которых является не только праведный гнев над поступком ученого, но и зависть к мировой известности его научной деятельности, — поскольку и в этом вопросе мир руководствовался своими собственными нуждами, и оригинальный методологический импульс творчества Мукаржовского заинтересовал его гораздо больше, чем непреклонные мнения критиков и сетования морализаторов.

Но прежде всего я хотел бы отметить, что заявленная в названии статьи проблематика осмыслялась мною. Именно поэтому я не могу ее избежать. В процессе работы над статьей даже «заклучение в скобки» проблемы и сведение ее к обычному методологическому описанию (например, анализу гетерономного вмешательства в имманентное развитие) показалось мне чем-то, что отвлекало бы меня от настоящего, кровавого узла проблемы, в которую впутан и я.

Дело в том, что первая из трех трудностей, с которыми мне пришлось столкнуться и которые я здесь перечислю, имеет непосредственное отношение ко мне и всему поколению моих ровесников в науке. Мукаржовский, отказавшись в начале 50-х годов от своих прежних взглядов, тем самым сохранил высокопоставленное положение в рамках научных учреждений, на которое, конечно, имел право — как раз благодаря своему творчеству, от которого он сам тогда отрекся. Внутреннее противоречие, которое это вызвало в нас, объясняется

тем, что отказ Мукаржовского от своих взглядов стал одним из факторов, сделавших возможным существование своеобразного научного «заповедника», в котором выросла часть нашего поколения литературоведов. Лишь некоторые, отнюдь не все, воспитанные в этом «заповеднике» специалисты могли бы с уверенностью сказать, что они были воспитаны под руководством Мукаржовского. Личные контакты каждого из нас с Мукаржовским были разными, и решающее влияние на всех оказали прежде всего его старые тексты. Новые работы Мукаржовского не содержали в себе ничего, что можно было бы хоть как-то сравнить со структуралистским периодом его творчества. Ученному так и не удалось выйти из тени отказа от собственных взглядов, последовавшего в 1951 г. Его несмелые попытки вернуться к ним использовали в своих целях энергичные сталинисты, и Мукаржовскому вновь пришлось отступить. Но это, наверное, все-таки не было решающим. Натура учителя в Мукаржовском всегда относилась со вниманием к личностям, и потому он стремился развивать в нас не такие качества, как послушность идеологическим догмам (скоро ставшую для нас неприемлемой), а традиционные научные добродетели. Когда в 60-х годах структурализм начал возрождаться из пепла, Мукаржовский не принимал в этом прямого участия, однако, несмотря на это, даже просто публикация его чрезвычайно важных работ прежнего периода, само существование которых было до тех пор тайной и для нас, во многом помогла этому процессу.

Мы и сами были не без греха. За наш собственный примитивный юношеский марксизм должно быть стыдно нам самим, он никак не был связан со взглядами Мукаржовского. Но тем не менее, отрекшись от собственного учения, которое в нашей области науки могло бы стать противовесом вездесущей и всеобъемлющей идеологии, он на какое-то время лишил нас потенциальных противоядий, а себя — заслуг человека, который мог бы нас ими снабдить. Впоследствии несколько лет было потрачено на преодоление последствий разгрома Мукаржовского и нашего собственного конфуза первой половины 50-х годов. В мире появлялись, развивались и исчезали различные научные концепции, а в Чехии до сих пор не находилось места классическому структурализму. Когда же мы вновь стали на него опираться, его сочетаемость или несочетаемость с марксизмом большинство из нас уже практически не интересовала. В некоторых попытках философской интерпретации структурализма, предпринятых в те годы, самоотречение Мукаржовского было оценено отрицательно, но при этом по-прежнему вершиной его творчества называлось его слияние

с марксизмом. Путь к оправданию самых разных существовавших в мире мнений, научных и художественных концепций и т. п., был для коллег — авторов подобных трудов — один: через зачехление этих мнений и концепций во всепоглощающий, индивидуально дифференцированный, «открытый» марксизм. Многие из нас справедливо сомневались в смысле подобного синтеза и в том, может ли марксизм быть его ядром. Следует признать, что этот синтез, несмотря на до сих пор не потерявшие ценности идеи и наблюдения, был скорее ограниченной определенным периодом времени тактикой, при помощи которой могло существовать современное мышление в стране, управляемой монопольной идеологией.

Аналогичные идеи — стремление определить взаимоотношения между *структурализмом* и *марксизмом* — можно найти в трудах Мукаржовского, написанных еще до его «самокритики». Для них характерна обратная тенденция — от духовной свободы к полной капитуляции. И именно это — вторая, самая главная трудность из тех, с которыми пришлось столкнуться, расследуя нашу тему. Речь идет о внушающей неподдельную жалость картине: творческая личность, всеми любимый учитель, который постепенно отказывается от содержания своего творчества и приносит в жертву собственную индивидуальность ради того, что ошибочно считает интересами народа и культуры. Я говорю: *постепенно*, поскольку антиструктуралистское выступление 1951 г. не было неожиданным переломом. Мукаржовский встал на путь, ведущий к нему, уже в 1945 г. и завершил его после февральского коммунистического переворота 1948 г. А говоря: «ошибочно считает интересами...» и т. д., я имею в виду то, что эта эволюция осуществлялась в сфере убеждений ученого.

Первоначальным контекстом этой эволюции следует признать духовную ситуацию, сложившуюся сразу после окончания войны. Сейчас нам уже нелегко в ней разобраться — ведь мы стали свидетелями краха того, что тогда весьма уверенно и с большой помпой провозглашалось. Что было особенно актуальным для Мукаржовского? (В дальнейшем мы опираемся на все тексты Мукаржовского периода 1945—1951 гг. — ср.: Масек 1982 — а также на его университетские лекции этого периода, конспекты которых мне любезно предоставил коллега Адольф Шерл, за что я его от всего сердца благодарю.)

1. Успех, которого добился в Германии нацизм (вспомним поиски Томасом Манном идей, предвещающих нацизм в немецкой традиции), падение демократической республики в Чехословакии и война привели к тому, что у Мукаржовского развился комплекс ответственности

перед обществом за любые, включая самые серьезные, последствия событий культурной жизни, в том числе и за результаты научных исследований. Неизбежная непредсказуемость этих последствий потому казалась ученому угрозой, возможностью избежать которой представлялся контроль со стороны четких идеологических принципов и непосредственно очевидного «общественного интереса».

2. Происходившие в то время изменения положения человека в мире, казалось, создали ситуацию, в которой современное творчество, и прежде всего искусство, способно выбраться из тогдашней трагической изоляции и установить диалог со всем обществом «в целом». В этой перспективе искусство межвоенного периода вдруг стало восприниматься как индикатор общественного разложения, и потому была создана программа обращения к типичности переживания, ослабления индивидуализации. Перед теорией искусства при этом якобы вставала задача содействовать развитию в этом русле. В соответствии с этой идеей развитие вообще должно было происходить на основании сознательно устанавливаемых целей, а не в неопределенной стихийности.

3. Опыт прошедших лет, казалось, свидетельствовал о том, что только у социализма достаточно смелости для того, чтобы создавать неизвестное будущее. Сейчас мы стоим на руинах этой иллюзии. Однако тогда в подобном ключе выступали не только коммунисты (а Мукаржовский стал членом партии), но и, например, Индржих Халупецкий (см. его эссе «Конец современной эпохи» (*Konec moderní doby*, 1946)). А ведь он, в выступлении которого смешались тревога и устремленность в будущее, был одним из самых прозорливых людей того времени. Однако тогда действительно, по сути, не существовало альтернативы: современная история западных демократий казалась цепью сплошных неудач, и из нее никак не следовало, что в 50-х годах и позже на Западе произойдут радикальные перемены.

4. Особое влияние на Мукаржовского оказала идея организации (*řádu*). Автором этой идеи и тем, кто развивал ее во время многочисленных встреч с Мукаржовским в период немецкой оккупации, был его друг, впоследствии расстрелянный Владислав Ванчура (Мукаржовский цитировал его высказывание о том, что после войны он как дисциплинированный солдат вступит в ряды партии). Однако эта идея, сама по себе служившая плодотворным ядром творчества художника слова, при своем повсеместном применении приводила к бесплодной стереотипизирующей редукции столь динамичных до этого концепций структуры. Вскоре идея организации породила и

столь желанное «ясное» отношение к действительности. На свалке истории находится много таких вот «ясных», «простых», «естественных» отношений к действительности — на самом деле не имеющих с нею никакой связи.

Мы могли бы привести и некоторые другие предпосылки. После установления марксизма в качестве государственной идеологии каждый из перечисленных нами пунктов стал орудием манипулирования. Однако первоначально они были элементами духовного процесса, не связанными с обычной борьбой за власть: они имеют отношение к познанию (другой вопрос — какого качества: лучшему или худшему) и поэтому заслуживают хотя бы некоторого уважения.

Теперь расскажем о конкретных этапах разрыва Яна Мукаржовского со структурализмом.

А. В первые два послевоенных года никаких существенных изменений не произошло. В лекции, прочитанной во Франции (Muкаřovský 1946a), Мукаржовский представил пражскую школу без каких-либо компромиссов. В лекции были перечислены все ее основные, по-прежнему действительные принципы в вопросах (к которым автор будет все время возвращаться и в дальнейших текстах) внутренней диалектики художественного развития, эстетической функции, структуры (в полемике с холизмом<sup>1</sup> первичными названы составные элементы и их напряженные соотношения между собой, структура как целое признается апостериорной), произведения как знака. Выступление Мукаржовского на съезде писателей (1946b) посвящено ненормальности развития новой чешской литературы, причиной которой была названа перегрузка внехудожественными задачами. При этом в основе искусства, даже современного, по оценке Мукаржовского, лежит эстетическая функция, которая обновляет многостороннее видение действительности (и тем самым противостоит идеологии). Тот же факт, что одностороннюю экспериментальность авангарда в своих размышлениях о ситуации в современном искусстве Мукаржовский считает пройденным этапом и то, что он размышляет о новой интеграции элементов (1945—1946; 1946—1947), вполне органично сочетается с целями послевоенного творчества.

Влияние вышеприведенных представлений проявилось в том, чего в них не было. Мукаржовский так и не опубликовал (и даже не завершил) свои выдающиеся труды военных лет, в которых понятия

---

<sup>1</sup> «Философское учение, разработавшее идею целостности, исходившее из гегемонии цельности и ее активности» (Мукаржовский 1994: 594).

структуры, функции и ценности заново пересматривались под влиянием феноменологии Гуссерля. Для программы включения теории искусства в процесс общественных преобразований казалось более подходящим социологизирующее сосюрсовско-дюргкеймовское понимание знака и знаковой системы. Без него, конечно, невозможно представить себе пражскую школу, однако именно творческое противоречие между этим пониманием и антропологией могло стать фундаментом дальнейших исследований Мукаржовского (см. напр., неоконченный текст, посвященный непреднамеренности в искусстве (Мукаржовский 1994: 198—244)). В его творчестве этого периода вновь исчезают элементы, которые могли бы стать противовесом историческому релятивизму, внутреннему источнику проблем, которые должна была преодолеть ранняя семиотика (исключением является предисловие к книге К. Гонзика «Tvorba životního slohu» («Создание жизненного стиля»)) (Mukařovský 1946c; Мукаржовский 1994: 485—496). Вероятно, и в упомянутой французской лекции именно программа подчеркнутой направленности искусства на общественную пользу привела к упрощающей трактовке «пустоты» эстетической функции, понимаемой в том смысле, что ее задачей оказывается помощь более действенной реализации функций внеэстетических.

В. Во французской лекции подобные идеи уравновешены тезисом о глобальной референции и многозначности художественного знака. Однако в более поздней работе, ориентированной на зарубежных читателей — статье «К терминологии чехословацкой теории искусства» (Mukařovský 1947—1948a; Мукаржовский 1994: 291—307), с которой начинается второй этап сближения Мукаржовского с марксизмом, эта точка зрения уже релятивизируется: на один уровень с отношением произведения как целого к целостной действительности поставлено его отношение к отдельному элементу действительности, посредником которого является тема произведения (отметим, что это не новый мотив, новым, однако, является равноправие обоих отношений). Подобная идея соответствует вновь возникшей необходимости исследовать однозначное воздействие художественного произведения на общество, понимаемое как открытая или скрытая тенденция этого произведения. Образцом для такого исследования в работе названа марксистская теория искусства. С точки зрения эволюции Мукаржовского интересно, что некоторые из этих положений отсутствуют в первоначальном, польском издании, появившемся весной 1947 г.: они появились лишь во втором издании «Глав из чешской поэтики» (1948a). Подобным же образом только в этом издании происходит зна-

чительное упрощение модели художественного развития, в которой инициатива начинает приписываться исключительно внешним (общественным) факторам. То, что Мукаржовский в этой книге сблизился с марксизмом, следует и из того, что он цитирует Энгельса, и из категорического утверждения (присутствовавшего в тексте с самого начала) о том, что искусство является реакцией на идеологию той или иной эпохи (подробнее об этом было сказано в статье «Искусство и мировоззрение» (Muкаřovský 1947—1948б; Мукаржовский 1994: 525—540). Категория структуры связывается здесь не только с диалектикой, как это было ранее, но и непосредственно с материалистической эпистемологией. Тенденция к сближению с марксизмом постепенно начинает задним числом вчитываться и в более ранние стадии эволюции автора, что позже проявляется в предисловии и послесловии ко 2 изданию «Глав из чешской поэтики» (1948б).

В публицистических текстах Мукаржовского изменение позиции ученого начинает проявляться весной 1947 г. Наиболее важная из статей о Ф. Кс. Шальде (1947а) начинается попыткой дать марксистский анализ общественных отношений в 90-х годах XIX в., а из творческого наследия великого критика выбираются цитаты, подходящие к текущей (коммунистической) партийной политике. Если верить этим цитатам, Шальда не только был социалистом, но и выступал против «избыточной индивидуальности» — и избыточной свободы художественного творчества. Как следует из выступления Мукаржовского на церемонии награждения республиканскими премиями (1947б), задачей современного искусства является служба делу социальных перемен, что опирается на давнюю, берущую начало еще во времена национального возрождения, традицию. Еще год назад тот же самый автор видел именно в перегруженности внеэстетическими функциями источник неорганичности развития чешской литературы.

В публицистических выступлениях Мукаржовского по разным поводам его научный регресс проявлялся с опережением по отношению к теоретическим работам. Ключевой для этого периода теоретический текст, о котором говорилось выше, даже с учетом отмеченных нами компромиссов, не содержит в себе отрицания основных, базовых категорий структуриализма. Несмотря на все заклинания о диалектике, в нем, например, опять отвергается гегелевский принцип дихотомии формы и содержания. Что же касается соотношения структуриализма с марксистской теорией, то речь идет по-прежнему о двух самостоятельных методологиях, из которых одна подпала под влияние другой, но, переняв из нее некие идеи, не перестала быть самой собой.

С. Именно это соотношение кардинально меняется в третьем этапе эволюции Мукаржовского. Главный его программный текст, «Куда движется современная теория искусства?» (Mukařovský 1948—1949), был опубликован спустя 9 месяцев после февральского переворота. Духовные импульсы сближения с марксизмом лишились всякого смысла, в стране начало устанавливаться господство «единственно верной» государственной идеологии. Мукаржовский участвовал в этом процессе под влиянием иллюзий о том, что развитием на пути к достижению высшего «порядка» или «организации» можно и нужно «научно» управлять. Поэтому для него ревизия прежних позиций в теории искусства мотивирована стоящими на повестке дня задачами в соответствующей области управления, т. е. в управлении художественным творчеством, находящимся на пути к социалистическому реализму.

Однако даже в этот период творчества Мукаржовского не происходит полного исключения структурализма из подобным образом деформированной теории искусства. Именно структурализм, по Мукаржовскому, создал предпосылки для перехода чешской теории искусства на рельсы марксизма. Этот переход, «хотя и произошел путем диалектического переворота, означает не ликвидацию, а перестройку... системы терминов». В качестве доказательства этого тезиса в начале статьи предлагается весьма странная картина развития структурализма: его рождением объявляется лишь 1934 г. (год выхода в свет статьи Мукаржовского о М. З. Полаке (Mukařovský 1934) и его знакомства с философией Ленина). Структурализм, которому предшествовал чешский формализм, испытал влияние динамичности русского формализма, основанной на «самоцельности» формы, но при этом он якобы был «всцело на стороне социализма» (что вовсе не следует из письменных выступлений Мукаржовского того периода). Весь пафос дальнейшего развития структурализма автор видит в усилении в нем диалектических и социологических элементов.

Затем речь вновь заходит об основных категориях структурализма. В первой фазе каждая из них заново интерпретирована таким образом, чтобы очевидной стала ее мнимая связь с марксизмом. Эта цель достигается ценой безжалостной правки, искажающей самую суть. Например, в статье о Полаке (1934) якобы «начала проявляться мысль, что в основе развития структуры поэтического текста лежит не самодвижение литературы, а внешние влияния, которые оказывают давление на поэтическую структуру». Однако в реальности в данной статье все выглядит совсем по-иному: каждое явление в литературе



мотивировано как влиянием извне, так и имманентным движением самой структуры, причем методика, обращенная только к внелитературной мотивировке, принесла бы предмету исследования, по тогдашнему мнению Мукаржовского, больше вреда, чем чистый имманентизм. Во второй части автор, наконец, определяет тот шаг, который остается сделать, чтобы из подобного «структурализма по-марксистски» получился самый настоящий марксизм. Так, в случае с понятием «развития» достаточно уже «только осознать его как отражение общественных противоречий и понимание личности как представителя того или иного класса».

Подобным же образом в структуралистской семиотике Мукаржовский надеется найти соответствие марксистской теории отражения. Для завершения марксистской картины было необходимо еще поставить вопрос о художественной правдивости и потребовать от произведения искусства раскрытия важнейших черт действительности, «находящейся на пути к будущему». Теми же словами, что о знаке, Мукаржовский говорит и об эстетической ценности произведения: «Ценность произведения искусства заключается в той мере, с которой это произведение отображает организацию действительности таким образом, чтобы изображенное в нем явление и методом, которым оно было выбрано для изображения, и организацией, которая была для него выбрана, отражало в том числе и процесс развития общества в данный момент...». Эта своеобразное гомологическое единство двух «порядков» (действительности и принципов ее отображения), построения действительности и произведения, было примерно в то же время развито в университетской лекции Мукаржовского под названием «Введение в эстетику». Идея отражения якобы известной «организации действительности» в произведениях духовной культуры и, наоборот — онтологизация структуры этих произведений в общественном бытии (в качестве реализованной утопии), представляют собой существенные черты коммунистической системы. Кроме того, подобное объяснение того, что такое знак и что такое ценность, характерно для системы, в которой описание становится нормой, а от искусства, функция которого, по утверждениям идеологии, — отражать явления действительности (знак = отражение), в ультимативном порядке требуется действовать именно в соответствии с этой нормой (норма = ценность). На месте действительности, впрочем, у Мукаржовского находится некий ее «порядок», т. е. проекция идеологической конструкции на реальность. Таким образом, «правдивость» искусства зависит от того, насколько соответствуют друг другу две фикции.

Если целью подобных построений Мукаржовского было сделать какие-то элементы чешской традиции составной частью местной версии марксистской теории искусства, то надо признать, что подобной попытки на практике никто не предпринял. Последующие работы Мукаржовского — составленный *ad hoc* сборник статей «Партийность в науке и искусстве» (1949), послесловие к роману Ольбрахта (1950а), а в особенности брошюра о Б. Немцовой (1950b), в которой эта выдающаяся личность буквально «мумифицируется» бесплодным социологизированием, уже ничем не напоминают о прежних произведениях своего автора и вполне вписываются в контекст типичных для того времени попыток «приложения марксизма» к теории искусства.

Д. В условиях жесткого давления и жестокой конкуренции за право быть глашатаем позиции партии марксистское прочтение структурализма потеряло всякие надежды на успех. Оттенки мнений уже никого не интересовали. Для того чтобы занять приемлемую для партийного руководства позицию, необходимо было максимально четко «отмежеваться». Это, впрочем, Мукаржовский вынужден был ежедневно делать и в качестве председателя руководимого из Москвы движения «сторонников мира». Именно здесь он привыкал к мышлению в рамках косных оппозиций («борцы за мир» — «поджигатели войны»). Аналогичным образом должен был быть осужден, как только о нем вновь зашла речь, и структурализм.

Несмотря на все это, о форме и самом написании статьи «К критике структурализма в нашем литературоведении», вышедшей в свет в октябре 1951 г., решение принимал не только сам автор. Большое влияние имело и давление извне, оказываемое на него. Партийный еженедельник «Tvořba», в котором была опубликована статья, вел тогда воинственные кампании за отрицание «буржуазного» прошлого гуманитарных наук. С точки зрения идейной чистоты критике подвергалась работа вузовских кафедр (Holubec 1951). Затем крепко досталось Арне Новаку (Buriánek 1952) и Карелу Тейге (Grygar 1951). В статье о литературоведении В. Стейскала (1951) «враждебная» природа структурализма подразумевается как нечто само собой разумеющееся. Сама статья Мукаржовского стала одним из первых выступлений в антиструктуралистской кампании, начатой статьей П. Сгалла (Sgall 1951); еще перед публикацией текста Мукаржовского вышла в свет и статья с характерным названием: «Структурализм — враг нашего языкознания» (Trávniček 1951).

Содержание подобных дискуссий было четко определено заранее, единственной возможной альтернативой было не принимать в

них участия. Остроты «дискуссиям» добавили недавно вышедшие статьи И. В. Сталина, посвященные вопросам языкознания: критика Н. Я. Марра, абсурдно распространившаяся и на пражскую школу, коснулась и пражской теории поэтического языка. Мукаржовский в ее осуждении был заодно с остальными участниками дискуссии.

Теперь уже для Мукаржовского не существует никакого пути структурализма к диалектическому материализму. То, что могло этим путем казаться, только заслоняло абсолютную противоположность эпистемологических (прирожденный идеализм структуралистов) и идеологических (понимание общественного значения искусства в терминах функций — вместо классовой борьбы) постулатов. Даже схожие утверждения в марксизме и структурализме (отрицание вне-временной ценности, резкое неприятие теории «влияний») обретают полностью противоположные мотивировки. Если бы Мукаржовский просто описывал взаимоотношения двух направлений мысли, он был бы ближе к реальности, чем при своей насильственной переоценке структурализма в духе марксизма в прошлом: действительно, что есть у этих двух методологий общего? Проблема, однако, состоит в том, что мы не имеем дела с описанием, поскольку само констатирование несоответствия какой-либо методологии учению автоматически означало ее «дисквалификацию».

О судьбе различных структуралистских категорий в этой критике нет смысла писать подробно. Теперь и признание внешних влияний на развитие искусства трактовалось Мукаржовским как имманентизм, и интерес к «значению» (проявлявшийся в структурализме вместо необходимого в марксизме «анализа содержания») объявлялся продолжением традиций формализма на новом уровне.

Нас, однако, в этой последней стадии разрыва Мукаржовского со структурализмом больше, чем рациональное обоснование каких-либо утверждений, интересует другое. При включении рассматриваемой нами статьи в сборник своих более поздних работ (1961) Мукаржовский некоторые ее места не стал перепечатывать. Обнаружение этих отрывков в старом издании привело нас к созданию небольшой антологии содержащихся в первоначальной версии статьи изречений похожего содержания: «Структурализм даже помогал (...) своей кажущейся научностью прикрывать настоящее правореакционное лицо буржуазного литературоведения». «Однако результатом стала и в этом случае лишь маскировка формализма» (кое-что от этих высказываний осталось и в исправленной версии). Если мы говорим о некоем научном направлении, что оно чему-то «научилось» у другого на-

правления, это следует признать антропоморфическим упрощением. Тем более такие действия, как «прикрытие» и «маскировка», можно себе представить лишь осуществленными по инициативе конкретного субъекта... Среди фраз, не попавших в переиздание, можно найти и такие: «...интерес к содержанию означает попытку маскировки формалистического характера структурализма, а вовсе не преодоление формализма, как внушали себе структуралисты». Иначе говоря: кто-то пытается нечто замаскировать (т. е. сознательно утаить) и одновременно с этим внушает себе, что такими действиями это «нечто» преодолевает. Подобные шизофренические идеи, впрочем, опираются на марксистское представление об «объективных» последствиях субъективных действий (сколько же крови нам попортил Штолл с этой доктриной!). Отметим, однако, что у этой идеи уже в первых послевоенных работах Мукаржовского появился аналог — обязанность отвечать за последствия творчества, в том числе и самые неожиданные, и контролировать их...

Однако и «ответственность» пережила весьма странную метаморфозу. Во всех своих программных выступлениях, упомянутых здесь, их автор говорил исключительно о своих личных мнениях. Грамматическим субъектом рассуждений, однако, был всегда структурализм, или даже «чехословацкая теория искусства». В более ранних произведениях высказывания Мукаржовского выглядели чем-то вроде *pluralis majesticum*, в последней же стадии его эволюции речь идет, напротив, об обозначении враждебного предмета разоблачения. Единственное релевантное «я» звучит только в самом конце статьи: «Я постарался принять участие в этом пересмотре оценок, прибегнув к критическому анализу одного из буржуазных литературоведческих направлений, в развитии которого я принимал активное участие с самого момента его появления». Это позиция скорее свидетеля, нежели подсудимого. Возможность занять такую позицию была одной из привилегий человека, принадлежавшего к касте избранных: эту принадлежность он укрепил дискредитацией результатов собственного творчества, при помощи которой было получено право избежать ответственности. При изгнании из этой касты складывается ситуация зеркально-симметричная: признания в проходивших одновременно с публикацией статьи Мукаржовского судебных процессах объединяют признающееся «я» подсудимого, в прошлом высокопоставленного функционера, с действиями и фактами, которых в реальности не было или на которые они не могли оказать никакого влияния. Ритуальное «очищение» и ритуальное принесение в жертву людей имеют между

собой нечто общее: это волюнтаризм в обращении с действительностью, ответственностью и субъектом. «Порядок» действительности и «порядок» самопрезентации субъекта (все равно, в чем она выражается — в произведении искусства, научной теории, самообвинении или «самокритике») на основе тотальной идеологизации и того, и другого доходят до идеальной степени соответствия. И ни один из наших самых пронизательных талантов, начав однажды играть по этим правилам, уже не смог выйти из игры.

Я попытался рассказать историю послевоенного Мукаржовского (и защитить при этом одного Мукаржовского от другого) как можно более рационально. Но даже в таком виде это получился рассказ мучительный. Ян Мукаржовский был нашим учителем, и своим *настоящим* творчеством он поставил перед нами вопросы, на которые мы пытались найти ответы годами и — во многих случаях — так и не нашли их до сих пор. К концу жизни он перестал скрывать, что те «старые добрые» следы, по которым мы бежим вперед, задыхаясь, — принадлежат ему, и наблюдал за нами с симпатией. Тогда он сказал: «У меня теперь есть только вы». Неужели именно мы были главным смыслом этой грустной комбинации?.. Но, к счастью, нет никаких комбинаций, есть только люди и серая стена бытия, об которую люди бьются головами, так что она иногда начинает шататься.

Кроме двух затруднений, о которых я говорил в начале статьи, есть и еще одно, третье — со структуриализмом. Какое из его слабых мест, какой изъян сделал его ведущего представителя столь доступным ударам извне? Ответы могут быть различными. Мне вновь вспоминается мотив аналогии между произведением и действительностью, построенной на том, что их объединяет некая общая «организация». Структуриализм — это структурирующая деятельность, и потому его глубинное свойство — с маниакальным упорством искать организацию где угодно, от системы гласных звуков в языке до сонета Бодлера и самого целого Культуры. Однако между структурой, сформировавшейся на основе осознанного творчества конкретного субъекта, и тем, что возникло из разнонаправленной деятельности самых разных, неоднородных субъектов, и потому не имеющих автора, все-таки существует большая разница. (При этом я не утверждаю, что преднамеренность или непреднамеренность никак не могут проявляться в единствах, в которых главную роль играет их противоположность.) Какая существует гомология между «организацией» произведения и «организацией» действительности, какие существуют ее более разумные предвестия в исторических моделях, где в каком-либо периоде развития

или поколении все было бы организовано таким же явным образом, как будто бы все эти явления действительности были произведениями искусства? Мукарежовский чувствовал эти трудности, когда в полемике с холизмом говорил о первичности элементов и их противоречий по отношению к целому и его гармонии. Однако при анализе целостных структур, созданных действиями не одной, а многих волей, мы часто пытаемся все-таки отыскать эту самую свою «организацию».

Рабочие гипотезы о структуре структур и об обществе с законченной дифференциацией функций очень легко онтологизируются, т. е. превращаются в социальную утопию: идеологию структурализма. Родившись в век, в котором целые структуры вырывались из суперструктур одним движением руки вождей, они легко могли спрятаться под крыло уверенных в себе, энергичных, эффективных утопий. В то время как за стенами храма люди убивали каждого встречного и поперечного, автор мозаики в Сан Аполинаре Нуово выкладывал ряды овец на зеленом лужку и верил, что иерархии, которым он служит, помогут привести общество в страну грез. Но его произведение является единственным в своем роде и вполне достойно стать свидетельством о мечте. Обобщающая же утопия стремится к тому, чтобы наблюдать свое воплощение в жизнь, и сводится к убеждению, что действительность, с которой манипулируют по ее правилам, представляет собой ту самую заложенную в ней «организацию». Многие структуралисты, которые разгадали хилиастические утопии социализма, оказались безоружными против утопий технократических.

Необходимым «гетерономным» спутником, призванным корректировать структурирующие, организующие действия, является преклонение перед тайной, в которую погружено все, что не было создано человеком, — а значит, и сам человек.

### Цитируемая литература

- Buriánek F.* Proti nacionalistické, kosmopolitické literární «vědě» Arne Nováka // Tvorba 21. 1952. S. 142—144, 162—165.
- Grygar M.* Teigovština — trockistická agentura v naší kultuře // Tvorba 20. 1951. S. 1008—1010, 1036—1038, 1060—1062.
- Holubec L.* Za vysokou ideovost v práci vysokých škol // Tvorba 20. 1951. S. 646—649.
- Chalupecký J.* Konec moderní doby // Listy 1. 1946. S. 1—23.
- Macek E.* Soupis díla Jana Mukařovského // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. S. 835—902.

- Mukařovský J.* Polákova Vznešenost přírody // Sborník filologický 10. 1934—1935. S. 1—68.
- Mukařovský J.* K umělecké situaci dnešního českého divadla // Otázky divadla a filmu 1. 1945—1946. S. 61—65.
- Mukařovský J.* O strukturalismu (1946a) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 109—116.
- Mukařovský J.* Zúčtování a výhledy (1946b) // Tvorba 15. 1946. S. 408—411.
- Mukařovský J.* Předmluva (1946c) // Karel Honzík, Tvorba životního slohu. Praha, 1946. S. 1—20.
- Mukařovský J.* O recitačním umění // Program D47 10. 1946—1947. S. 107—113.
- Mukařovský J.* F. X. Šalda, kritik národního života (1947a) // Tvorba 16. 1947. S. 233—237.
- Mukařovský J.* Země česká poctivá umělce (1947b) // Tvorba 16. 1947. S. 357—358.
- Mukařovský J.* O ideologii czechoslowackiej teorii sztuki (1947—1948a) // Myśl współczesna. 1947. S. 342—351.
- Mukařovský J.* Umění a světový názor (1947—1948b) // Slovo a slovesnost 10. 1947—1948. S. 65—72.
- Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky I—III (1948a). 2 vyd. Praha, 1948.
- Mukařovský J.* Předmluva k druhému vydání // Kapitoly z české poetiky I. 2 vyd. Praha, 1948. S. 12.
- Mukařovský J.* Doslov // Kapitoly z české poetiky III. 2 vyd. Praha, 1948. S. 327.
- Mukařovský J.* Kam směřuje dnešní teorie umění? // Slovo a slovesnost 11. 1948—1949. S. 49—59.
- Mukařovský J.* Stranickost ve vědě a v umění. Praha, 1949.
- Mukařovský J.* Doslov (1950a) // Ivan Olbracht, Golet v údolí. Praha, 1950. S. 3—22.
- Mukařovský J.* Božena Němcová (1950b). Brno, 1950.
- Mukařovský J.* Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě // Tvorba 20. 1951. S. 964—966.
- Sgall P.* Stalinovy práce o jazykovědě a pražský lingvistický strukturalismus // Tvorba 20. 1951. S. 674—676.
- Stejskal V.* Za vlasteneckou, marxisticko-leninskou literární vědu // Tvorba 20. 1951. S. 806—809.
- Trávníček F.* Strukturalismus — nepřítel naší jazykovědy // Tvorba 20. 1951. S. 866—869.

## К СЕМИОТИКЕ САМИЗДАТА

Как известно, в Чехословакии и некоторых других странах, в которых у власти находился коммунистический режим, до недавнего времени существовала литература, которая печаталась вручную на пишущих машинках. До более совершенных технических средств (таких как копировальные аппараты) дело дошло только в последние годы. в подпольной культуре было распространено полумифическое представление о том, что Госбезопасность не будет заниматься расследованиями случаев выпуска книг тиражом 10—15 экземпляров — как раз таким, которого позволяли добиться технические возможности пишущей машинки, — но, безусловно, будет преследовать тех, кто пользуется техникой, обеспечивающей большие тиражи. Когда появился первый журнал, отпечатанный с помощью гектографа, многие даже считали его публикацию провокацией «органов».

Рассматривая феномен самиздата, следует иметь в виду, что самиздат — это отнюдь не просто перепечатывание отдельных произведений диссидентов. Речь в его случае идет о существовании целой «параллельной» культуры, со своими многочисленными журналами, работающими издательствами, редакционными планами, содержащими многотомные собрания сочинений или тщательно отбираемую переводную литературу — как художественную, так и нехудожественную. Для того чтобы стать полноправной литературной культурой, этой деятельности не хватало прежде всего читающей публики — не столько из-за малого числа адресатов «самиздатовских» текстов, сколько из-за отсутствия их связи между собою, слабой информированности каждого конкретного читателя и практической невозможности обратной связи между читателями и авторами. При подобных условиях коммуникации невозможно было добиться стандартной четкой функциональной определенности, присущей обычным коммуникативным циклам художественной словесности (в структуралистских терминах — доминирования эстетической функции). Существование подобной своеобраз-



ной, «неполной» словесной культуры представляет собой серьезный предмет для рассуждений не только для истории литературы, но и для ее общей теории. Анализ опыта самиздата представляет нам некоторые литературно-теоретические категории в новом свете. Особенно для тех теоретиков, которые высоко оценивают важность теории коммуникации для филологии в целом, самиздат может представлять собой весьма интересный материал для изучения.

В данной статье я бы хотел продемонстрировать это путем анализа феномена *публикации*, проведенного в семиотическом ключе. Значение этого ключевого момента до определенной степени скрыто от наблюдателя обычным функционированием коммуникативной сферы и словесности в целом. В случае же с самиздатом эта очевидная вещь оказывается проблемой.

Начнем с самого банального факта. В виде обычных отпечатанных на машинке копий (таких, какие обычно авторы отдают для публикации в издательства, т. е. кое-как скрепленных листов печатной бумаги формата А4) существуют лишь самые старые самиздатовские тексты. В подобном виде тексты распространялись тогда, когда сами авторы хотели информировать друг друга о том, что нового каждый из них написал. Иногда этой же цели вместо рукописей служило простое чтение произведений вслух. Однако, как только в игру вступил более широкий круг интересующихся и появились фигуры издателя и переписчика самиздатовских текстов (это произошло где-то одновременно с возникновением редакции «Замочная скважина» («Petlice») еще в первой половине 70-х годов), распространители самиздата стали обращать внимание и на графическое оформление произведений: появляются жесткий переплет, титульный лист, а часто и иллюстрации, книги начинают издаваться в обычном книжном формате А5 (или ¼) и т. д. Это не было просто игрой в «настоящие книги». Ценой трудностей и больших финансовых расходов книги — как предметы *sui generis* — были снабжены *сигналами завершенности*: «Это именно то, что я хотел, — и точка. В то, что здесь представлено, я теперь не только не хочу, но и не могу вмешиваться — это, и именно это, и есть моя книга», — говорит стандартно оформленная книга от имени своего автора. Просто же пачка листов, вне зависимости от того, насколько проработан текст, все равно остается рукописью, рабочим частным документом, *work in progress*. Рукопись призывает читателя скорее к размышлениям о том, что еще в ней может измениться, чем к связному, непрерывному восприятию и переживанию уже законченного произведения.

Другой аспект публикации станет очевидным, если мы опишем тот же процесс следующим образом: формат книги указывает на то, что текст прошел до самого конца через процесс *означивания*, т. е. в нем присутствуют все материальные элементы, которые являются носителями знаковых функций, — и только они. Ведь только знаки, а вовсе не «вещи» (например, случайная порча бумаги) имеют право вступать в литературную коммуникацию. Это тоже кажется очевидным, однако имеет отношение только к текстам, которые в нормальных условиях можно представить лишь в виде книги, т. е. прошедшими корректуру. Тот, кто читал самиздатовские тексты, которые никогда не были свободны от ошибок переписчиков или в лучшем случае, их исправлений — сделанных впоследствии, между строк, — знает, как нарушается процесс коммуникации нежелательными реликтами именно «вещественности». Для меня, во всяком случае, чтение многих самиздатовских текстов — это редакторская попытка, поскольку мне вновь и вновь приходится решать задачу реконструкции правильного текста — т. е. текста, избавленного от всего, что знаком не является.

Интересен тут пример Б. Грабала, который, напротив, с любовью относился к первоначальным вариантам своих рукописей, отпечатанных некогда с огромной скоростью — 5—6 страниц в час — со всеми перепечатками, опечатками и путаницей, присущей его наивысшим творческим моментам. Однако в этом случае то, что иначе является реликтом вещественности, становится самостоятельным знаком, по крайней мере для автора — как напоминание о творческом порыве, свидетельство о нем (подобно т. н. *action painting*), и неудивительно, что Грабал говорит о своих первых вариантах рукописей как о своего рода графических работах.

Следующим — и самым важным — смысловым коррелятом окончательного придания тексту вида книги является то, что в соответствии с нормой западной культуры принимается в качестве выражения *направленности на широкую аудиторию*. Поясним это на примере из литературы, которую можно назвать какой угодно — только не самиздатовской.

Представим себе, что известное четверостишие из «Книг стихов» Яна Неруды:

Raděj bych však po ulicích žebřal,  
Raděj kletby lidstva na se kopil,

Лучше бы я побирался на улицах,  
Лучше бы принимал на себя все проклятия человечества,

Nežli bych snad u sobectví podlém      Чем в подлом эгоизме  
Lásku svoji v bídě blátě stopil.      Утопил в грязи нищеты свою любовь.

получила бы от поэта в частном письме его «вечная невеста» Анна Голинова. Она, безусловно, отнеслась бы к нему как к очередному факту, имеющему отношение к мучительным любовным отношениям между ней и поэтом, и воспринимала бы его в контексте событий, которые известны только ей и автору. Трактовала бы она эти слова применительно к ситуации, связывая их с материальным положением своего любимого, с его характером и стремлениями. Можно представить себе, что ответила бы она обоснованными замечаниями.

Читатель же цикла стихов Неруды «Анне», если не принимать во внимание полуфольклорных историй, не знает о подоплеке этих строк практически ничего. Смысл процитированной строфы станет для него лишь одним из камешков в мозаике тематических элементов, стилистических конструкций, интонационных и композиционных структур поэзии Неруды, на основе которых в соответствии со своими силами он создаст свое представление о поэте или лирическом герое. Этот конструкт будет меняться от читателя к читателю. То же, какое отношение он будет иметь к «реальному» Неруде, на данном уровне восприятия текста совершенно неважно. Более того — некоторые факты из биографии этого «реального» поэта даже мешали бы читателю создавать свой конструкт. Для понимания четверостишия в данном случае не будут играть никакой роли внешние причинно-следственные отношения, а, напротив, будут важны отношения взаимной мотивированности между элементами и частями произведения, т. е. его общая направленность (intence).

На границе между этими двумя описанными ситуациями — коммуникацией с адресатом письма и коммуникацией с читателем стихотворения — находится акт публикации произведения. Именно в этот момент теряют свою важность его каузальные связи с какими-то внешними событиями, а их место занимают интенциональные мотивировки, связанные с тем, что художественное произведение создает новую, до сих пор несуществовавшую реальность. Именно в этот момент участники коммуникации, знающие реальный контекст сообщения и часто в нем заинтересованные, уступают место людям иного типа — тем, кто не обладает данной информацией, однако способен и готов при воссоздании смысла произведения использовать те и только те знаковые и референционные системы, которые являются «общим достоянием» (и которые для близкого окружения автора стихов оста-

ются слишком неопределенными). Отметим, что после этого решающего акта мотивы, слова и предложения приобретают абсолютно новое значение: выражение «bídy bláto» (досл. «нищеты грязь») со своей аллитерацией и инверсией даже во времена Неруды звучало бы в частном письме слишком напыщенно, в стихотворении же оно является обычным, слегка риторически окрашенным элементом, который скорее приближает говорящего к поэтическому стандарту, чем обращает внимание на некую реальную или, напротив, преувеличенную исключительность его переживания.

При этом переходе из одной действительности в другую произведение не остается пассивным. Посредством знаковых систем, которые оно использует, и совокупности знаний, необходимых для того чтобы его понять, произведение предопределяет круг своих читателей, группу реципиентов, к которым оно обращается прежде всего. Оно «требует» таких воспринимающих, которые все это знают и способны свои знания применить на практике. Произведение обладает способностью буквально создавать до сих пор несуществующую аудиторию, непосредственно соответствующую форме своей речи, своего знакового выражения окружающего мира. Говорящая по-чешски интеллигенция возникла в XIX в., помимо прочего, в результате того что ее пробудили к жизни тексты, которые для сообщения о вещах, значимых для человека того времени (или даже человека вообще) использовали основной код литературы — естественный язык — в виде языка чешского.

Заметим, что публикация в нашем понимании, по сути, никогда не бывает абсолютной, поскольку идентифицированный произведением круг читателей всегда так или иначе чем-либо ограничен. Даже несмотря на то, что великие произведения всегда имеют тенденцию преодолевать эти границы, первоначальный проект произведения всегда связан с определенной культурой, с конкретной нацией. В том числе и поэтому произведение как целостный знак может стать обозначающим принятого в коллективе мифического знака со значением «мы» — так же как какое-нибудь значительное здание, историческая реминисценция, знамя и т. п. (ср. функционирование национального культурного наследия в таких ситуациях, как нацистская оккупация Чехии и Моравии). Условием того, чтобы текст мог быть принят в качестве связного, часто является весьма специфический набор знаний и навыков читателя. Тексты, понятные только друзьям или любимой, находятся, таким образом, в самой крайней точке шкалы, на противоположном полюсе которой — в качестве идеального, такого

же крайнего конструкта — расположена абсолютная аудитория, которую представляет «все человечество».

Представляется, что самиздатовский текст находится под властью искушения поместить свою аудиторию ближе к частному, интимному полюсу, чем «обычная» литература. К какой публике обращается автор, исключенный из общества? Можно ли перепечатку текста через копирку в 15 экземплярах считать его публикацией? Как компенсировать то, что разрыв между совокупностью авторских знаковых систем и знаковых систем, доступных потенциальному воспринимающему, при взаимной изоляции все увеличивается?

Можно, впрочем, сослаться на похожие ситуации в прошлом и сказать, что заверченный акт публикации — не самое главное, что сутью данной проблемы является интенция, направленность на широкую аудиторию, содержащаяся в тексте. Существование литературы, однако, невозможно в случае долговременного отсутствия откликов со стороны реципиентов, без благотворного влияния шлифовок и деформаций, не предполагавшегося заранее обогащения посредством контактов с неизвестным жизненным опытом, да и без той банализации, которой подвергается художественный текст после того, как он становится публичным достоянием. А «публика» уже *ex definitione* связана с множественностью. А помимо того — и с множественностью людей, которые, как мы уже говорили выше, должны не знать о многом, для того чтобы воспользоваться данными им возможностями семантизации — о том, что осталось за границей публикации и что, будучи введенным в игру уже после этого акта, действует ненадлежащим образом как *argumentum ad hominem* в ученом споре.

В этом узкая аудитория читателей самиздата дополнительно ограничена тем, что весьма активную ее часть составляют люди, которые лично знакомы друг с другом и потому часто склонны трактовать текст, автором которого является их друг, как личный документ; существуют и тексты, полный смысл которых без знания обстоятельств биографии нереализуем. Впрочем, существует и противоположная тенденция — многие из этих людей, благодаря своей профессиональной подготовке, стремятся к тому, чтобы занять по отношению к этим текстам надлежащую точку зрения интерпретатора, ограниченную требованием: «при создании связного смысла можно использовать все возможные коды, которые могут быть релевантными для данного сообщения, но только в том случае, если эти коды являются общепринятыми».

В условиях очень сильно ограниченной степени публикации тексты некоторым образом окружены пустотой, демонстрируя неиспользованные возможности художественного переживания, которого их потенциальные реципиенты были насильственным образом лишены. Своей абсурдностью эти тексты демонстрируют абсурдность общества, которое в крайней нужде не замечает источников своей творческой энергии. Литературное произведение как таковое является моделью коммуникации между людьми вообще: полуопубликованный самиздатовский текст есть знак ограниченной коммуникации, характерной для эпохи его создания. Чем выше его художественная интенсивность, тем успешнее он выполняет свою неблагодарную роль.

Авторы могут к подобным условиям относиться по-разному. Это отношение проявляется в обращении со знаковыми системами и потому оказывает значительное влияние на все произведение, на его форму и содержание. Приведем некоторые типы таких отношений, принимая во внимание тот факт, что в реальности они не присутствуют в чистом виде.

Существовало небольшое количество текстов, авторы которых сознательно отказались от идеи коммуникации с аудиторией и превратили самиздат в средство прямой коммуникации между представителями очень узкого круга лиц. В принципе, самиздат охранял определенную норму, ограничивающую импликацию фактических знаний, доступных лишь малой группе людей. Исключение реципиентов, которые просто из-за недостатка этих знаний не могли бы воссоздавать связный смысл текста, вело бы к герметизму, возникновению особой частной микрокультуры. Однако и без этих крайних последствий четкое представление о предполагаемой аудитории оказывало влияние на содержание и стиль самиздатовских публикаций, вело к их интеллектуализации, растущему числу эссеистических, философских и философствующих рассуждений и т. п.

На противоположном полюсе были авторы, которые вместо аудитории национальной, к которой им было официально запрещено обращаться, избрали аудиторию международную. Самиздат обеспечивал публикацию чешских вариантов их текстов для их дальнейшей публикации на других языках. В этом случае самиздат приближается к тому, что Р. Барт некогда назвал «нулевой степенью письма». Стилистика этих произведений дает нам повод для размышлений: их язык оказывается прозрачным, лишенным элементов, трудных для перевода — эффектов, связанных с использованием звукового уровня, стилистических различий, присущих национальному языку, игры

слов, отсылок к особенностям национальной культуры и т. д. В других случаях, наоборот, происходят интерполяции, текст обрастает множеством разъяснений, которые отпугивают читателей страны, откуда ее автор родом. Таким образом, ликвидируются целые горизонты возможных смыслов; авторы обращаются к ним, скорее, в дискурсивном виде (в том числе в виде метатекстовых размышлений о значении того или иного чешского слова), чем при помощи собственно литературных средств выражения.

Третий тип отношения авторов самиздата к своим текстам можно считать основным. Невозможность полной публикации при нем сознательно не принимается во внимание, и тексты строятся так, как будто они обращаются к обычной аудитории в обычных коммуникативных сферах. Общая коммуникативная проблематика самиздата, о которой мы говорили выше, никак не интернализируется в тексте, и именно поэтому парадоксальным образом выходит на передний план. В таком отношении к текстам есть что-то от трагического героизма, абсурдного труда Сизифа. В то же время оно не является чем-то абсолютно исключительным: значительная часть современного искусства в течение десятилетий развивалась в условиях гетто (П. Клее «*Uns tragt kein Volk*»), и выработанный ассортимент новаторских форм мог использоваться лишь в узкой аудитории. В случае самиздата, впрочем, на изоляцию обречены даже ориентированные на широкого читателя тексты.

Кроме того, существует еще один парадокс. Литературное творчество авторов самиздата держится на художественной сложности и индивидуальности и только за их счет продолжает оставаться на стезе искусства. Встает, однако, вопрос: находится ли эта ключевая ценность творчества в центре внимания читателей — по крайней мере в тех актах восприятия, которые были суждены самиздатовской литературе? Читатель часто обращает внимание не столько на индивидуальное, личное, субъективное, частное послание, содержащееся в произведении, сколько на общее, всем подобным произведениям присущее обстоятельство, а именно — что текст такого уровня запрещено публиковать. Сложность произведений становится, таким образом, чем-то второстепенным, от чего реципиенты быстро переходят к обобщающим коннотациям: все эти произведения вроде бы означают одно и то же, т. е. их смысл заключается лишь в тяжелых обстоятельствах их появления на свет и негибкости их авторов.

Все то время, пока коммуникация существует, ее существенные изменения становятся импульсом для новых определений и само-

определений словесности. Четвертый тип авторов самиздата прикладывает свои усилия именно к решению этого вопроса. Их интересует не сохранение, а трансформация литературы на основе активной реакции на сложившиеся условия коммуникации. Ситуация свободной литературы в тоталитарной системе систематически включается в структуру произведения — в его тематику, стиль и в особенности жанровые формы. Появляются тексты, напоминающие нелитературные формы письменной коммуникации и автокоммуникации — дневники, корреспонденция, автобиографии, воспоминания, драматургические произведения, предназначенные для исполнения в квартирах. Эти произведения могли опираться на прочную традицию — от Махи до Коларжа и Ганча. Появился литературный журнал, который создавался так, что авторы приносили копии своих текстов, и из них без всякой подготовки складывался журнал. Каждый из авторов приносил столько «копий», чтобы в конце концов все могли получить по одному целому экземпляру.

Публикация, безусловно, и в этих случаях является необходимым условием возникновения смысла, однако жанр в большей степени соответствует специфическим условиям публикации дефективной, не говоря уже о том, что создание нового жанра всегда является идеей, которая может быть использована жанровой системой литературы, интегрирована в нее, или инициировать ее дальнейшие обновления. Интимность и документальность в противопоставлении стандартным литературным системам становятся генераторами окказиональных комбинаций. Существуют и произведения-носители комплексного смыслового коммуникационного жеста, который можно описать высказыванием «я свидетельствую». Такие произведения могут полноценно функционировать лишь при условии, что они не составляют большинство и, соответственно, могут появляться на фоне большего количества произведений, не выходящих за традиционные границы литературности. Для читателя, не знакомого с обстоятельствами и реалиями диссидентского мира, мотивы из его сферы приобретают значение своеобразных метонимий и синекдох, подобно тому как некогда так же воспринимались пражскими читателями стихотворений Петра Безруча описанные в них силезские реалии (если это сравнение корректно, то со временем эти метонимии превратятся в метафоры и символы). Пока что это лишь кусочки неизвестного мира, лишь намеками повествующие о целом, из которого они были вынуты. В наши дни, при обычных условиях публикации, в эпицентре их деятельности легко может оказаться познавательная функция. То, что выделяет эти тек-



---

сты, опубликованные, в самиздате и потому лишенные ориентации на общественный резонанс, — это способность обладать несколькими горизонтами смысла: для «посвященных» и для «посторонних». Последним к незнакомым для них элементам текста следует относиться не так, как к пустоте обычного непонимания; семантическая структура произведения включает в себя эти незнакомые элементы именно в качестве фрагментов, отсылок, носителей тайны.

**СТИХОВЕДЧЕСКИЙ ТОМ**  
**«ИЗБРАННЫХ ТРУДОВ» ЯКОБСОНА \***  
**(заметки богемиста)**

Множественность взаимосвязанных интересов повышает уровень сложности творчества исследователя и делает его более глубоким. Для его систематизации и публикации исследовательских трудов ученого эта многосторонность, однако, становится проблемой. Специалист, который рассчитывал, что в 5 томе трудов Романа Якобсона будут собраны все тексты, представляющие эпохальный вклад автора в исследование стиха, вскоре обнаружит, что работы о славянском эпическом стихе были помещены в 4 том, в то время как группа статей о старочешском стихе, даже десятилетия спустя после своего возникновения до сих пор полностью не опубликованных, только ждет своего часа, для того чтобы быть напечатанной в 6 томе. При другой организации собрания сочинений этих работ недоставало бы в соответствующих томах ученым другой специализации. Дело в том, что Якобсона просто трудно загнать в какие-либо рамки, что, впрочем, является одной из причин, по которым мы его любим.

Многозначность слова «стих» («verse»), кроме того, позволила включить во 2 часть рассматриваемого тома ряд работ, посвященных русским и чешским поэтам, но не стиховедению как таковому. Прежде чем обратиться непосредственно к тому, что является предметом данной рецензии (в которой из широкой сферы интересов Якобсона выбрано именно то, над чем каждый день ломает голову исследователь чешского стиха), скажем несколько слов о некоторых из этих работ.

Эстетика поэтического языка представлена первой книжной публикацией Якобсона — работой о Хлебникове (1921), в которой, по-

---

\* *Jakobson Roman. Selected Writings 5. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague: Mouton, 1979.*

мимо ортодоксальных и сейчас уже устаревших тезисов формальной школы — к примеру, о приеме как единственном «герое» литературоведения — можно обнаружить пророческие идеи о поэзии как языке в его эстетической функции или о диссоциации обозначающего и обозначаемого, звука и значения в том специфическом типе знака, которым является поэтическое слово.

Другой работой, важной, помимо прочего, и для теории поэтического языка, является комментарий к «Охранной грамоте» Пастернака (1935а); в этом случае речь идет об одном из первых текстов Яacobсона, где появляется позднее столь тонко разработанное (напр., 1956) противопоставление метафорического и метонимического принципов семантического построения контекста.

Тетралогия о Маяковском предоставляет — наряду с биографическими, историко-литературными и интерпретационными материалами (1956; 1959; 1971) — возможность заглянуть в частную жизнь ее автора. Так, по крайней мере, я бы трактовал заслуживающий пристального внимания очерк (1930) — реакцию Яacobсона, восхищавшегося Маяковским, — на самоубийство друга. Эта трагедия, должно быть, серьезно потрясла мир Яacobсона, а в таких ситуациях словесная деятельность приобретает гомеостатическую функцию, т. е. помогает говорящему вновь обрести равновесие. Факт смерти Маяковского нужно было прежде всего избавить от изолированности, которая делала его сигнификатом мира как свободного поля деятельности губительных случайностей; отсюда темпераментная полемика с официальной советской литературной журналистикой, которая с легким сердцем принесла целостность подхода к большой личности в жертву необходимости канонизировать Маяковского в качестве образца для социалистических поэтов, объявив с этой целью финальный акт жизни поэта глубоко чуждым его творчеству. Контр-аргументы, приводимые Яacobсоном, убедительно указывают на некоторые источники внутренней драматичности творчества Маяковского. На следующих стадиях гомеостатического процесса судьба Маяковского включается в контекст целостной картины мира Яacobсона, которая, таким образом, неизбежно должна была претерпеть серьезные изменения. На основе материала биографий различных поэтов (Пушкин и пр.) поэзия определяется как рискованное занятие в условиях России. Кульминацией статьи становится патетический образ страны, где люди не останавливаются только на игре со знаковыми манифестациями реальности, но осуществляют свои судьбы и проекты в кровавой материи самой этой действительности. В интересах самосохранения

и реинтеграции картина мира Якобсона впускает в себя мифологические элементы.

Кажется, что именно подобные столкновения с социальным опытом в процессе созревания структурализма вели его к проблематике творческой личности, более широкой, чем созданное ею художественное произведение; эта личность реализуется по отношению к миру действиями различного рода, которые вместе с самим произведением создают сложные структуры высшего порядка.

С одним из выдающихся результатов этого процесса мы встречаемся в работе о мотиве статуи у Пушкина (1937), которая, так же как и другие пушкиноведческие работы 30-х годов, имеет непосредственное отношение к вдохновенной деятельности Якобсона в семинарах по русистике университета Масарика в Брно. К некоторым типичным и повторяющимся ситуациям в творчестве Пушкина, собранным исследователем на равноправной основе из элементов собственно словесного творчества, биографии и внутреннего опыта поэта (художественного, социального и психологического), Якобсон подходит как к гетерогенным единствам, доступным структурному анализу. Кроме того, здесь мы находим заслуживающие внимания размышления о тематизации художественного знака в рамках другого художественного знака (статуя в литературном произведении), из которых становится очевидным, насколько полезным инструментом могла быть семиотика в мотивном, тематическом и идейном анализе произведений искусства.

Три наиболее объемные и методологически наиболее действенные стиховедческие работы межвоенного периода (1923; 1934; 1938 — выйдет лишь в 6 томе) посвящены чешскому стиху. Таким образом, у нас есть некоторое право представить нижеследующие комментарии к стиховедению Якобсона с точки зрения богемиста.

Первое замечание касается, — иначе, вероятно, и быть не может, — *просодической основы ритма в чешском стихе нового времени*. Нет необходимости подробно распространяться о значении ранней работы «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским» (1923) как для нахождения и раскрытия взаимосвязи между структурой чешского языка и ритмическими закономерностями чешского стиха, так и для методологии изучения просодии и фонологического анализа в целом (ср.: Rudy 1976). Якобсон в этой работе показал, что основной ритмический каркас стиха и факторы его изменчивости могут быть определены лишь на основе знания фонологической сис-

темы языка, в особенности его количественных элементов (ударение, долгота и т. п.). В случае с чешским стихом это привело, к примеру, к устранению сбивающей с толку теории «побочных ударений» (объясненных в данной работе как внешне обусловленные явления, относящиеся исключительно к сфере произношения), использованной до того времени нормативной метрикой для создания такого образа стиха, в соответствии с которым метрическая норма понималась как единственный все объясняющий закон построения стиха, без остатка реализующийся в «языковом материале»: икт, на который не падало главное ударение слова, по этой теории просто одаривался ударением побочным, играющим ту же самую ритмическую функцию. Освобождение от подобных представлений открыло путь к «живой реальности стиха», по выражению Мукаржовского (1934: 23; 1996: 166), т. е. к дифференцированному взгляду на ритм в различных словесных конфигурациях. Кроме того, исчезла угроза логической ошибки *petitio principii*, которой был подвержен анализ, исходивший из существования побочных ударений.

Фонологическая основа сделала заметной разницу между различными версификациями, традиционно включаемыми в рамки недифференцированной «силлабо-тонической просодии»; как отличаются фонологические функции ударения, к примеру, в русском, чешском и английском языках, так различаются между собой и соответствующие силлабо-тонические системы стиха. (Об английском стихе Якобсон пишет весьма интересно в заключительном обзоре (Retrospect) рецензируемого нами тома.)

Разработка фонологического подхода, однако, не могла на столь ранней стадии избежать трудностей. Критерии фонологической релевантности в некоторых случаях используются непоследовательно (если бы не это, то можно было бы просто не упоминать о столь нерелевантном факторе, как предполагаемая «двухсложная ударная волна» в чешских словах), в других, напротив, применяются с прямолинейной односторонностью. Я имею в виду тезис о том, что только релевантный с фонологической точки зрения элемент может быть основой ритма в соответствующей системе стиха; этот тезис кажется более агрессивным и труднее доказуемым, чем мнение, высказанное, к примеру, в словарной статье «Метрика» (1936), в соответствии с которым «языковые ценности, а вовсе не просто звуки являются строительным материалом стиха». Первоначальный тезис более агрессивен прежде всего потому, что сама фонологическая действенность в данной работе рассматривается довольно узко (см. далее).

Якобсон, ведомый своим критерием фонологической важности, заменяет в просодической основе нового чешского стиха ударение словоразделом, поскольку ударение в своей зависимости от него становится «внеграмматическим» (т. е. нефонологическим) и даже не укорененным в языковом сознании элементом.

Фонологическая система для Якобсона — это «*Regelstruktur*» Гуссерля, на основе которой говорящий и воспринимающий (реципиент) выделяют из континуума звуковых и артикуляционных феноменов то, что для них действительно существует в качестве элементов языкового сообщения (*jazykovú projev*). Если явления, не включенные в данную структуру, вообще смогут превысить порог восприятия пользователей языка, они остаются в тени фонологических элементов, с которыми автоматически связываются (долгота гласной, зависящая от ударения, в русском языке); их понимание часто меняется от говорящего к говорящему, так что их использование в ритмических структурах блокируется недостатком необходимой intersубъективности.

Несмотря на то что в методологической части чешской версии работы «О чешском стихе...» и некоторых общих исследованиях чешской просодии был принят на вооружение тезис о словоразделе как об основе чешского стиха, в принципе ОН так никогда и не стал составной частью стиховедческой практики. Сам Якобсон в конкретных анализах 30-х годов работает со статистикой ударений (1935; 1938), причем далеко не каждый словораздел свидетельствует о наличии ударения на слоге, который за ним следует<sup>1</sup>. Именно предпосылка этой импликации, автоматического сочетания ударения со словоразделом представляется основной слабостью аргументации, предложенной в работе «О чешском стихе...». Наиболее наглядно это явствует из таблицы, характеризующей четыре системы стиха (С. 46), где в чешском стихе ударение находится на том же уровне, на котором находится долгота звука в стихе русском, т. е. в жалкой

<sup>1</sup> В статье об Эрбене эта разница мотивирована «энклизией, т. е. утратой части словесных ударений (односложных слов. — М. Ч.), в контексте предложения» (С. 529). Энклитичность слова «to» в предложении «On to viděl», однако, имеет мало общего с предложением, речь идет о специфических закономерностях построения «такта» (*slovní celek*) в чешском языке, как это видел и сам Якобсон в своей более поздней работе о Махе (С. 442; на объем и формы чешской энклизии Якобсон смотрел во многих конкретных случаях иначе, чем мы сегодня — что вполне объяснимо).

роли несчастного «внеграмматического элемента, сопутствующего основному фонологическому носителю ритма». Интерпретация в тексте — более дифференцированная: словораздел в чешском языке здесь не полностью равноценен русскому ударению, поскольку «только ход чешского стиха дан фонологически, в то время как самые *temps marqués* фонологически необоснованы, т. е. *temps marqué* осуществляется фактом, не выделенным в языковом мышлении» (цит. по: SW 5: 46). Этим «фактом», вполне очевидно, является ударение. Для Якобсона из словораздела не следует автоматически ритмическая важность слога, следующего за ним (т. е. запрещение его расположения в неиктовых позициях). Разделение фразировки и *temps marqué*, впрочем, опять-таки является спорным тезисом, поскольку остается неясным, как могут существовать в стихе некие «сильные» позиции, наличие которых при этом никак бы не влияло на сущность его ритма. Тезис Якобсона можно интерпретировать только так, что основой чешского стиха, реализованной посредством словоразделов, является фразировка, а чешский стих просто-напросто является стихом силлабическим; причем к этому, в качестве некоего дополнения, присоединяется нефонологическое маркирование временных отрезков. Европейский силлабический стих, однако, построен на относительно объемных сегментах и абсолютно четко соблюдающихся словоразделах (в середине стиха), в то время как в чешском стихе ничего подобного мы не обнаруживаем: словоразделы имеют лишь тенденцию сосредотачиваться в кратких (у хорей и ямба двусложных) интервалах, при этом их наличие (разумеется, за исключением конечной позиции в стихе) вовсе не является обязательным. В принципе, речь идет о типичной силлабо-тонической фразировке, а вовсе не о том ее типе, который нам известен по стиху силлабическому. Характерной является относительно низкая важность строгого соблюдения метрической цезуры в чешском литературном стихе, что особенно очевидно в сравнении с польским или даже чешским фольклорным стихом. Чешскому стиху практически неизвестны такие формы, как русский пятистопный ямб с цезурой; обязательная цезура появляется только в александрийском стихе, но и в нем не у всех авторов.

Представление об автоматической зависимости ударения от словораздела, отрицаемое Якобсоном в связи со специфическими характеристиками «романтического» типа ямба, соответствовало бы действительности, если бы в чешском языке отсутствовали односложные слова (в чешских текстах около трети всех слов состоит лишь

из одного слога). Односложные слова, и практически только они, создают ситуацию, в которой после словораздела не следует ударный слог. (Об односложных словах в чешском стихе см.: Sgallová 1973). Ударных односложных слов гораздо меньше, чем безударных. С точки зрения фразировки между ударными и безударными односложными словами, естественно, разницы нет. Таким образом, если бы чешский стих был основан на словоразделах и распределение ударений было лишь следствием фразировки, то не было бы причин к тому, чтобы отношения ударных и безударных односложных слов в иктовых позициях отличались от отношений между ними в позициях неиктовых. Реальность, однако, такова, что, к примеру, в хорее Неруды в иктовых позициях находится в 1,57 раз больше ударных односложных слов, чем безударных, в то время как в позициях вне иктов, напротив, ударных лишь 0,065 от числа безударных; в 4-стопном ямбе Горы эта пропорция выражается числами 2,1 и 0,188, похожая картина наблюдается и у Врхлицкого<sup>2,3</sup>

Можно, таким образом, сделать вывод, что ударение, несмотря на свой «нефонологический» характер, является просодической базой чешского стиха.

В годы, следовавшие за публикацией чешской версии работы «О чешском стихе...», представление о фонологических функциях ударения благодаря Якобсону (1931; 1937а), подверглось дальнейшей дифференциации. В 60-х годах Якобсон посвятил специальный труд односложным словам в русском стихе (1964). В данной работе присутствует изящное изложение иного поведения ударения в односложных словах по сравнению со всеми остальными случаями; наиболее важен тот факт, что запрет на присутствие ударения в неиктовых позициях стиха, который является основной нормой русского хорее и ямба, не имеет абсолютной силы в случае с односложными словами, его соблюдение в данном случае является лишь тенденцией, а нарушение не создает впечатления острого конфликта с нормой. Здесь Якобсон к словоразличительной функции ударения прибавляет

---

<sup>2</sup> В статистику не были включены те позиции в стихе, в которых на выбор односложных слов того или иного типа оказывает специальное давление метрическая норма — т. е. 1-й и 2-й слоги стиха в обоих размерах и конечный слог в мужском ямбе. О том, является ли конкретное односложное слово в данной позиции и контексте высказывания ударным или безударным, решение принималось исключительно на основе языковой детерминации, т. е. без оглядки на ритмическую последовательность.



еще две фонологические функции (менее существенные для системы языка), кульминационную и демаркационную; наличие этих функций у ударения в славянских языках можно выразить при помощи такой таблицы:

	Чешский	Польский	Русский	Болгарский
Кульминационная		+		+
Демаркационная		+		–
Словоразличительная	–		+	

При этом ударение в односложных словах, — рассуждает далее Якобсон, — разумеется, не обладает словоразличительной функцией и в русском и болгарском языках. Норма в русском языке при этом более четко формулируется так, что речь идет лишь о запрете словоразличительного ударения в неиктовых позициях (ср. похожие идеи уже в 1933). Аргументация, однако, оказывается слабой, поскольку подобное различие между возможностями размещения ударения односложных и многосложных слов на неиктовых позициях, в принципе, можно найти и в чешском силлабо-тоническом стихе, хотя в нем словоразличительной функцией не обладает и ударение в словах многосложных. Обоснование в принципе одного и того же явления русской и чешской стихотворных норм, таким образом, должно было бы быть в каждом случае полностью различным.

Таким образом, возникает вопрос, не следовало ли искать объяснения для вышеприведенного исключения в поведении односложных слов в кульминационной функции, которая одна в своем роде является общей для ударения во всех славянских языках. Сфера деятельности этой функции также ограничена — она распространяется лишь на многосложные такты, в том числе созданные ударным односложным словом и одним или несколькими безударными односложными словами; в случае ударного односложного слова без энклитик и проклитик, впрочем, очевидно, не имеет смысла говорить о наличии кульминационной функции. И именно этот «голый» односложный такт оказывается единственно допустимым в стандартном русском и чешском стихе в слабых позициях без ощущения нарушения метрической нормы. Случаи реализации стиховых позиций — U — конфигурацией односложных слов ...x / X / x / ... вообще отсутствуют в русском стихе, и весьма редки в чешском. Нельзя, однако, не признать, что полностью невозможными в чешском стихе они не являются. По Якобсону (1938: 445), правило о том, что «ни в каком

стихе никакой легкой (неиктовый) слог не может быть сильнее, чем соседние тяжелые (иктовые) слоги», действует только в некоторые периоды развития чешского стиха, в то время как в другие периоды (романтизм) это требование действует только в своей ослабленной версии (С. 446): «каждый тяжелый слог по сравнению со следующим за ним легким слогом демонстрирует большую склонность к тому, чтобы быть ударным». Эту позицию можно, в принципе, принять, однако с сознанием того, что подобное значительное ослабление нормы мотивировано в изложении Якобсона прежде всего специфическими особенностями чешского ямба, а именно в начале стиха (в александрийском стихе — также после цезуры), где возможно появление «дактилического» зачина типа *večerní máj, byl lásky čas* (Маха, «Май»). Для этого и похожих случаев, вероятно, полезным было бы сформулировать особое правило. И без них, впрочем, останется определенное, не очень большое, число случаев, в которых более сильная из норм Якобсона, работающая, как мы полагаем, с ударением в его кульминационной функции, действительно оказывается слишком сильной. Причиной для того, чтобы при определении базы чешского стиха ударение заменялось словоразделом, эти случаи, однако, быть не могут; как мы показали, подобная замена сопровождается еще большими проблемами.

Наличие отношений между нагруженностью просодического элемента исполнением фонологических функций и его ролью в построении стиха, таким образом, не подлежит сомнению, однако и в их рамках кое-что остается невыясненным, даже после того как диапазон фонологических функций перестал ограничиваться функцией словоразличительной.

При определении базы чешского стиха речь идет не о радикальном качественном отличии его, к примеру, от стиха русского, но о существовании различий в рамках силлабо-тонических систем стихосложения. Чешское ударение не является абсолютно нефункциональным с точки зрения фонологии, однако оно гораздо менее нагружено фонологическими функциями, чем ударение русское. Начальное его положение в слове, очевидно, предоставляет ему некие «привилегии», прочное место в сознании носителей языка, а следовательно, и в «*Regelstruktur*» Гуссерля, играющей решающую роль в восприятии звуков речи. И все же его позиция в структуре языка менее значительна, чем в тех языках, где ударение имеет словоразличительную функцию. После Добровского чешская система стихосложения стала силлабо-тонической (о чем свидетельствует и специфический метод

использования фразировки, иной, нежели в силлабических системах), однако на широкой шкале стихотворных размеров этого типа, шкале, располагающейся между полюсом чистой тоники и границами чистой силлабики, она находится ближе ко второму из этих полюсов (об этом пишет и Якобсон в обзоре (Retrospect) рецензируемого тома — см.: с. 586; см. также: Levý 1963). Это способствует тому, что она становится доступной и для прямых вмешательств силлабической нормы, под знаком которой, в конце концов, развивался старый чешский стих в течение столетий, и которая до сих пор присутствует в культурном сознании в связи с фольклорным творчеством.

Если уж словораздел и не является основным фактором чешского стиха, он в то же время не представляет собой и свободный вариативный элемент, как в стихе русском. Его параллелизм по отношению к ударению для этого слишком значителен (если словоразделы могут выступать без ударения, то ударения без предшествующего словораздела в чешском языке быть не может). В стихе это проявляется так, что каждой конфигурации ударных и безударных слогов, выполняющей определенную метрическую норму (например, конфигурации «Xx Xx Xx Xx, Xxxx Xxxx, Xx Xx Xxxx» и т. д. в восьмисложном хорее), соответствует определенная единственная «стандартная реализация», т. е. группа слов, состоящих из определенного числа слогов и расположенных в определенном порядке; другие группы слов также могут появляться и играть свою роль в процессе ритмической дифференциации, однако их численность, как правило, маргинальна. В этом чешский стих существенно отличается от русского, где одной и той же конфигурации ударений соответствует большое число приблизительно одинаковых по численности групп слов (см.: Korczyńska-Pszczółowska 1978) с по-разному расположенными словоразделами (распределение с высоким уровнем энтропии). И в чешском стихе, впрочем, односложные слова вносят в стандартные реализации определенные элементы разнообразия; если мы обратим внимание не на слова, а на словесные единства, такты (т. е. слово с ударением на 1-м слоге и примыкающие к нему безударные односложные слова), то перевес одной стандартной реализации над другими реализациями будет подавляющим.

Словесному ударению как ударению словесного единства, такта, можно приписать якобсоновскую кульминационную функцию; граница между тактами при этом не является фонологическим элементом, она зависит от ударения. Именно к ней, а не к словесному ударению, относятся слова о том, что она не является фактом, «выделенным в

языковом мышлении». (Именно поэтому языковым коррелятом цезуры в чешском стихе является словораздел.)

Одним из основополагающих элементов стиховедения Якобсона является различие *метрических констант и ритмических тенденций*. В 5 томе «Избранных трудов» мы впервые встречаемся с ним в статье «О переводе стихов» (1930а), однако использование этого противопоставления появляется уже в работах 20-х годов о чешском силлабическом стихе. Определенная метрическая норма характеризуется, с одной стороны, правилами (с точки зрения экономии на подробном описании часто выгоднее формулировать их в качестве запретов), которые должны быть без исключений соблюдаемы (принцип «да» — «нет»); в русском стихе такой константой является наличие ударения на последней иктовой позиции стиха и отсутствие ударения многосложного слова (словоразличительного ударения) в любой неиктовой позиции, в польском тринадцатисложном стихе наличие словораздела после 7-го слога стиха, и т. п. С другой стороны, существуют предпочтения (принцип «более» — «менее»), т. е. всего лишь тяготение некоторых позиций в стихе к тому, чтобы они были реализованы некоторым фонологическим элементом; подобной тенденцией в славянском силлабо-тоническом стихе является прежде всего присутствие ударения на всех иктах.

В понятиях константы и тенденции Якобсон обобщил опыт новой русской метрики, основы которой заложил А. Белый (1910); исследование вопросов, поднятых Белым, на гораздо более доказательной методологической основе было продолжено прежде всего Б. Томашевским (1929), на работы которого, так же как и Якобсона, в послевоенный период опирались К. Тарановский (1953) и ряд других ученых. На чешской почве сходной проблематикой, ориентируясь на инициативу Якобсона, занимались Мукаржовский (1934) и некоторые его последователи (Levú 1965; Šervenka 1973 и др.). Во всех случаях речь идет, по сути, о самой сердцевине исследования классического стиха во всех славянских языках.

Постепенно выяснилось, что различие между константами и тенденциями состоит не только в последовательности и обязательности их реализации. Хотя оба типа стихотворной нормы мы обнаруживаем в конкретных текстах, я бы предпочитал считать константы нормами, которые — с синхронной точки зрения — существуют «до» всякого текста, придавая основное содержание тому, что мы до сих пор называем стихотворным размером. Размер является составной частью

литературного сознания (компетенции), одной из предпосылок коммуникации между поэтом и реципиентами его поэзии. (В этом мое мнение отличается от точки зрения Якобсона, который, следуя за Томашевским, выдвигает тезис (1936: 148) о том, что размер не существует вне конкретных стихотворений; это — негативная реакция на абсолютизацию нормативной метрики.) При этом не исключается то, что сама метрическая норма, сходная в данном случае с нормами языковой системы, постоянно меняется в результате ее конкретных употреблений, а часто и благодаря намеренному стремлению автора к инновации.

Поэтому константа не является просто некой полностью реализованной тенденцией определенного текста. Использование терминов, разумеется, является предметом договора между теми, кто их использует, однако я лично не считал бы особо практичным, к примеру, такое требование этого договора, по которому в следующем стихотворении Неруды:

Co jest Země? — Mocná báně  
z kostí vetchých, z popele,  
velký hřbitov, tvor kde všaký  
druhu tělem ustele.

Báně povrch zlatoskvělá,  
hvězdy bílé podoba,  
uvnitř dech a světlo mroucí,  
teskná smrti podoba.

Bytost jakás klamná přikrov  
skvostný na bahně prostřela,  
jaký as se děvě dává,  
kdy co poupě zemřela, —

одной из констант стихотворной структуры нужно бы было считать присутствие словоразделов перед 3-м и 5-м слогами стиха. То, что относится к характерным индивидуальным стилистическим особенностям текста и отличает его и от остальных изометрических текстов того же самого поэта, оказалось бы в таком случае смешанным с особенностями, присущими любому чешскому четырехстопному хорю.

В противоположность константам ритмические тенденции представляют собой внутритекстовую норму, создающуюся и меняющуюся в процессе возникновения и восприятия текста и окончательно созданную, по сути, лишь последним стихом. Это отвечает стати-

стическому характеру тенденций. Типичной тенденцией славянского силлабо-тонического стиха является размещение словесных акцентов на иктовых позициях стиха, т. е. на нечетных слогах стиха в хорее и на четных — в ямбе<sup>3,4</sup>.

Эта акцентуация существенно меняется от икта к икту; как на различном материале каждый раз по-новому демонстрировал с начала 30-х годов Якобсон (1932; 1938), в принципе здесь действуют диссимилиационные тенденции: по соседству с иктом сильно (слабо) акцентуированным находятся икты со слабой (сильной) акцентуацией. Эта диссимилиационная волна исходит от определенного твердого пункта (в русском стихе им является константа последнего икта, в чешском — обязательный акцент на первом икте<sup>4</sup>, а в мужском стихе — обязательная слабая акцентуация последнего икта).

Если задуматься о факторах, которые предопределяют существование данных точек опоры, исходных пунктов диссимилиационных тенденций, то можно обнаружить, что в чешском и русском стихе речь идет о явлениях, значительно различающихся между собой. Обязательную акцентуацию 1-го икта в чешском стихе можно вывести из начального положения чешского ударения в слове (и, возможно, из не более чем односложной проклитики), слабость последнего икта в мужских стихах — из этого же явления и из низкой частотности односложных словесных единств (тактов) в чешских текстах. Таким образом, эти аспекты обуславливаются исключительно языком как таковым. Напротив, в случае с константой русского стиха — обязательно ударным последним иктом — такой детерминирующий фактор обнаружить нельзя<sup>5</sup>: это требование к языку выдвигается извне — исключительно метрической нормой.

Аналогичную двойственность языковой и ритмической детерминаций можно обнаружить и при анализе различных степеней реализации ритмических тенденций. То, до какой степени будет акцентиро-

---

<sup>3</sup> Как, помимо прочего, указал и сам Якобсон (послесловие к 5-му тому), константы и тенденции в размерах с трехсложным членением (дактиль и т. д.) располагаются полностью по-другому; здесь мы этой темы касаться не будем.

<sup>4</sup> В отличие от Якобсона (1938) мы считаем и 1-й икт в чешском ямбе в обязательном порядке акцентуированным, причем в некоторых вариантах ямбическая норма оставляет открытым вопрос о том, будет ли ударение, реализующее этот икт, помещено на 1-й или на 2-й слог стиха.

<sup>5</sup> Можно говорить лишь об определенном тяготении русского ударения к тому, чтобы оно размещалось, скорее, на конце многосложных словесных единств, а не в их начале.

ван тот или иной (константно неакцентированный) икт, определяется в результате сложного взаимодействия факторов обоих типов, их конфликта или синхронной деятельности. И чередование сильных и слабых иктов, обнаруженное Томашевским и Якобсоном, также является следствием этого взаимодействия. Некоторые исследователи (Tarasovski 1966) видят в нем, скорее, внутреннее свойство ритма; по сути, это результат ритмической направленности на бинарные (*dipodicky*) структуры, на объединение стоп в пары. Другая группа стиховедов, в том числе и автор этих строк, исходит из принципа, что объяснение с точки зрения внутренних закономерностей ритма может быть оправдано лишь в случае, когда для объяснения тенденции не будет достаточно особенностей языка (главным образом статистических соотношений в языке). Тенденция к диссимилиации, к тому же, во многих случаях является лишь следствием того, что появление (или отсутствие) акцента на одном икте отрицает (или требует) наличие акцента на каком-либо из двух соседних иктов всегда, когда в соответствующей позиции появляется словесное единство, состоящее из большего, чем два, и меньшего, чем пять, числа слогов. Таким образом, как только извне (к примеру, метрической константой) заранее задается сильная (слабая) акцентуация одного икта, автоматически из этого следует слабая (сильная) акцентуация и соседнего икта, и эта волна, постепенно уменьшая свое влияние, «катится» и к следующим иктам<sup>6,7</sup>.

<sup>6</sup> Проведение различий между этими детерминантами ритмических тенденций — дело нелегкое. Какие черты неравномерной акцентуации иктов предопределены внутренними требованиями ритма, а какие, напротив, следуют из статистических взаимоотношений в ритмическом словаре? При ответах на этот вопрос часто используется мыслительный конструкт стиха «вообще», т. е. такого, который возникает автоматически просто в результате встречи соответствующей метрической нормы с абстрактным ритмическим словарем, характеризующимся теми же параметрами, что и ритмический словарь данного языка. Обоснованно недоверяя статистическим моделям стиха, используемым сейчас главным образом в современной русской метрике, мы эмпирически выбираем из неритмизованной прозаической речи (из беллетристического текста) отрезки, соответствующие с точки зрения количества слогов и прочих констант требованиям определенного стихотворного размера; в сопоставлении с этими ритмически необработанными «размерами» (к примеру, с данными об акцентуации тех или иных их «иктов») будут определены ритмические тенденции, действующие в настоящих, художественно сформированных стихотворных текстах (Červenka 1971; Korpczyńska-Pszczółowska 1978).

При обнаружении ритмических тенденций всегда необходимо обращать внимание на пересечение друг с другом языковых явлений и избегать признания самостоятельным принципом ритмической организации речи того, что, по сути, следует из самых элементарных ритмических норм и статистических отношений в языковом материале. В примечаниях к описанию Якобсоном южнославянского 10-сложного стиха (1933) это весьма точно подметил Св. Петрович (1974). Якобсон сам весьма убедительно спорил с произвольным нахождением ритмических закономерностей, к примеру, в случае со стихом Эрбена (1935); и в последовавшей много позднее полемике (Šervenka 1967) было доказано, что у этого же автора количественное преобладание стихов, содержащих 3 словных ударения, вовсе не является результатом действия «иктового» принципа, а просто следует из числа слогов в стихе и среднего объема словесного единства в чешской речи.

Для анализа ритмических тенденций принципиальное значение имеет сопоставительное описание ритмического словаря (т. е. инвентаря классов слов, или словесных единств (такотов), распределенных в соответствии с числом слогов и положением ударения, а также информации об относительной частотности появления того или иного класса в текстах) ритмически нестилизированных текстов соответствующего языка и исследуемых стихотворных текстов. Для методологии данных анализов основополагающее значение имеют труды Якобсона, созданные в 30-е годы (1932; 1938). В работе о болгарском пятистопном ямбе было показано, что этот размер отличается от того же размера в русском стихе, который генетически был прямым образцом для его возникновения, причем именно на основе различий между ритмическими словарями этих двух языков. Масштабная работа о стихе Махи, впервые опубликованная в переводе с чешского в 5 томе «Избранных трудов» впервые, подробно описывает отдельные аспекты типологического противопоставления между «романтическим» и «реалистическим» ямбом и демонстрирует существенные изменения в ритмическом словаре, осуществляемые под влиянием попыток создания восходящего ямбического ритма стиха. Современные систематические исследования чешского ямба и хорей и славянского стиха вообще (Kopczyńska-Pszczółowska 1978) продолжают отвечать на вопросы, поставленные уже в этих работах Якобсона. При этом некоторые детали свидетельствуют о том, что применяемый Якобсоном метод сопоставления ритмических словарей может быть использован и там, где сам создатель этого метода



пользовался для объяснения тех или иных фактов другими методиками<sup>7, 8</sup>.

Стихотворный ритм, как, наряду с другими стиховедами формальной школы, доказывал Якобсон, является не просто следствием сочетания размера с предпосылками, выдвигаемыми языком. При анализе обоснования ритмических тенденций нельзя ограничиваться только взаимодействием стихотворной нормы и ритмического словаря. Независимо от пары *ритмическая / языковая детерминация* действует и противоположная ей пара — *повсеместно действующие ритмические факторы / факторы, характерные для определенной поэтической школы, конкретного автора или отдельного текста*.

<sup>7</sup> Здесь я имею в виду акцентуацию последнего икта в мужских ямбических стихах Махи, уровень которой ниже, чем у предпоследнего икта. Как это соотносится с возрастающим ритмическим контуром романтического ямба? По Якобсону, восходящая линия заканчивается предпоследним иктом; последний икт располагается вне метрической последовательности, которая якобы — по малоубедительному мнению Томашевского (1923: 51) — завершается последней слабой позицией. Это, однако, противоречит непосредственным впечатлениям любого читателя поэзии Махи, который именно в относительно часто повторяющихся окситонических окончаниях мужских ямбов находит наиболее явную опору восходящего ритмического хода. Якобсон здесь противопоставляет друг другу акцентуации соседних иктов, а не акцентуацию последнего икта и возможности, которые для него открывает ритмический словарь чешского языка (с очень малым количеством таких односложных слов, которые единственно могут использоваться для того, чтобы ударение падало на последний слог стиха). На этом фоне 80-процентная ударность данной позиции представляется значительным нарушением обычных языковых пропорций, нарушением, которое воспринимающий должен остро почувствовать как инструмент, служащий достижению кульминации ямбического восходящего хода именно на этом решающем слоге. Якобсон это осознает, однако видит в кумуляции окситонов, скорее, преднамеренную оригинальность, нежели вопрос органической и художественной функциональной стилизации. Аргументацию Якобсона в данном случае я не считаю убедительной; при этом, однако, его наблюдения относительно стилистических функций «дактилического» и окситонного окончания стиха являются весьма и весьма ценными и требуют применения как при стилистическом сравнении отдельных конструкций в рамках одного и того же текста, так и при сопоставлении целых текстов и стилей ямбического стихосложения. В исследовании создания восходящего ритмического хода видел драматическую проблематику чешского ямба Мукаржовский (1934) и целый ряд иных исследователей (Horálek 1942; Hrabák 1958; Červenka 1971).

Возможности обрисовать индивидуальность на фоне давления со стороны ритмических норм и предпосылок, выдвигаемых обычной речью, заданы уже самим статистическим характером этих общих факторов. Принцип более/менее означает возможность разного использования ритмических тенденций. Так, например, одни авторы ослабляют, а другие, напротив, усиливают общую склонность к диссимилиации сильных и слабых иктов или к маркированию начала второго полустишия путем размещения ударений на его первом икте и т. д. Взаимодействие общих факторов в некоторых случаях оставляет для индивидуальной деятельности относительно узкое поле, их конфликт, напротив, оставляет «проблематичные» — недетерминированные или гипердетерминированные — места в структуре стиха и, таким образом, требует от поэта поиска специальных решений; в чешском стихе это относится главным образом к асимметричным (т. е. фактически лишь пятистопным) размерам. Примером анализа такого конфликта разнородных тенденций являются рассуждения Якобсона о русском пятистопном хорее в статье о стихе Махи; в них показано, что в таких внутренне противоречивых структурах часто появляются уникальные возможности для семантической и стилистической активности ритмической формы (см. также: Taranovski 1963).

Предметом нашего последнего комментария является семантика стиха Якобсона.

Когда Якобсон предложил выбирать размеры при переводе стихотворения на основе функционального, а не «дословного» сходства с оригиналом (1930), он тем самым занял строго структуралистскую позицию по отношению не только к переводу, но и к поэтической семантике вообще. В соответствии с этим предполагалась не только автономная семантическая активность стихотворений, но и их включенность в целостные поэтические структуры — индивидуальные и надындивидуальные.

В работах о старочешском стихе Якобсон имел дело с типичными случаями употребления стихотворных форм в определенных стихотворных жанрах и эпохах. Как только ему представилась возможность (1938), эту «ассоциацию по принципу смежности», т. е. конвенциональное сочетание стиха и смысла, заменила внутренняя мотивация, «ассоциация по принципу сходства», отношение, упрощенно говоря, иконического характера. Якобсон в полной мере осознает, что «взаимосвязь между метрической и семантической стороной в стихах не является никоим образом обязательной для всех случаев»; это неопределенное соотношение при семантической характеристике

размеров Махи становится у Якобсона более однозначным на основе тематики, смысловой и чувственной направленности данных текстов. Именно они оказывают решающее влияние на то, какие из множества характеристик стихотворной формы, которые могли бы быть релевантными для смысла произведения, действительно станут активными в процессе создания смысла, а какие из них в данном тексте не будут семантически актуализированы. Так, к примеру, у хоря — в более кратких его вариантах распространенного песенного размера с фольклорными ассоциациями — в случае Махи, по Якобсону, отправными пунктами смысловой деятельности являются нисходящий ритм стиха и повторяемость, которые тематизируются в мотивах повторения и рефрена, гармонируют с темой отказа, сдачи, гибели и т. д. Подобным же образом на основе внутренних особенностей ритмической формы интерпретируются и иные размеры, применяемые Махой; при этом полиметричность главного произведения Махи справедливо считается импульсом для заострения и индивидуализации отношений между размером и значением.

Достоинством этой рискованной попытки Якобсона является то, что смысл стиха возникает перед нами и формируется в живом контексте как событие индивидуального произведения, и даже — индивидуального его прочтения. Это прочтение, направленное на то, что непосредственно предлагает звучание стиха реципиенту, отдаленному во времени от Махи и не обращающему внимания или намеренно «выключающему» из поля своего зрения сознание исторической обусловленности. С точки зрения строго научного подхода недостатки метода, избранного Якобсоном, состоят именно в отсутствии внимания к историческому контексту, который при дешифровке значения форм функционирует в качестве семиотической системы. В его рамках семантика стиха как звучащей формы противопоставлена тем самым «ассоциациям по принципу смежности», которые установились в процессе употребления. Даже совершенно принципиальные обновления Махой системы — неважно, проявляются ли они во введении в чешское стихосложение новых размеров (александрийский стих) или в существенном пересмотре старых (четырёхстопный ямб) — могут открыть нам многие тайны своего смысла лишь в противопоставлении с функционированием стихов в поэзии эпохи национального возрождения. Истиной является то, что в случае конвенциализированных «внешних» отношений мы встречаемся с семантическим осадком, с каркасами смысла, которые необходимым образом являются более абстрактными, чем индивидуальные и *ad hoc* созданные иконические знаки, анализируемые Якобсоном. Так, однако,

происходит только до того момента, пока мы продолжаем оставаться в ограниченной сфере анализа стиха. При переходе на уровень целостного смыслового построения произведения как единства характеристики полностью изменятся: обнаружение «относительных мотивировок», исследующее, как именно эти смыслы в обратном порядке актуализируются определенным тематическим, идейным контекстом или контекстом настроения, методологически направлено на *параллели* между смыслом стихотворных форм и семантическими комплексами, создающимися остальными элементами произведения; по контрасту с этим смысл стихотворения, сформированный в результате его предшествующих употреблений, может распознаваться и в чужеродных новых контекстах, на которые не опирается семантизация стихотворения. Таким образом, открывается возможность для различения внутренне противоречивых структур, в которых смысл стихотворения, опираясь на свою историю, не просто прибавляется к смыслам, сообщаемым иным путем, но и прибавляет свой собственный голос к полифонии произведения.

Этим мы вовсе не хотим сказать, что страстное стремление Якобсона к семантизации, которая исходила бы из чувственно воспринимаемой живой формы, не имело своим последствием остроумных и для данного метода прочтения доказательных выводов<sup>8,9</sup>.

Устремленность Якобсона к конкретности и уникальности семантической интерпретации звучания стиха хорошо прослеживается на примере сравнения анализа структур звуковых последовательностей во второй работе Якобсона о Махе (1939) с аналогичными страницами в ранней работе Мукаржовского (1928). Мукаржовский констатирует прежде всего влияние богатой эвфонии Махи, понимаемой как единое целое, на весь пласт значений слов и их сочетаний, и, следуя традиции Тынянова и Эйхенбаума, приходит к выводу, что эвфонические конструкции делают более неясной и расплывчатой семантику контекста, способствуют освобождению коннотированных («аксессуарных») значений и т. д. Якобсон, напротив, ищет конкретные семантические мотивировки повторяющихся сочетаний звуков и связывает их с некими определенными по смыслу темами. Даже кумуляция гласного «а» в начальной песни «Мая» не мотивирована для него не только лишь семантическим излучением (*iradiace*) слов вроде «*máj*» и «*láska*» в окружающем контексте (ассоциация по принципу смежности), но и

---

<sup>8</sup> Их привлекательность проявилась и в цитированных нами анализах взаимосвязей между ритмикой пятистопного хоря и тематикой постоянного движения, странствия и т. д. (Taranovski 1963).

компактностью (фонологическая категория) этого гласного, который, таким образом (ассоциация по принципу сходства), оказывается синестетически связан с темой полноты жизни, насыщенности любовного переживания. В более сложных звукосочетаниях, таких как, к примеру, корень «hup-», содержащийся в словах «hupouti», «Hunek» и т. д., эти смысловые сочетания еще более конкретны<sup>9</sup>.

### Цитируемая литература

*Белый А.* Символизм. М., 1910.

*Červenka M.* Veršové systémy v Erbenově Kytici // Česká literatura. 1967 (15). S. 201—220.

*Červenka M.* Die Umgestaltungen des tschechischen Alexandriners // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 1971 (1). S. 107—123.

*Červenka M.* Osmislabičná řada ve verši a v próze // Metryka słowiańska. Wrocław, 1971(a). S. 7—20.

---

<sup>9</sup> Поскольку «Избранные труды» представляют собой канонический текст работ Якобсона, приведем здесь лишь несколько мелких текстологических ошибок, замеченных мною в процессе чтения.

На с. 434 осталась неисправленной ошибка, содержащаяся в чешском оригинале: «...kde se rozhraní slov (правильно должно быть — stop) kryje s rozhraním soudružných slovních skupin», т. е. : «там, где границы стоп совпадают...».

На с. 527 в последнем абзаце в двух местах должно стоять не «závažný» (важный), а «závazný» (обязательный).

На с. 19 подзаголовок должен стоять лишь после абзаца из двух первых строк (ср.: 1925: 25).

На с. 18, 3 строка снизу, осталась неисправленной ошибка русского оригинала «стихология» — правильным было бы «психология» (ср.: Там же).

Это же относится и к подзаголовку на с. 21 (Там же: 18).

На с. 52 предложение, начинающееся «Авторы поч. улавливают...» в чешской версии (1925: 59) более логично помещено уже после подзаголовка.

В других местах, напротив, ошибки чешского или иного оригинала были исправлены. Не имея возможности более подробно исследовать эту проблематику, я хотел бы подчеркнуть, что составители сборника С. Руди и М. Тэйлор, так же как и переводчики П. и В. Штейнер, Дж. Бурбанк и Т. Г. Виннер с честью справились со своей нелегкой задачей. Единственное мое замечание состоит в том, что работа об Эрбене (1935) осталась не переведенной с чешского языка; круг потенциальных читателей этой работы на Западе тем самым сузился до небольшой группы людей, в большинстве своем настолько заинтересованных ее содержанием, что, вероятнее всего, они уже ознакомились с первоначальным вариантом этой статьи, опубликованным в свое время в журнале «Slovo a slovesnost».

- Червенка М.* Ритмический импульс чешского стиха (1973) — см. наст. изд.  
*Červenka M.* Rytmičský impuls. Poznámky a komentáře (1983) — см. наст. изд.
- Hrabák J.* Kapitoly o verši Josefa Jungmanna // *Studie o českém verši.* Praha, 1958. S. 171—226.
- Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. Велимир Хлебников (1921) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 299—354.
- Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским (1923) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 3—130.
- Jakobson R.* Základy českého verše. Praha, 1926.
- Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов (1930) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 355—381.
- Jakobson R.* O překladu veršů // *Plán 1930(a)* 2. S. 9—11.
- Jakobson R.* Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie (1931) // *Jakobson R.* Selected Writings 1. The Hague, 1962. S. 117—136.
- Якобсон Р.* Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским (1933) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 135—146.
- Jakobson R.* Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen // *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale.* 1933(a). S. 135—144.
- Jakobson R.* Verš staročeský // *Československá vlastivěda.* 1934 (3). S. 429—459.
- Jakobson R.* Poznámky k dílu Erbenovu // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 510—537.
- Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak (1935a) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 416—432.
- Jakobson R.* Metrica (1936) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. P. 147—159. [English translation].
- Jakobson R.* Socha v symbolice Puškinově (1937) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 237—280. [English translation].
- Jakobson R.* Über die Beschaffenheit der prosodischen Gegensätze (1937a) // *Jakobson R.* Selected Writings 1. The Hague, 1962. S. 254—261.
- Jakobson R.* К опису Мáchова verše (1938) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. S. 433—485. [English translation].
- Якобсон Р.* Строка Махи о зове горлицы (1939) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 486—504.
- Jakobson R.* Two Aspects of Language and Two Types of Aphatic Disturbances // *Fundamentals of Language.* S'Gravenhage, 1956. P. 115—133.
- Якобсон Р.* К поздней лирике Маяковского (1956a) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 382—405.
- Якобсон Р.* Достоевский в отголосках Маяковского (1959) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 406—412.
- Якобсон Р.* Об односложных словах в русском стихе (1964) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. С. 201—214.
- Якобсон Р.* The Drum Lines in Mayakovsky's «150 000 000» (1971) // *Jakobson R.* Selected Writings 5. The Hague, 1979. P. 413—415.

- Колмогоров А., Прохоров А.* К основам русской классической метрики // Со- дружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 397—448.
- Korczyńska Z., Pszczółowska L. (ред.).* Słowiańska metryka porównawcza I. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania. Wrocław, 1978.
- Levý J.* Umění překladu. Praha, 1963.
- Levý J.* Die Theorie des Verses — ihre mathematischen Aspekte // Mathematik und Dichtung. München, 1965. S. 211—232.
- Mukařovský J.* Máchův Máj. Estetická studie (1928) // Kapitoly z české poetiky III. Praha, 1948. S. 7—202.
- Mukařovský J.* Obecné zásady a vývoj novočeského verše (1934) // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 9—90.
- Rudy S.* Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // Sound, Sign and Meaning. Quenquagenary of Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 477—520.
- Sgallová K.* Postavení monosylab v českém sylabotónickém verši // Semiotyka i struktura textu. Wrocław, 1973. S. 247—258.
- Тарановский К.* Руски дводелни ритмови 1—2. Београд, 1953.
- Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists 1. The Hague, 1963. С. 287—322.
- Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics. Poetyka. Poetika 2. Warszawa, 1966. С. 173—196.
- Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.
- Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929.

## СТРУКТУРЫ И КОНФИГУРАЦИИ

*Памяти Мирослава Прохазки*

*Данный текст, впервые прочитанный в качестве доклада на международной конференции, организованной Пражским лингвистическим кружком и Институтом формальной и прикладной лингвистики, физико-математическим факультетом Карлова университета по случаю семидесятой годовщины основания Пражского лингвистического кружка и 100 лет со дня рождения Р. Якобсона (Прага, 28—30.3.1996), должен был стать по первоначальному замыслу первой частью статьи, вторую часть которой собирался написать Мирослав Прохазка. Даже в последние месяцы своей жизни, страдая от болезни, оказавшейся смертельной, Прохазка думал о реализации этого нашего общего проекта. Он стал лишь малой частью заслуживающих самого пристального внимания творческих планов Мирослава Прохазки, реализации которых помешала его кончина.*

*То, что я решил опубликовать свой фрагмент, связано, в том числе, и с моими размышлениями о структуралистском понимании эстетической функции, вызванными рецензией Даниэла Войтеха на мой сборник «Осада изнутри» (Obléhání zevnitř) («Чешская литература», № 1, 1998). Речь не идет об «ответе» на эту рецензию: мне просто хотелось бы «договорить» и заострить ряд тех идей, на которые Войтех отреагировал своими сомнениями.*

1. За время, прошедшее от эпохи расцвета пражского структурализма до анализов грамматики поэзии, осуществленных Якобсоном в поздний период его творчества, произошли значительные изменения в употреблении категории «структура» в поэтике.

1.1. Первоначально под структурой имелись в виду отношения корреляции (*souvztažnost*) между составными частями произведения, хрупкое равновесие, создающееся в их взаимодействии и конфликте.



Например, интонация, связанная с ритмическими и (или) фразовыми единствами, предопределяет выбор и способ комбинирования слов — и, наоборот, предопределяется им. Оба же этих элемента находятся в корреляции с определенным пониманием темы. На создание единства в сплетении этих взаимоотношений направлена иерархическая градация элементов господствующих и подчиненных, доминирующих и тех, над которыми доминируют. Категория структуры, кроме этого, является отсылкой к традиции искусства, которая присутствует в сознании участников коммуникации; эта собственно литературная структура по отношению к индивидуальному произведению является предпосылкой создания и самостоятельной структурирующей деятельности компонентов произведения и предлагает динамические образцы их взаимодействия и создания между ними взаимосвязей силой традиции. Факты и реалии литературного процесса сами «расплавляются» и преобразуются в нематериальную структуру системы литературы, внутренняя организованность которой является реакцией как на имманентное развитие системы, так и на взаимоотношения литературных структур в рамках культуры как «структуры структур». К примеру, актуализация определенного вида интонации и структуры предложения, ориентированная на риторичность, является у троих ведущих поэтов-«люмировцев» и ряда их современников по-разному модифицированным общим признаком их индивидуальных стилей, и в то же время — звеном, связывающим их произведения с контекстом чешской культуры, журналистики и политики того времени. Понимая категорию структуры именно так, мы, таким образом, принимаем во внимание как уникальность индивидуального произведения и личности (если мы будем интерпретировать компоненты и их взаимосвязи семиотически, то мы распознаем индивидуальную смысловую интенцию произведения, его семантический жест), так и систему литературы как общую предпосылку и источник возможностей художественного творчества.

1.2. У позднего Якобсона (1981) и его последователей внимание переключается на другое. Характерно для этого уже множественное число в названии книги С. Р. Левина: «Лингвистические структуры в поэзии» (*Linguistic Structures in Poetry*, 1962): изучение «структур» понимается здесь как обнаружение параллелизмов и оппозиций в дистрибуции элементов, относящихся к разным уровням языкового слоя поэтического текста (у Якобсона, главным образом, — элементов грамматического построения, звукового состава и ритма). Весьма хитроумно ведется поиск грамматических различий и категорий, которые

становятся материалом параллелизмов, симметрий, игры правил и исключений из них. В одном конкретном тексте открывается целый ряд сосуществующих, перекрывающихся «структур», которые создают и в то же время усложняют его композицию. Посредством композиции эти структуры (мы считаем, что их лучше называть конфигурациями) завязывают отношения с темой и ее сегментами, однако об их месте во взаимодействии компонентов (в смысле выше определенной структуры) речь в этих трудах не идет. В программных и аналитических работах (Jakobson 1961; 1963) присутствует представление о геометрической организации как о *самостоятельном* качестве, которое делает возможным сравнение стихотворения с впечатляюще созданным объектом художественного искусства.

Когда Якобсон в полемике со своими критиками (1973) ссылается на высказывания поэтов, он солидаризируется с Хопкинсом, отвечающим на вопрос «Что такое структурное единство?» указанием на сонет, или с мнением По о том, что «правильность и симметрия относятся к исконным стремлениям человеческой мысли». Для Якобсона «чередование четного и нечетного играет важнейшую роль в *структурировании* поэтического текста» (выделено нами. — М. Ч.). Представляется, что, следуя за рассуждениями Якобсона, здесь мы оказываемся с точки зрения эстетики в непосредственной близости к идеям классического формализма XIX в., для которого некие элементарные отношения между компонентами сами по себе становились эстетической ценностью, поскольку отражали неизменные константы человеческого восприятия. Структурализм не отрицает художественную действенность таких качеств и реакций на них реципиента, однако для него они оцениваются лишь в контексте всей структуры художественных средств. Элементарные качества этого типа образуют виртуальный фон для восприятия произведения, конкретным смыслом они наделяются только в уникальном единстве всего произведения, и потому они также разрушаются, деформируются, напрягаются не только ради достижения изолированного эффекта несбывшегося ожидания, но прежде всего с целью актуального взаимодействия всех элементов. Характерно, что открытые Якобсоном конфигурации особого типа и сущности (здесь мы не имеем в виду их конкретную форму, которая весьма изменчива) отличаются друг от друга несильно, безусловно, в меньшей степени, нежели индивидуальные поэтики, хотя автор анализа и связывает их друг с другом не без определенной изобретательности.

Ориентация на постоянно повторяющиеся принципы организации текстов, создаваемых в разные эпохи и принадлежащих к разным

культурам, опирается на субстанциальное понимание «эстетического» как следствия неких качеств, которые возможно определить и вычислить. Именно эти качества предоставляют объекту возможность оказывать эстетическое воздействие. Подробнее об этом см.: п. 2.

1.3. Как можно заметить, в предыдущих абзацах мы пока не высказывали сомнений относительно релевантности конфигураций Якобсона (как поступает, к примеру, Риффатер (1966)): к этому вопросу мы еще вернемся. Пока мы хотим лишь высказать мнение о том, что идентифицировать «конфигурационализм» позднего Якобсона со структурализмом «пражского извода» (или даже первое кульминацией второго) нет оснований.

На введение в чешскую науку идей холизма, разработанных Смутсом, Мукаржовский (1945) отреагировал идеей проведения различий между типами единств, которыми занимается теория искусства. При этом Мукаржовский противопоставил *форму* (*tvar, útvar, Gestalt*) т. е. относительно простое, а прежде всего — закрытое единство, обладающее такими свойствами, как пропорциональность, симметричность, концентричность (к примеру, стих, мелодику, композицию произведения), и *структуру*, которая определяется не своей завершенностью, а отношениями взаимодействия между ее элементами, которые могут быть положительными и отрицательными (в другой работе (1947) Мукаржовский даже говорит, что в структуре первичны элементы, а ее целое — апостериорно), а также своей индивидуальностью, открытостью, которая проявляется в постоянных изменениях. Для меня нет сомнений, что конфигурации, анализируемые грамматикой поэзии, относятся по этой классификации не к структурам, а к формам. Поэтика, впрочем, занимается и ими тоже, однако структуралистская поэтика не останавливается на них (и на предпосылке их изолированной эстетической действенности), а занимается поиском их места и роли в поэтических структурах, смысла их актуальных видоизменений, вызванных отношениями внутри структуры, которая только в своем единстве способна оказывать эстетическое воздействие.

2. Проведение различий между формами и уровнями языка на основе функций, которые они выполняют в рамках коммуникации и в ее конкретных ситуациях, приводит лингвистику к исследованиям в рамках модели «цель — средства». Функция понимается в ней как приспособление предмета (языкового выражения (*jazykovú projev*)) к его цели. Внимание, таким образом, сосредотачивается на субстанциальных, описательных особенностях речи в ее типичном употреблении. Когда Якобсон в своей обобщающей и в то же время программной

лекции (1960) из элементов коммуникативной ситуации выводил свои шесть функций языка, он в приводимых примерах присовокупил к каждой из функций группу языковых средств, определяющих высказывания в момент, когда пользователи языка выбирают одну из этих функций в качестве доминирующей.

Неверно считать, что между функцией и средствами существуют некие однозначные отношения, которые позволяли бы однозначно выводить некоторую функцию из свойств, присущих использованным средствам. Первичной здесь является интенция субъекта, а вовсе не свойства объекта: функция может в некоторых конкретных случаях втянуть в свое силовое поле средства, которые ей обычно чужды. Кстати, и в этом заключено позитивное влияние телеологического подхода на наш метод восприятия произведений, созданных человеком: речь идет не только об «обратной перспективе» (цель — средства вместо причины — результат), но и о сознании того, что взаимосвязи имеют множество направлений. Впрочем, в любом случае связь между целью и средствами остается в принципе прочной, что можно хорошо наблюдать на примере того, что и после своего перенесения в сферу функции, с которой они обычно не сочетаются, языковые средства сохраняют ту окрашенность, которую они приобрели в своей первоначальной и наиболее им свойственной сфере. Во всяком случае можно вполне правомерно охарактеризовать, к примеру, научный стиль через определенный набор средств, некоторая часть которых характерна исключительно для него.

Особый случай, однако, представляет с этой точки зрения эстетическая (поэтическая) функция. Оправданность желания Якобсона наделять ее, параллельно с иными функциями, и некими постоянно присущими ей средствами, вызывает сомнения. Мы имеем в виду сомнения принципиального характера, а отнюдь не только лежащее на поверхности возражение, что известная идея о проекции с оси селекции на ось комбинации не является универсальной характеристикой. Эстетическая функция как направленность на сам предмет, на сообщение само по себе, которое тем самым становится объектом самоцельного внимания, по определению освобождает сообщение от связанности с определенной конкретной целью и, таким образом, в принципе не предопределяет никакие его априорные качественные черты, не выделяет языковые средства, специально подходящие для достижения эстетической цели. Акцент переносится с предметов и их характеристик на субъект и его установку, на способы обращения с объектом и на горизонт, на котором он расположен.

2.1. Если мы и в этих специфических обстоятельствах, т. е. в ситуации, когда между целью и средством не может существовать никаких качественно определенных отношений, продолжаем искать предметные и подлежащие описанию признаки эстетической функции, то наше внимание, самоцельно направленное на сообщение само по себе, ведет нас к распознаванию многочисленных регулярностей и контуров, причем в той мере, которая соответствует степени нашей концентрации на объекте, нашей изобретательности, желанию включить в игру разные средства различения, которыми мы располагаем на основе нашего вольного или невольного знания формируемого материала (и его заранее данной нехудожественной формы). Являются ли, однако, все эти конфигурации носителями эстетической функции? Якобсон уверен в положительном ответе, и в полемике с Риффатером (1973: 771) задает риторический вопрос: «Если эта организация грамматических параллелизмов и контрастов, особенность, характерная для поэзии, все же не функционирует как поэтический прием, то лингвист имеет право спросить: с какой целью поэты создают, бережно охраняют и удивительным образом дифференцируют эту организацию (*framework*)?»

Как можно заметить, и в этом случае Якобсон исходит из конфигураций как прочных и заранее данных, существование которых первично и не подлежит никаким сомнениям. Проблема состоит в том, что функция является предпосылкой существования конфигураций, а вовсе не наоборот. Только наша установка, наша интенция вызвала конфигурации к жизни из потенциальности, и степень их существования предопределена степенью реализации этой установки: без организующей деятельности ориентированного определенным образом субъекта конфигураций просто не существует. Подобный характер рассуждения принимает в тот момент, когда в центре нашего анализа оказывается функция. Поэтому методология пражской школы должна заключаться не в косметических изменениях традиционной причинности, а быть четко определенной точкой зрения на мир и роль человека при его организации. Феномен эстетической функции со всей определенностью доводит до нашего сведения то, что отношениями цель-средства и определением функции как приспособления предмета некой цели функциональный подход ограничиваться не может. Функция является и способом самореализации субъекта по отношению к окружающему миру (Mukařovský 1942). В рамках эстетической функции при этом субъект реализуется так, что при свободном обращении со знаками и их системами, импульсом для которого послужило само-

цельное внимание, направленное на знаки как таковые, он проецирует на знаковую организацию сам себя и создает из них в соответствии с этим новые единства.

3. По нашему мнению, поиски сути поэзии в конфигурациях грамматических и иных элементов соответствуют модели «цель-средства» и пониманию эстетической функции как присутствия субстанциальных характеристик предмета, приспособляющих его для употребления. Это не означает, что эти поиски находятся за пределами поэтологических исследований, т. е. того их раздела, который занимается художественно активными элементами поэтического произведения. Эстетическую функцию как способ самореализации человека по отношению к миру мы можем, однако, наблюдать только на комплексном уровне структуры.

3.1. Внимание, самоцельно направленное на предмет, «высвобождающее» его из рамок целесообразного использования, обычно находит для себя опору в воле к созданию конфигураций (ср.: Culler 1975: 57). Это относится, скажем, и к сосредоточенному разглядыванию стены с облупившейся штукатуркой, покрытой пятнами различной формы. В конце концов, известно, что подобные случайно созданные объекты при помощи использования определенной техники становятся объектами изобразительного искусства. Однако техника рисования включает в себя и стремление не допустить в картине присутствия нежелательных, случайно возникших контуров. Художник всегда должен быть на шаг впереди по отношению к ехидному зрителю, который в слоях краски распознает лицо, разлагающее структуру картины, и тем самым превращает эту картину в простую штукатурку, которой располагает фантазия, не руководствующаяся ни внутренней мерой, ни функцией предмета.

Идентификация конфигураций является важной стадией эстетического анализа произведения, необходимо, однако, найти вне ее рамок критерий для различения ее результатов. представляется правдоподобным, что одним из таких критериев служит восприимчивость к таким конфигурациям и присутствие в компетенции реципиента категорий, использованных в качестве носителей этих конфигураций (Riffaterre 1966). Действенность внеэстетических функций и взаимосвязь произведения с неспецифическими для художественного творчества коммуникативными ситуациями мы должны считать факторами, которые оказывают влияние на направленность внимания реципиентов и делают функционирование тех или иных конфигураций более или менее правдоподобным. К примеру, едва ли можно себе предста-

вить, чтобы воины, поющие перед битвой хорал, ориентировались на создание конфигураций в соответствии с геометрическими осями, проведенными в тексте стихотворения от одного конца начальной строфы до другого конца строфы финальной и т. п., как это видится Якобсону в его анализе гуситской боевой песни (1963). А ведь именно указанными обстоятельствами, т. е. коммуникативным контекстом произведения (реальным или таким, на который произведение каким-либо образом — пусть даже фиктивно — ссылается), должно руководствоваться в рассуждении о том, какая именно модальность эстетической функции в данном случае является решающей (различение модальностей эстетической функции происходит на основе функций неэстетических — в том числе и в случае восприятия произведения, которое уже «извлечено» из первоначальной коммуникативной ситуации).

3.2. Проблемы, о которых мы упомянули, лишь наметили ключевой момент наших рассуждений, которые на самом деле движутся к иному выводу. Если мы не хотим согласиться с мнением о том, что эстетически релевантными являются любые конфигурации, обнаруженные (или, скорее, сконструированные) исследователем, то основной критерий этой релевантности мы должны искать в ответе на следующий вопрос: в создании какого именно вида и какой роли соответствующего элемента произведения участвует проецируемая на него конфигурация и как она в рамках этого элемента включается в структуру произведения?

Для ответа на сформулированный таким образом вопрос, разумеется, недостаточно будет сослаться на обычные качества, присущие тем или иным формам, такие как всегда находящиеся «под рукой» параллелизм, симметрия, асимметрия, ожидание сбывшееся и несбывшееся и т. п. Работа с ними является частью дескриптивных техник, используемых при описании конфигураций, однако мотивация присутствия отдельно вычлененного параллелизма или симметрии не может быть удовлетворительно объяснена. Эта мотивация может носить лишь единичный характер и представлять собой составной элемент комплексных взаимосвязей, пронизывающих произведение как единство. Кроме того, эти взаимосвязи руководят нашими действиями и при дальнейшем проведении различий между конфигурациями, которые ранее уже были признаны релевантными. «Материально» идентичные конфигурации, находясь в силовых полях разных структур, играют разные роли, каждая из них *есть* нечто другое, отличное. К примеру, эвфонические группы фонем в стихотворении, в котором

доминирует фразовая интонация, становятся подчиненным сигналом членения (или нейтрализуются); в тексте, ориентированном на самостоятельные номинации, они создают семантические связи между словами независимо от взаимосвязей между соответствующими предложениями; наконец, там, где выходит на первый план эвфония, они размывают основные значения слов и создают неопределенную смысловую «атмосферу», и т. п.

Предположение о том, что принятие структурного характера конфигураций в качестве критерия их релевантности автоматически решит все проблемы, конечно же, было бы очень наивным. Мы осознаем степень разнообразия поэтических структур, перегруппировки их элементов, открытости совершенно различным интерпретациям, а прежде всего (см.: цитаты выше) — то, что в структурном единстве существуют элементы как предшествующие целому, так и создающиеся уже *a posteriori*. Объединение структуры в единое целое является задачей, которую должен решить реципиент (а следовательно, и научное исследование текста). Так что, в конце концов, именно от реципиента зависит, включит ли он в комплекс элементов, которые должны быть объединены в результате анализа текста, ту или иную заново конституированную конфигурацию. Речь идет лишь о том, чтобы мы при этом включении не выпустили из виду вышеуказанную задачу.

Мораль нашей истории, вероятно, состоит только в том, что конфигурации проверяются разработанным исследователем *проектом* структуры, в которую данные конфигурации вступают так, чтобы при помощи совместных действий вместе создавать целостный смысл произведения. Установка на смысловое единство — а вовсе не демонстрация отдельных форм как таковых — является элементом, без которого невозможно себе представить никакой анализ произведения. Этим пражский структурализм до сих пор отличается от методологий, которые признают главным героем литературоведческих исследований художественный прием и которые эстетически оценивают прежде всего приемы открытые, обнаженные, т. е. извлеченные (в своей конкретности) из структурных отношений и мотивировок.

3.3. Можно высказать возражение относительно того, что вместо более «прогрессивных» и успешных на международной сцене проектов мы ортодоксально ориентируемся на идеи, выработанные на ранних стадиях развития пражской школы. Однако, возможно, что именно эти идеи оказываются более близкими тем методологическим устремлениям, которые вышли из критики позднего структурализма и из-за незнания основных структуралистских принципов были назва-



ны «постструктуралистскими». Дж. Каллер (1975: 68) в теоретически наиболее серьезной критике грамматики поэзии Якобсона предлагает проводить различия между конфигурациями на основании последствий их употребления. При этом он не постулирует наличие у произведения комплексной структуры, однако и без этого его идеи близки нашим размышлениям. Кроме того, Каллер, подобно Риффатеру, ограничивает проблему конфигураций рамками коммуникации, чего мы из-за ограниченного объема данной статьи могли лишь коснуться без подробного анализа (см.: 3.1).

Нам представляется, что в пражском структурализме на самых разных уровнях и в связи со всеми возможными темами всегда циркулирует «структуралистский жест» (Červenka 1973): элементы вычлениаются из своих стандартных взаимосвязей и обстоятельств, тем самым устанавливаются самостоятельно функционирующие элементы, которые именно благодаря своей самостоятельности, черпая из нее энергию для завязывания «новых» взаимосвязей, создают с тем большей интенсивностью эти связи, структуры, наполненные энергией и всегда открытые новым значениям. Анализ поэтического произведения не может остановиться на первой, «изолирующей» стадии и на поспешной, стереотипной оценке ее изолированных выводов. Только стремясь создавать новые отношения и специфические многомерные единства, мы можем правильно подойти к произведению как к одному из способов реализации человека в мире.

### Цитируемая литература

- Culler J.* Structural Poetics. London, 1975.
- Červenka M.* Die Grundkategorien des Prager literaturwissenschaftlicher Structuralismus // Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie. Frankfurt am Main, 1973. S. 137—168.
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика (1960) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 193—230.
- Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии (1961) // *Jakobson R.* Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague, 1981. P. 63—86.
- Jakobson R.* Ktož jsú boží bojovníci (1963) // *Jakobson R.* Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague, 1981. P. 215—231.
- Jakobson R.* Retrospect (1973) // *Jakobson R.* Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague, 1981. P. 765—789.
- Levin S. R.* Linguistic Structures in Poetry. The Hague, 1964.

- Mukařovský J.* Filozofie básnické struktury (1934) // *Mukařovský J.* Básnická sémantika. Praha, 1995. S. 123—150.
- Mukařovský J.* Místo estetické funkce mezi ostatními (1942) // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 65—73.
- Mukařovský J.* Pojem celku v teorii umění (1945) // *Mukařovský J.* Cestami poetiky a estetiky. Praha, 1971. S. 85—96.
- Mukařovský J.* O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki // *Mysl współczesna* 2. 1947. S. 342—351.
- Riffaterre M.* Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *Les chats* // *Yale French Studies* 36—37. 1966. P. 200—242.

## ПОЛИМЕТРИЯ «ФАУСТА» В ПОЛЬСКИХ И ЧЕШСКИХ ПЕРЕВОДАХ

### 1. Стих «Фауста» и его перевод

1. В противоположность драматургии классицизма, которая облакала античные, средневековые и иные сюжеты в одинаковые костюмы своей собственной, современной метрики, «Фауст» вступает в диалог со своей тематикой и посредством стихотворной формы. Те или иные контексты, культурно-исторические комплексы, коммуникативные ситуации, литературные жанры создаются в «Фаусте», помимо всего прочего, и при помощи стихотворных размеров, которые как знаки (индексы) спаяны с вышеперечисленными означающими своим употреблением. Примером такого использования метрики как носителя отношений между текстами является в «Фаусте» — помимо многочисленных песенных вставок, молитв, заклятий и т. п. — использование сенара (нерифмованного бесцезурного шестистопного ямба с мужскими окончаниями) в античных сценах, свободного стиха как ритмического соответствия стиху хора античных трагедий (там же), александрийского стиха как знака французской классицистической драмы (в военных сценах 2 тома), четырехстопного хореев как носителя значения простоты и народной сердечности (в сценах о Филемоне и Бавкиде), а также, например, октавы в «Посвящении»<sup>1</sup>. Аллюзией к истории является, очевидно, и тонический стих (*knittelvers*): его ренессансные — саксовские — ассоциации делают более очевидными связи произведения Гёте с его предшественниками полуфольклорного происхождения, разрабатывавшими сходную тему. Тонический стих не стал основным размером драмы Гёте — эта роль была отдана гораздо более прозрачному с точки зрения семантики разноstopно-

---

<sup>1</sup> Русские названия частей «Фауста» приводятся по переводу Б. Л. Пастернака. — *Прим. пер.*

му ямбу, который настолько слился с шедевром Гёте, что в немецкой метрике обычно обозначается названием «Faustvers» (в дальнейшем изложении мы будем называть эту форму «фаустовский стих»). Масштабный текст с совершенно различными со стилистической точки зрения сценами требовал в качестве сигнала своего единства использования семантически неопределенного стихотворного размера, приспособленного прежде всего к потребностям разговорного диалога с его поворотами и кульминациями и постоянно меняющейся длиной предложений. Это должна была быть форма без явных семантических ассоциаций (подобных приведенным в начале статьи), которые сразу вошли бы в противоречие с вдохновенным словесным фехтованием полемизирующих героев или со сложными рассуждениями, отмеряющими огромную дистанцию между «Фаустом» и его прототипами из книжек для народного чтения и фольклорного театра. Однако и в «фаустовском стихе» остаются следы саксовского тонизма (напр., knittelvers), а с ними и тонкое напоминание о нелитературных источниках вдохновения Гёте.

При поиске эквивалентов для подобного семантического использования стиха на первый план выходит парадигматическое измерение, выбор между точными «синонимами» и отклоняющимися коннотациями: деятельность переводчика здесь сравнима с его действиями при выборе языковых средств соответствующего оригиналу стилистического уровня.

2. Линейная последовательность размеров, т. е. синтагматическая ось, напротив, выступает на первый план в полифонических сценах, построенных по аналогии с музыкальной драмой, оперой или кантатой, заполненных соло, хоровым пением, дуэтами и т. п. — например в двух сценах Вальпургиевой ночи, пляске масок или в финальных картинах. Для выбора размера здесь решающее значение приобретает метрический повтор, обозначающий сходство голосов или идентичность персонажей (повторяющуюся в хоре), повышающий контрасты между соседними отрезками текста, рисующий абстрактные композиционные схемы сцены, управляемой принципами параллелизма, градации, промежуточных кульминаций, отступлений и ретардаций, концовок и т. д. Уже из этого описания следует, что синтагматическая ось здесь, хотя и является решающей, сама принципиально находится под влиянием проекций оси парадигматической (в смысле Якобсона). Эффекты, связанные со временной сукцессивностью, в то же время выстраивают симультанное «пространство» текста с его членением, тектоникой, симметрией и т. п.

Из этого измерения полиметрии «Фауста» для переводчика, который хочет оставаться верным построению оригинала, вытекает необходимость сохранить взаимосвязи между следующими друг за другом отрезками текста с различным размером. Даже когда он хочет заменить один тип стиха другим, между эквивалентами разных размеров в тексте перевода должны быть проведены границы: только так могут быть сохранены такие же контрасты, сходства, параллели и т. п., которые были заложены в оригинальный текст Гёте. Представляется, что принципом, заслуживающим наибольшего доверия, здесь является сохранение однозначных соответствий между первоначальными размерами и их эквивалентами: не так важно, чем заменен 4-стопный хорей — трехстопным хореем или восьмисложным силлабическим стихом, гораздо важнее, чтобы подобная замена, по крайней мере в пределах одной сцены, а лучше — в рамках всего произведения, проводилась последовательно. Сомнения в правильности действий переводчика возникают в момент, когда выясняется, что несколько стихотворных форм переводчик передал одной формой, и, наоборот, одну форму — не одним конкретным размером, а множеством различных эквивалентов.

В этом месте нельзя обойтись без методологического замечания. При анализе перевода вряд ли можно ограничиться обнаружением фактов и предложениями по их интерпретации и избежать оценочной точки зрения. Перевод — деятельность, имеющая определенную практическую цель, и требование достижения этой цели, безусловно, менее субъективно, чем если бы исследователь со своими априори принятыми художественными требованиями подходил к оригинальному произведению. Источник конкретных критериев оценки мы обнаруживаем в переводимом тексте. Можно, конечно, возразить, что точный перевод — не единственное возможное межтекстовое отношение, которое поэт может захотеть установить с произведением, написанным на иностранном языке (в известной сцене в начале «Фауста» это нам, в конце концов, весьма наглядно демонстрирует и главный герой поэмы Гёте): можно поиграть с классическим текстом, прибавить к нему вариации, обработать его в соответствии с идеями режиссера для инсценировки... То, что мы впоследствии не сможем удержаться от оценочных высказываний, означает, что мы выбрали для себя точку зрения точного перевода. Можно эти высказывания транспонировать в сферу простого описания и принимать их в качестве констатации того, что на том или ином месте переводчик сделал выбор не в пользу точного перевода, а предпочел иной тип межтекстовых отношений между переводом и оригиналом.

3. Оба только что описанных измерения, парадигматическое и синтагматическое, естественно, принимают участие в каждом акте выбора метрических эквивалентов. В случаях, о которых шла речь, одно из этих измерений доминирует. Так, например, в третьем акте второго тома античные и иные метрические аллюзии участвуют в создании «оперной» композиции всего акта. Характерно, что там, где эта композиция особенно явно выступает на передний план (сцены с участием Эвфориона), размеры с четкими культурно-историческими значениями на какое-то время заменяются размерами, литературно детерминированными в гораздо меньшей степени — такими как 4-стопный ямб и хорей, разнообразные комбинации кратких размеров и т. д.; одновременно с большой силой задействуются контрасты и переключки между высказываниями, написанными данными размерами.

## 2. Польские переводы — XIX век

1. Для того чтобы этот набросок не был перегружен материалом (чего избежать все равно не удастся), мы должны были из многочисленных переводов «Фауста» на польский язык выбрать лишь несколько. Помимо переводов отдельных сцен (Шабриньский, Вольский), мы решили из ранних переводческих попыток не рассматривать перевод 1 части, выполненный А. Краевским (1857). Так что XIX в. в нашей работе представляют А. Валицкий (только 1 часть, 1844) и Пашковский, первый переводчик полного «Фауста». (Перевод Пашковского создавался в 40—50-е годы, но опубликован был лишь в 1882). Второй полный польский «Фауст» Ф. Ежерского (1880) при подготовке данной статьи также был проанализирован, однако, поскольку речь идет о произведении, считающемся неудачным, то здесь мы его коснемся лишь мельком. Из современных переводов, к которым мы перейдем в 3 главе, мы проанализируем версии В. Кошчельского (1928, только 1 часть) и Э. Зегадловича (1927, обе части), вне нашего рассмотрения останется несколько более ранний перевод 1 части, выполненный профессором Ваххольцем.

2. В середине прошлого века силлабо-тонический стих «Фауста» вступал в Польшу в пространство, в котором господствовало совершенно иное ритмическое сознание, чем в пространстве немецком. Силлабо-тоника здесь, конечно, не была полностью неизвестна, однако до сих пор она связывалась с определенными специфическими функциями стиха, в особенности с песенной поэзией. Поэтому вполне

естественно, что для Валицкого эквивалентом «фаустовского стиха» диалогов стала форма, образованная смешением различных силлабических размеров. Такой стих переводчик, к тому же, сумел найти в местной стихотворной традиции, а именно в «Дзядях» Мицкевича. Как и у Мицкевича, в вольной силлабике, использованной для перевода «Фауста», львиная доля приходится на стихи 8-, 11- и 13-сложные. В сцене (1.5. «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»), статистическое исследование которой мы провели, они занимают 87% (169 из 194), остаток приходится на строки 10-, 14-, 12-, 9- и 5-сложные. По сравнению с оригиналом заметно убывает число коротких стихов (у Гёте — 61% четырехстопных ямбов, у Валицкого — лишь 35% 8-сложных стихов); причина тому — технические трудности переводчика, которому легче иметь дело со стихами большего объема. (Это вообще типичная особенность старых переводов.)

Практически так же поступал с разностопным ямбом и Пашковский. Бессистемное смешение силлабических размеров при этом имеет тенденцию — сходную с оригиналом — создавать силлабически однородные отрывки из строк одинакового объема. Согласно результатам анализа сцены в подвале Ауэрбаха, Пашковский в меньшей степени, чем его предшественник, избегает коротких стихов (8-сложных стихов у него 47%, а вместе с отдельными 7-, 6-, 5- и 9-сложными строками даже 51%) и значительно ограничивает число 13-сложников (13 стихов в сравнении с 28 александрийскими стихами оригинала). Уменьшение числа слогов часто в целом тексте компенсируется тем, что сцена в этом переводе имеет несколько дополнительных строк по сравнению с оригиналом. Данные тенденции перевода Пашковского, вероятно, еще более усиливаются во 2 части — по крайней мере, в сцене 2.2 («Лаборатория») мы обнаружили лишь 13% 13-сложных стихов, а строки 11-сложные составляют приблизительно  $\frac{3}{4}$  всех стихов. И в оригинале на этом месте представлены практически исключительно 4- и 5-стопные ямбы. И к этой сцене в переводе Пашковского добавлено несколько «лишних» строк. Мужские рифмы появляются исключительно редко.

Во времена ранних переводов польская система стихосложения еще вовсе не располагала тоническими стихами. Отрывки 1 тома, написанные *knittelvers*, таким образом, могли быть переведены опять-таки лишь неправильной смесью силлабических размеров. По данным, полученным на основе анализа двух монологов Фауста (знаменитый вводный монолог (1. «Ночь»), практически незаметно переходящий в «фаустовский стих»; лирическое отступление о приходе весны в

сцене (2. «У ворот»), очень далекой от ямбической ритмизации), Валицкий отличает оба этих отрывка друг от друга разным числом 8- и 13-сложных стихов; процент 11-сложных стихов колеблется от 20 до 30%. Пашковский отрывки, написанные Гёте тоническим стихом, отделяет от отрывков ямбических большим числом 8-сложных стихов (более половины), 13-сложных стихов в данных отрывках он вообще не использует.

В сферу обозначаемого нерегулярных смешанных силлабических размеров авторы обеих старых переводов включили и другие родственные, однако в оригинале все же отличные от вышеперечисленных формы. Это, с одной стороны, вольный ямб, отличающийся от «фаустовского стиха» большим разнообразием в объеме строк, а иногда и отсутствием рифмы (призывание духа Фаустом во вступительной сцене (стихи 460—481)<sup>2</sup>, его разговор с Гретхен о вере (3431—58) и сразу же после этого — с Мефистофелем (3521—43)), с другой — неявные намеки на свободный стих во вступительной сцене. В этих случаях очевидным является приглушение в переводе ритмических различий, однако, если не считать случая с тоническим стихом, речь здесь не идет о чем-то существенном. Нерифмованный свободный стих сцены Гретхен в храме (19. «Собор») оба переводчика сохраняют, опираясь, вероятно, на «Гимн» из «Конрада Валленрода» Мицкевича. Пашковский, однако, вводит нерегулярную рифмовку. Нерифмованный свободный стих Пашковский, хотя и с определенной тенденцией к выбору известных силлабических шаблонов, сохраняет в античных хорах 2 тома.

Из более свободных тонических форм в «Фаусте» играет важную роль стих с двумя иктами и основным ритмом  $-vv -v$ , или же  $v-v -v$ , т. е. по сути двустопный дактиль или ямб (в столь короткой строке разница между дактилем и ямбом нейтрализуется). При малом объеме он очень тонко дифференцирован при помощи анакрузы (амфибрахическая строка), каталектики и организации рифмовки. «Адонский» стих, как мы его можем называть для краткости, используется в различных хоровых партиях в 1, 3 и 6-й сценах 1 тома и во многих «оперных» явлениях тома 2, в особенности в «Классической Вальпургиевой ночи» и в заключительных хорах ангелов. Кроме некоторых исключений у Валицкого (5-, 6- и иногда 7-сложные строки в начальной сцене), здесь оба польских ранних перевода вступают на почву силлабо-тоники. Помимо повторения двустопного ямба (дактиля) с анакрузой и без

<sup>2</sup> Нумерация стихов приведена по оригиналу.



нее, уже Пашковский в сцене спасения Фауста использует для большего отличия хоров друг от друга и трехстопный ямб или же его комбинации с ямбом двустопным. Попытка этого переводчика преодолеть принятые в польском стихе конвенции заметна и в том, что он в отличие от Валицкого приближается к оригиналу и в использовании мужских клаузул.

Подробный анализ 54 стихов из сцены борьбы ангелов с Мефистофелем (2, 5, 4. «Глория») иллюстрирует достижения Пашковского. Ему удастся сохранить «адонский» ход стиха с основной схемой  $-vv -v$  (26 строк в оригинале, 23 в переводе). В еще 12 случаях переводчик эту схему заменяет на схему ямбическую ( $v-v-v$ ). Гёте в соответствующих строках допускал появление анакрузы лишь в амфибрахическом варианте  $v-vv-v$ , которого Пашковский избежал, хотя в других местах использовал и его (наиболее частым эквивалентом адонского стиха амфибрахий становится у Езерского). Напротив, производящий сильное ритмическое впечатление вариант  $-vv-vv$  или же  $-vv-v-$  (16 строк) у Пашковского заменяется правильным трехстопным ямбом с женскими окончаниями. В то время как в данном отрезке оригинала имеется 16 мужских и 11 дактилических клаузул, Пашковский от стандартных польских норм отклоняется, завершая мужскими окончаниями 11 строк из 54.

Еще одной более-менее свободной силлабо-тонической формой у Гёте являются четверостишия в «Интермеццо», структура которого служит созданию эпиграмматических кульминаций в каждой строфе. Размер этого интермеццо можно описать как чередование трехстопного женского ямба (в четных стихах) с четырехстопным мужским ямбом или хореем (в нечетных). И в этом случае оба польских переводчика пытаются найти силлабо-тонические эквиваленты. Перевод Валицкого еще не может в полной мере соответствовать семантической насыщенности стихов Гёте: лишь 13 стихов из 164 у него 6-сложные (половина из них — хорейческие), три четверти стихов соответствуют норме 4-стопного хорей (18 из них с мужским окончанием) и еще 28 — 8-сложные, в оставшихся 9 строках Валицкий был вынужден использовать стих большего объема (11- и 13-сложный). Прогресс стихотворной техники в переводе Пашковского очевиден. В нем уже в принципе сохраняется чередование более коротких и более длинных строк, а следовательно, и легкий ритм оригинала и его пуантировка. Впрочем, переводчик обходится без использования ямбов, опирается лишь на хорейческую базу и использует лишь 3 пары мужских рифм. Хорейческая норма у Пашковского нарушается лишь в 10 части всех

стихов, причем по большей части речь идет о началах стихотворных строк, где конфликт с нормой ощущается гораздо слабее.

Наконец, в связи с этой тематикой необходимо упомянуть и о различных песенных вставках с нерегулярными силлабо-тоническими размерами. *Дактило-хореический стих* песен из подвала Ауэрбаха («Песня о крысе», «Песня о блохе») Валицкий переводит исключительно силлабическими строками. Пашковский, однако, — очевидно, в соответствии с польской традицией, — использует стих силлабо-тонический, и при этом упрощает метр, вводя обычные двухдольные размеры. То же относится и к «Королю Туле» Гретхен (где, напротив, Валицкий попытался использовать трех- и четырехстопный женский дактило-хорей), и к немногочисленным подобным случаям во 2 томе. Здесь необходимо обратить внимание лишь на хор Лемуров (5, 4. «Большой двор перед дворцом»), который колеблется между сочетанием трех- и четырехстопного ямба и дактилическим хореем и имеет важный метрический повтор в заключительной сцене («Хор ангелов», стих 11934 и сл. — такая же ямбическая комбинация); Пашковский и в этом случае остался верен более простому чистому ямбу.

Наши рассуждения о силлабо-тонических формах с разной степенью свободы можно, таким образом, обобщить в том смысле, что дактило-хореические и комбинированные размеры в принципе остались чуждыми ранним переводам. Если переводчики не используют в этих случаях силлабические эквиваленты, то силлабо-тонический стих оригинала в переводах представляют регулярные ямб, хорей и в некоторых случаях (у Езерского) амфибрахий.

3. Исключением являются лишь гекзаметры в античных действиях 2 тома со специфическим польским изосиллабизмом полустипий по схеме 7(8) + 8(7), которыми Пашковский заменил *шестистопный ямб* с мужскими окончаниями без цезуры, использованный Гёте. Этой заменой переводчик — к несчастью — уничтожил один из признаков классической греческой драмы в пользу не вполне подходящих для данных сцен эпических ассоциаций. Гекзаметр, гораздо в большей степени «античный» стих, чем длинный ямб, напротив, совершенно не подходит к началу барочного или классицистского 4 акта (где использованный в оригинале сенар представлял собой некий намек на преемственность по отношению к предшествующему античному акту). Пашковский должен искать замену для этого непрочного «мостика» между двумя актами и переводить здесь сенар белым стихом (blankvers, нерифмованный пятистопный ямб), которому в некоторых

диалогах предыдущего акта также — как в оригинале, так и в переводе, — принадлежит своя роль.

Напротив, на месте первого появления белого стиха в оригинале «Фауста» (в обращении героя к природе в 1 томе (13. «Лесная пещера»), Пашковский вводит нерифмованный 13-сложник, вероятно, для увеличения пафоса. Его предшественник, кстати, на этом месте использует относительно точный белый стих с цезурой, впрочем с частым отклонением, являющимся данью силлабизму, на 6 слоге:  $v-v-v/v-vv-v$ . Подобная вольность обычна для ранних стадий развития польского пятистопного ямба.

Через замечания о сенаре и белом стихе мы перешли к правильным силлабо-тоническим размерам. И здесь в польских версиях мы встречаемся частью с установившимися силлабическими эквивалентами, частью — с переходом к силлабо-тоническим размерам. Кроме того, учащаются и попытки найти собственное независимое решение, выведенное из стилистического или жанрового характера соответствующего отрывка.

*Александрийский стих* военных сцен 2 тома (4, 3. «Шатер враждебного императора») Пашковский переводит 13-сложником, который является обычным эквивалентом александрийского стиха в драматургии классицизма.

В октавах вводных монологов («Посвящение», «Театральное вступление») Пашковский, а частично и Валицкий, вместо пятистопного ямба используют в соответствии с традицией польской октавы 11-сложник. И 13-сложный стих Валицкого в первом из названных текстов преследует цель дать целому произведению более торжественное, метрически выделенное вступление. Напротив, аналогичный переход к изолированному 13-сложнику в выступлении Герольда в начале сцены с Фуриями (2, 1, 3 «Императорский дворец») объяснить трудно: вероятно, здесь переводчик добивался большей выразительности границы между двумя сценами использованием метра, в других аналогичных случаях употребленного и потому выделяющего одно из выступлений Герольда на фоне остальных. В целом же у Пашковского во 2 томе обычен изометрический перевод 5-стопного ямба, с незначительным числом силлабических исключений вышеописанного типа; речь идет в особенности о части возвышенного описания Фаустом пасторальной идиллии в 3 сцене акта Елены.

Больше всего удивит наблюдателя, воспитанного на традициях силлабо-тоники, чрезвычайный разнобой польских эквивалентов *четырехстопного ямба*. Валицкий на месте этого размера обычно упо-

требляет 11-сложник в сочетании с 8- или 10-сложным стихом, иногда также четырехстопный хорей. Тем самым он стирает или, напротив, подчеркивает контрасты с окружающими сценами, а в случае с песней нищего (1, 2 «У ворот») даже ослабляет песенный характер сцены, для передачи которого специфический польский 4-стопный ямб был бы идеальным инструментом. Пашковский ищет эквиваленты в 10-сложном стихе, в сочетании 11- и 8-сложных строк, в чистом 8-сложнике, 4-стопном хорее, 3-стопном ямбе или даже в станиславовой строфе. Лишь в нескольких случаях — в особенности в соло заключительной сцены и в хоре архангелов в «Прологе на небесах» — он пытается использовать размер оригинала, хотя далеко не всегда последовательно. Это приводит к определенным нарушениям повторов и контрастов голосов в оперных и кантатных сценах, стиранию границ между отрывками, отличающимися друг от друга размером, и т. д. Речь здесь идет о размере, вероятно слишком специфическом для польского репертуара, а следовательно и менее очевидном в обычном употреблении, свою роль здесь могли сыграть и технические трудности создания ямбической последовательности небольшого объема; пятистопный ямб, в конце концов, никаких подобных трудностей не регистрирует. В одной и той же ситуации оба переводчика, творчество которых мы сейчас анализируем, находятся в поисках замены немногочисленных комбинаций кратких ямбических размеров.

Напротив, совершенно очевидна эквиметрия в перевод размера гораздо более часто встречающегося в метрических ансамблях поэмы Гёте, а именно — *четырёхстопного хорей*. Лишь иногда при его переводах появляются стихи, находящиеся под влиянием силлабизма (8-сложник с хорейческой тенденцией разной интенсивности) или отдельные силлабические отклонения. Для сравнения обеих переводчиков типичным является сцена антифонного пения из «Вальпургиевой ночи»: у Валицкого от хорейческой нормы отклоняется 11 стихов из 46, у Пашковского — ни один.

Без проблем Пашковскому удалось справиться и с *восьмистопным хореем* (8 + 7), который в многочисленных сценах акта Елены в соответствии с античной традицией служит целям дифференциации как функциональный эквивалент сенара.

Если оставить в стороне упомянутые нами, вероятно, специфически мотивированные проблемы с переводом 4-стопного ямба, оба переводчика XIX в. в принципе стараются передать метрику Гёте на основе, заложенной историческим развитием польских стихотворных систем с перевесом силлабизма. Можно при этом обнаружить действительный

«прогресс» от Валицкого к Пашковскому — более уверенное решение технических проблем в переводе последнего и более решительную направленность на выполнение требований, которые выдвигает перед переводчиком встреча со стихотворными формами, основанными на иной просодической системе; реализации силлаботонической нормы, если он принимает решение в их пользу, у него гораздо более естественны.

4. Ф. Езерский не добавляет ничего нового к данной тенденции развития, по крайней мере в том, что касается наиболее важных размеров («фаустовский стих», тонический стих, четырехстопный хорей); кроме того, он менее последователен и в отдельных случаях по непонятным причинам выбирает решения, отличающиеся от тех, которые стандартизированы в его же собственном переводе: так, в функции «фаустовского стиха» вдруг неожиданно может появиться 12- или 10-сложник, то же происходит с тоническим стихом и т. д. Даже в сценах, написанных адонским стихом, он не пытается сохранить характерную для Гёте единую, хотя и дифференцированную метрику, и заменяет ритм (на основе амфибрахия) так, чтобы легче было втиснуть в короткие строки хоть что-то из содержания оригинала. Очевидна его любовь к трехдольным размерам; дактило-хорей становится для Езерского заменой белого стиха и сенара, и даже александрийского стиха, из-за чего нарушается заложенный в оригинале контраст между 3 и 4 актами. Амфибрахий или дактило-хорей фигурируют в переводе Езерского и на месте кратких ямбических размеров оригинала.

### 3. Польские переводы — XX век

1. Главным нововведением, присущим обоим переводам, созданным в 20-е годы — Кошчельского и Зегадловича, — стал окончательный переход к силлабо-тоническому стиху. В «фаустовском стихе» в XIX в., впрочем, также проявились тенденции к определенной регулярности в размещении ударных слогов — однако лишь в пределах, заданных автоматизацией слогового объема строк и обязательной женской клаузулой, а иногда и расположением цезуры. По этим причинам, например, более половины 8-сложников (в сцене «Подвал Ауэрбаха в Лейпциге») случайно соответствует норме 4-стопного хорая, а около половины 11-сложных стихов — правилам 5-стопного ямба<sup>3</sup>. Изме-

---

<sup>3</sup> Первое полустишие 11-сложника автоматически само по себе является в подавляющем большинстве случаев ямбическим. Второе полустишие в принципе имеет два варианта, ямбический и «амфибрахический» — (см. выше).

нения в переводах XX в. проявляются в первую очередь в том, что и четырехстопные строки разностопного ямба Гёте (представляющие весьма важный его компонент) трактуются ямбически; главные компоненты «фаустовского стиха», 4- и 5-стопный ямб, не противопоставляются (в переводах XIX в. один из них переводился «хореем», второй — «ямбом»), и вся строка организуется по образцу ямбического силлабо-тонического оригинала. Многое здесь не может изменить даже тот факт, что 30 % всех 11-сложных стихов (материал мы по-прежнему черпаем из анализа переводов сцены в подвале Ауэрбаха) у Кошчельского сохраняет «амфибрахическое» второе полустишие, так что ямбической норме полностью соответствует немногим более 80 % всех строк. Прочие реликты силлабизма у этого переводчика совершенно незначительны. И Зегадлович в переводе этой сцены использует не более 20 % силлабических стихов, здесь, однако, их участие представлено в первую очередь самыми разными строками (от 6 до 14 строк), которые никак не мотивированы единым с точки зрения размера оригиналом. Силлабо-тоническое ядро текста представляют в первую очередь четырехстопные ямбы (56 % всех «фаустовских стихов»), 11-сложников — с 30-процентной долей «амфибрахической» реализации 2 полустишия — лишь 18 %. Напротив, относительно широко — что опять-таки является отклонением от оригинала — используются ямбы трехстопные (8 %). Кошчельский в 8 случаях (в 4- и 5-стопном ямбе), а Зегадлович даже в 16 (только в кратких ямбах) используют мужские клаузулы.

Во втором отрывке, написанном в оригинале смесью 4-, 5- и в небольшом количестве 6-стопных ямбов, который мы анализировали для проверки сделанных нами выводов (4. «Рабочая комната Фауста», стихи 1649—1748, 1760—1877), у Кошчельского встречается несколько меньшее количество 5-стопных ямбов (44 %), из них лишь четверть «амфибрахических», поэтому падает и процент стихов, нарушающих силлабо-тоническую норму (17 %, часть из них составляют 13-сложники); точных 4-стопных ямбов — несколько более 40 % от всех стихов, так же как и в отрывке, рассмотренном выше.

Статистика данного отрывка в переводе Зегадловича характерным образом демонстрирует совершенно иные пропорции по сравнению с теми, которые мы могли наблюдать у этого переводчика в сцене «Подвал Ауэрбаха в Лейпциге». Хотя в оригинале 6-стопных ямбов было очень мало, в переводе Зегадловича их почти 20 %, еще 20 % приходится на долю силлабических 13-сложников. Доля 4-стопных ямбов сокращается вдвое, а 5-стопных —

даже втрое по сравнению со сценой в корчме. Стихов, сохраняющих силлабо-тоническую норму, остается менее 57 %. Уже здесь мы сталкиваемся с тем, что в переводе Зегадловича является правилом: метрические решения принимаются в относительной независимости от оригинала и от других переведенных мест; один и тот же размер оригинала ритмически, — а как мы увидим, и метрически, — может трактоваться совершенно по-разному. Представляется, что мотивировка этих отклонений заключается в ситуативной стилистической оценке переводчиком тематического уровня произведения: торжественный характер сцены, в которой Фауст заключает свой договор-спор с адом, вероятно, по мнению переводчика, требовал более длинных размеров и более свободных ритмов, чем сцена студенческой попойки. Возможно, для точного с юридической точки зрения описания всех нюансов заключенного договора переводчику нужно было дополнительное пространство, которое он смог найти, увеличив длину строк. Увеличение числа слогов в строке у Зегадловича частично компенсировано снижением числа строк (примерно на 10 %) — таким образом, в его переводе происходит некое перерапределение содержания между строками. И эта особенность вполне характерна для данного перевода. У всех остальных авторов в подавляющем большинстве случаев даже при несоблюдении размера короткие стихи переводятся короткими, длинные — длинными.

Оба переводчика XX в., как и их предшественники, стирают различия между «фаустовским» и тоническим стихом: в XIX в. и тот и другой размер переводились смесью устоявшихся в польской традиции силлабических размеров, в XX же веке и в том и в другом случае нерегулярно чередуются ямбы 4-, 5- и в меньшей степени 6-стопные. Интересно, что Кошчельский и Зегадлович отклоняются от этого правила в краткой Мефистофельской сцене Вальпургиевой ночи («Ein Nebel verdichtet...»), которая в оригинале в наибольшей степени из всех случаев употребления тонического стиха насыщена дактилями; вероятно, переводчики почувствовали здесь народный балладический тон и попытались его передать четырехстопным хореем, стихом кладбищенских сцен «Дзядов».

В самом начале трагедии Зегадлович использует 13-сложник (51 стих из 65), в половине случаев соответствующий метрической норме 6-стопного ямба, но в целом, безусловно, воспринимаемый как силлабический размер. Вероятно, к отклонению от оригинала опять вела попытка создать торжественную тональность. На сей раз это от-

клонение даже в большей степени, чем смесь ямбов, нарушает семантический оттенок тонического стиха как указания на контакт с первоначальной народной трактовкой истории о Фаусте.

Краткие фрагменты *свободного стиха* в 1-м томе Кошчельский в целом переводит так же, как он переводил разностопный ямб. Зегадлович вновь поступает по-разному от случая к случаю. И здесь он объединяет короткие строки по две в одну длинную строку, так что в монологе Духа в первой сцене (стихи 501—517) появляются 11-сложники. Наиболее заметное вмешательство переводчика в свободный стих, однако, касается речи античного хора в 3-м акте 2 тома. Свободный стих без рифмы и со строками разной длины здесь «нормализован» в двух типах регулярного силлабического стиха, 12-сложник (7 + 5) и 10-сложник (5 + 5) со смежными рифмами, причем число строк опять несколько уменьшено по сравнению с оригиналом. То же происходит и с короткими стихами, при помощи которых хор включается в оперные стилизации сцены Эвфориона. Таким образом, хоры противопоставляются своему окружению и уничтожаются замечательные вариации на «адонские» темы, которые делают эти сцены одним из самых ритмически действенных мест мировой литературы. Произвольность действий переводчика мы распознаем и в том, что две из четырех реплик хора, в оригинале написанных 4-стопным хореем, переведены размером оригинала, в двух других же этот размер заменен иным, еще несколько стихов спустя тот же самый 4-стопный хорей поставлен на место адонского стиха...

И в других случаях появления «адонского» стиха мы встречаемся у Зегадловича с весьма пестрым репертуаром (Кошчельский, напротив, немногочисленные адонские стихи 1 тома переводит размерами, близкими к оригиналу). Кроме приемлемых в этой ситуации коротких дактило-хореев, ямбов или амфибрахийев, в переводе хоров присутствуют 4-стопные хорей, десятисложники 5 + 5 и т. п., опять-таки может вводиться рифма. В пределах одной сцены могут употребляться разные размеры: к примеру, в сцене столкновения Мефистофеля с небесными силами (2, 5, 4, «Глория») вслед за короткими строками, близкими к оригиналу, ангелы вдруг начинают изъясняться 13- и 12-сложниками, которые лишь слабо отличаются от размеров, которые использует в своей речи представитель ада; это вновь приводит к отрицательным последствиям для композиции сцены, которая основана на резком контрасте этих двух голосов и, соответственно, длины строк.



Дактило-хореи песенных вставок 1 тома оба польских автора переводят трехстопным ямбом (или комбинацией 3- и 4-стопного ямбов), близко к размеру оригинала. Зегадлович иногда использует и дактило-хореи. Однако во 2 томе, где в рамках одной сцены за персонажами закреплен определенный постоянный размер, мы вновь сталкиваемся в его переводе с целой серией различных случайных эквивалентов, в том числе и с длинными стихами на месте коротких.

Эпиграмматические строфы «Сна Вальпургиевой ночи» Кошчельский и Зегадлович переводят размерами, близкими к оригиналу, первый главным образом ямбическими, второй — хореическими.

2. Мы вновь подошли к регулярным и однородным силлабо-тоническим размерам у Гёте. В том, что касается белого стиха, монолог Фауста («Лесная пещера») Кошчельский ритмически не меняет, используя при этом в пятистопном ямбе с цезурой (с допущением известного «амфибрахического» отклонения) и мужские клаузулы; Зегадлович вводит рифму и использует клаузулы исключительно женские. Белые стихи 3-го акта 2 тома у него в целом сливаются с рядом эквивалентов сенара, так что и это отличие в переводе Зегадловича ликвидировано. Даже здесь он не счел необходимым отказаться от рифмы. Тем самым он, кстати, лишил свой текст одного из эффектов прямого семантического использования стихотворной формы, одного из чудесных умений веймарского мастера: в оригинале Елена, очаровательно путая язык драмы с метаязыком ее поэтики, удивляется рифмам, которые впервые в жизни слышит в речи Линкея, после чего Фауст учит ее так же изъясняться рифмами; так она входит в его мир и покидает свой, античный. У Зегадловича же она сама с самого начала говорит рифмами, и потому смысл целой сцены оказывается совершенно непонятным.

*Сенар*, один из источников античной и трагической окрашенности этого акта, у Зегадловича реализуется пестрой палитрой длинных рифмованных цезурованных строк, в особенности в десяти- (4 + 6), тринадцати- (7 + 6), четырнадцати- и шестнадцатисложниках (8 + 8). В этой искусственно вставленной переводчиком в текст пестроте, напротив, исчезает первоначальная дифференциация оригинала, в котором белому стиху и сенару противопоставлен еще и нерифмованный мужской 8-стопный хорей.

Сенар присутствует не только в 3 акте, но выходит за его пределы и попадает также в 2 соседних. Во вступлении к «Классической Вальпургиевой ночи» его употребление свидетельствует о вступлении в мир античности. Здесь у Зегадловича сенар успешно, но вне

какого-либо контакта с другими случаями употребления этого размера, переводится гекзаметром из 16 слогов (8 + 8), так же переводит весь сенар Пашковский. Во вступлении к 4-му, военному акту сенар является своего рода эхом того, что этому акту предшествовало, он свидетельствует о преемственности, жестко прерванной на уровне темы. Зегадлович отступает от этого композиционного намерения и делает вступление к 4 акту похожим на некоторые последующие батальные сцены: они в оригинале написаны александрийским стихом и в переводе логичным образом переданы стандартным 13-сложным рифмованным стихом.

Остается еще несколько регулярных и рифмованных размеров. Из них ямбические октавы вводного «Посвящения» и монологи поэта в «Театральном вступлении» Кошчельский и Зегадлович оставляют без изменений, это же относится и к *пятистопному ямбу* строфического монолога Фауста в 3 акте (стих 9526 и сл.) в переводе Зегадловича. Напротив, в монологах Герольда и Фурии в сцене маскарада Зегадлович опять использует свои собственные эквиваленты (четырехстопный ямб или хорей).

По отношению к *четырёхстопному ямбу* оригинала мы в обоих более старых польских переводах констатировали максимальное метрическое разнообразие. Это в полной степени относится и к переводу Зегадловича, который даже в рамках одной сцены — в оригинале написанной одним размером (например 2, 5, 3. «Дворец») — использует сразу несколько размеров. При этом внутри сцены — опять без какой-либо опоры в оригинале — возникают новые ритмические границы; помимо того, над серьезным тоном оригинала преобладает «оперный» способ ведения голосов, используемый в «Фаусте» в других местах. В иных случаях, в свою очередь, стираются различия между 4-стопными размерами (хореем и ямбом), очевидно, наделенные оноματοпоэтическим значением (различение разных видов движений в «Классической Вальпургиевой ночи», 4. «Пенеи», стихи 7271—7312) — оба размера переводятся одинаковым восьмисложником. Мотивировкой этих сдвигов являются уже отнюдь не технические проблемы. 4-стопный ямб уже успел стать в польской поэзии обычным размером, и Зегадлович его в нескольких местах без проблем сохраняет. Скорее речь здесь идет, как и в более важных случаях, приведенных выше, о введении переводчиком своего собственного понимания ритма, полиметрии, ритмической композиции. Только анализ других компонентов текста, или, к примеру, инсценировки, могли бы подсказать, идет ли в данном случае речь о некоем художественно последовательном, про-

думанном эксперименте, ценность которого сама по себе является достаточной заменой ценности точного перевода, или же дело просто в случайности или своеволии переводчика. Кошчельский же, напротив, в переводе 4-стопных ямбов — первым среди польских переводчиков — точно придерживается оригинала.

Остается рассмотреть перевод *хореических размеров*, по отношению к которым оба переводчика, так же как их предшественники, руководствуются оригиналом. И здесь, впрочем, Зегадловичу удастся нас удивить, когда, например, в сцене маскарада (стих 5898 и след.) легкий 4-стопный хорей, изображающий депутацию гномов, он переводит 13-сложником. Очень пестрыми и полностью разрушающими сложную ритмическую композицию являются и замены, придуманные этим переводчиком для 4-стопного хорей в 3 акте, в особенности в сценах с участием Эвфориона. Читателю, знакомому с оригиналом, вероятно, будет не хватать этого же размера в монологах Филемона и Бавкиды, поскольку стилистические оттенки простоты полностью устраняются ямбом Зегадловича.

Так же как и в длинных ямбах, этот переводчик вводит и в 8-стопных хорейх в акте с участием Елены рифмовку; в двух местах он также переходит к 13-сложному стиху, вновь внося в текст различия там, где в оригинале они отсутствуют.

3. В заключение можно повторить, что оба польских перевода «Фауста» 20-х годов являются примерами совершенно отличного отношения к ритмическому построению оригинала. Кошчельский, так же как задолго до него Пашковский, насколько возможно приближается к метрике оригинала и использует для достижения этой цели развитие стихотворной техники (прежде всего, конечно же, силлабо-тонического стиха в современной польской поэзии). Этот автор, однако, перевел лишь 1-й том трагедии Гёте, что затрудняет сравнение. Зегадлович представляется нам скорее экспериментатором, ориентированным в первую очередь на реализацию своих мгновенно возникших идей, которые при выборе размера не раз уводят его весьма далеко от того, что могло бы быть названо точным переводом, и не приближают при этом к семантически контролируемому использованию функциональных эквивалентов. Его отклонения от оригинала не вызваны необходимостью ввести в текст вместо определенного размера размер хотя и отличный, но наделенный соответствующими семантическими ассоциациями, характерными для соответствующих поэтических жанров или эпох польской литературы.

#### 4. Чешские переводы

1. Количество чешских переводов «Фауста», которые мы рассмотрим в данной статье, также будет равняться четырем. Впрочем, в отличие от Польши, этим числом все классические переводы шедевра Гёте на чешский язык и ограничиваются. Несмотря на то что на всех нестиховых уровнях произведения переводы существенно отличаются друг от друга и изменяются, — от самого первого перевода актера и драматурга Йозефа Иржи Колара (только первый том, 1863), через труд Франтишека Влчека (вновь лишь первая часть, 1890), который остался совершенно в тени первого полного перевода, выполненного Ярославом Врхлицким (1890), вплоть до уверенного современного перевода Отакара Фишера (1927), перепечатываемого и по сей день, — на уровне структуры стиха все 4 перевода создают общую традицию. Эта особенность позволяет и нам сделать наш обзор более кратким: все 4 чешские перевода «Фауста» мы можем рассмотреть одновременно.

Под словами об общей традиции мы имеем в виду свойственное всем переводчикам стремление, как говорится в подзаголовке перевода Влчека, переводить «Фауста» «размером оригинала». Литературные мотивировки этого стремления мы на примере Врхлицкого (а здесь это относится и к параллельно с ним переводившему Влчеку) разбирали в пока неопубликованном анализе чешских переводов Мицкевича. Впрочем, ни самый старший, ни самый младший член нашей четверки переводчиков не отступил от «люмировского» идеала стиха. Перевод тем же размером, который был использован автором переводимого текста, конечно, и в чешской поэзии вовсе не является догматическим правилом. Однако, по нашему мнению, он представляет собой нейтральный, немаркированный подход к переводу: отклонения от этого принципа возможны или необходимы, если для них есть какие-либо причины. Такая мотивировка может исходить 1) из различия просодических систем; 2) из различия стилистических, семантических или других характеристик данного размера в традициях соответствующих литератур. Метрическое сходство переводов как друг с другом, так и с оригиналом, просто следует из того, что ни один из этих мотивов для возможных отклонений от нормы в рассматриваемом нами случае не был актуальным.

Нет необходимости подробно рассказывать о господстве силлаботонической системы стихосложения как в немецком, так и в чешском стихе в данный период. Эта общая основа, в Чехии после экспериментов эпохи национального возрождения вновь обновленная незадолго до возникновения перевода Колара, исключила причины для измене-

ния размеров, релевантные для ранних польских переводов. Комментариёв, скорее, требует второй пункт, который касается семантики размеров, их положения в литературной традиции. Если мотивировки для отклонений от размеров оригинала, следующие из этого источника, были не слишком действенными, то это происходило потому, что семантика и функции чешских силлабо-тонических размеров создавались и укреплялись в зависимости от системы размеров немецких, которая, в свою очередь, перерабатывала европейские импульсы. Например, известные по всей Европе размеры, характерные для романской области, в Чехии совершенно естественно были восприняты в виде, который они приобрели в немецкой трактовке (александрийский стих как шестистопный ямб с цезурой и т. п.).

Это касается сугубо литературных форм. Там, где в вопросах семантики и употребления размера решающую роль играют его отношения к фольклорной (средневековой, ренессансной) традиции, в оценках с фонетической точки зрения «идентичных» форм появляются расхождения, и для достижения семантической эквивалентности переводчики гораздо чаще обращаются к иным формам, чем те, которые им предлагает оригинал. В случае «Фауста» и немецкой поэзии в целом это касается в особенности всех проявлений тоники, которая для чешской поэзии с силлабической основой, характерной для фольклора и старочешской литературы, не была вполне понятна, так что в большинстве случаев тонические стихи приводились к более безопасной стихотворной основе с регулярным альтернирующим ритмом. Кроме этого, изменения размеров происходят и там, где в чешской поэзии уже установилась литературная традиция, не зависящая от Германии, например, парнасский идеал плавной формы. Обе эти тенденции не раз друг с другом сливаются.

Метрическая близость перевода и именно *немецкого* оригинала в чешской культуре XIX в., кроме того, имеет и еще одну специфическую причину: в двуязычном обществе образованных людей этой эпохи переводчик мог предполагать у читателей своего перевода или знание оригинала (для такого значительного произведения, как «Фауст», это предположение практически равнялось уверенности), или, по крайней мере, возможность без проблем с оригиналом ознакомиться. «В том, что же касается метрических форм в “Фаусте” Гете, — пишет Иржи Колар в предисловии к своему переводу, — то повествовать об особой упругости оных и разнообразии мыслей, им присущих, к движению возносящихся или, напротив, падающих, — здесь было бы вовсе не уместно, ибо проницательный читатель лишь сравнением оригинала

с чешским переводом может прийти к выводу о том, насколько успешно мы и с этой задачей справились». В таких условиях перевод представлялся доказательством возможности решить задачи, которые оригинал ставил — как перед переводчиком лично, так и перед чешским стихом вообще (с постепенным перенесением центра тяжести со второго из этих полюсов на первый). Так что одной из причин для сохранения метрических форм «Фауста» при его переводе на чешский язык было и данное обстоятельство.

Представляется, что многие из этих обстоятельств уже не действуют в эпоху Фишера. Впрочем, его работа остается метрически очень точной, даже более точной, чем переводы предшественников Фишера: технические затруднения, с которыми они должны были сталкиваться, в течение десятилетий развития поэтического чешского языка и при выдающемся уровне владения им данного переводчика уже практически сошли на нет. И в ритмическом сознании уже была подготовлена почва для полного принятия самых нерегулярных форм: можно сказать, что со всеми «грубостями» стиха Гёте на чешской почве успешно разобрался только Фишер. Однако в его случае нет и никакой другой мотивировки для отклонения от размера оригинала — и потому, что классический стих (в том числе и его семантика и функции) и во времена Фишера не слишком далеко ушел от своей классической основы, заложенной в XIX в. Несмотря на все перемены в современной поэзии, «Фауст» и тогда мог восприниматься все еще исключительно на фоне классического канона, как он был прочно сформирован — в том числе и под воздействием немецкой литературы и самого «Фауста» — чешской поэзией XIX в.

2. Обзор размеров мы начнем вновь с более свободных акцентных форм. Нерегулярно смешанные 4- и 5-стопные ямбы с примесью ямбов 6-стопных (вслед за немецкими метриками мы называем этот размер «фаустовским стихом») все 4 чешских автора переводят в соответствии с оригиналом.

Особого внимания этот факт требует применительно к переводу Колара: из вольных силлабо-тонических размеров этот поэт мог воспользоваться оставшимся в наследство от поэзии национального возрождения разностопным хореем, с давних пор употреблявшимся в «байках» и стихах для увеселительной декламации. Этот размер своей популярной разговорностью был бы близок и к ориентации данного переводчика на постановку на сцене. Все же, используя для перевода более литературный и создающий больше технических проблем ямб, Колар встал на сторону нового, более требовательного подхода,

обозначившего новый период в развитии чешской метрической системы, который начался совсем недавно благодаря выступлению поколения Яна Неруды. Тем самым перевод Колара стал соответствовать представлениям о «Фаусте» как о произведении всемирной литературы и избежал несерьезности и «простонародности», которые стали присущи семантике разноstopного хора в декламационных стихах.

У всех остальных, создававших свои переводы после Колара, использование в этом случае ямба разумеется само собой. Все более безупречное преодоление технических препятствий очевидно на примере пропорционального соотношения числа 4- и 5-стопных строк. В сцене в подвале Ауэрбаха, к которой мы всякий раз обращаемся с целью дать статистический анализ, оригинал отдает существенное предпочтение строкам 4-стопным:

Число стоп	Гёте	Колар	Врхлицкий	Фишер
3	–	1	–	–
4	117	57	95	119
5	47	109	70	50
6	28	24	27	23
7	–	1	–	–

У Колара это соотношение является обратным, поскольку большее число более длинных строк облегчает переводчику задачу передать все необходимое содержание сцены. Объем строк у него изменяется не в соответствии с оригиналом, а в связи с тем, в какой степени ему удалось вместить действие в ритмическую схему, найти рифму и т. п. Врхлицкий уже очевидно старался привести не только общий характер размера, но и объем каждой отдельной строки в соответствие оригиналу; однако общий объем текста в том, что касается числа слогов, все же немного увеличивается, 26 4-стопных строк переводчик заменяет 5-стопными (обратных примеров лишь 7). В этом проявляется и обычная для люмировцев привычка к 5-стопному ямбу, который был для данного поколения основным типом стиха вообще. Фишер же в том, что касается семантической конденсации, вообще практически ни в чем не отстает от оригинала: объем большинства строк соответствует их эквивалентам в оригинале, в тридцати одном случае различия больше строк сокращено, чем увеличено. Главным образом, уменьшается количество 6-стопных ямбов (которых и у Гёте не столь много), в связи с тем, что семантика александрийского стиха в чешской поэзии противоречит сниженному стилистическому харак-

теру сцены; 10 заменам 4-стопной строки на 5-стопную соответствует 12 противоположных случаев.

Как уже было сказано, в оригинале в разностопном ямбе иногда появляются, причем в разных сценах в совершенно различной степени, отдельные 3-сложные стопы посреди стиха, так что граница между «фаустовским» и тоническим стихом не всегда является четкой. Из старших переводчиков только Колар использует эти отклонения как желанные вольности, но чаще их все же избегает. Люмировцы их или полностью исключают (Влчек), или радикально сокращают их число (Врхлицкий). Фишер в ряде случаев повышает частотность нерегулярных стихов, видя в них возможное средство ритмической дифференциации. Так, например, в 16 сцене 1 акта «У колодца» среди 42 «фаустовских стихов» оригинала появляется 10 строк типа «Ward ihnen keine Stunde zu lang». У Влчека такой стих всего один (последний в целой сцене, как сигнал ее окончания), у Врхлицкого их 8, у Колара 17. Фишер с самого начала трактует весь текст этой сцены как дактило-хореический и подчеркивает тем самым ее разговорный характер. Примерно то же относится и к 11 сцене, «Улица». Во втором томе у Фишера число 3-сложных строк скорее убывает.

Все вышесказанное является предвестием отношения каждого из переводчиков к тем отрывкам, где у Гёте число трехсложных тактов посреди стиха возрастает настолько, что мы уже можем говорить о тоническом стихе типа *knittelvers* (более точные границы обозначить невозможно). Колар и Влчек не отважились вступить в противоречие с чешской традицией, далекой от тоники, и перевели все тем же самым «фаустовским стихом». Важное для семантического уровня различие здесь оказалось сведенным на нет, точно так же, как это произошло в польских переводах. Фишер усиливает характер отличия этих отрезков от разностопного ямба, например из 160 стихов 10 сцены «Дом соседки» в оригинале от ямбической нормы отклоняется 19, в переводе Фишера — 39. Врхлицкий колеблется, однако всякий раз повышает численность правильных ямбических строк по сравнению с оригиналом, и часто от специфического «хода» тонического стиха в его переводе остаются лишь слабые намеки (например, в сцене, о которой идет речь, две дактило-хореические строки). В работе Врхлицкого уже проявляется идеал гладкой, плавной внешней формы: немецкие метрики типа Гейслера видели бы в этом победу «романского» принципа над «германским»; для нас это скорее господство парнасистой поэтики над ренессансными аллюзиями Гёте, которые для чешской среды не



были достаточно прозрачными. Фишер, безусловно, добивался в том числе и четкой выразительности стиля.

Немногочисленные отрывки, написанные Гёте *вольным ямбом* (с большими колебаниями числа слогов в строке, иногда без рифмы) переводятся — за исключением перевода Влчека, который уничтожает различия этого размера и «фаустовского стиха» и иногда вводит рифму — полностью в соответствии с оригиналом; Фишер здесь проявляет склонность к свободному стиху — например, в сцене призвания Духа (стихи 460—481). Признаки *свободного стиха* в 1 томе в ранних переводах натолкнулись на незнакомство тогдашнего ритмического сознания с этой формой, так что свободный стих Гёте заменяется одним из близких регулярных размеров, например, 2- и 4-стопным хорем (Колар в хоре духов, стихи 1607—1634) или 2- и 3-стопным ямбом (Влчек в этой же сцене). Влчек пытается создать двухсложную альтернатию и вводит рифму и в сцену с Гретхен (19. «Собор»), в которой уже Колар пытался создать короткий нерифмованный свободный стих, опирающийся на тождество строк с целыми синтаксическими структурами. Врхлицкий и Фишер, естественно, уже создают свободные ритмы, что касается и главных плодов верлибристики Гёте, хоровым декламациям в античном акте 2 тома. При этом эти переводчики как можно более строго придерживаются оригинала и в объеме, интонации и клаузулах ритмических отрезков, и в членении на строфы, антистрофы и эподы<sup>4</sup>.

Короткой (обычно двухиктовой) нерегулярной форме, которую мы выше в соответствии с традицией назвали «адонским стихом», мы можем, в случае с чешскими переводами (и в отличие от польских), посвятить лишь краткий комментарий. Дело в том, что и в этом случае чешские переводчики стараются как можно точнее воспроизвести оригинал, впрочем, с тем исключением, что Колар сталкивается при этом со значительными техническими трудностями, и, желая сохранить хоть что-то из смыслового богатства, заложенного в поэму Гёте, должен разными способами увеличивать длину строк (имеющих иногда скорее силлабический, чем силлабо-тонический, характер) своего перевода. Врхлицкий и Фишер удачно передают тонкие различия, которые столь успешно отделяют друг от друга отдельные сцены с

---

<sup>4</sup> Отметим здесь еще одну деталь — единственный прозаический отрывок (1, 22. «Пасмурный день. Поле») только Влчек, и в данном случае стремящийся к «приглаженности» внешней формы, переводит белым стихом, подобно тому как Зегадлович использует здесь 5-стопный рифмованный ямб.

этим стихом во 2 томе. При этом они могут опираться на раннее заимствование двухиктовых рядов из немецкой поэзии (в том числе, безусловно, и из «Фауста») чешским оригинальным творчеством, в том числе и в поэзии самого Врхлицкого. Сохранение адонского стиха имеет большое значение для оперной композиции масштабных сцен в поэме Гёте, где стих часто создает контраст по сравнению с формами с большим числом слогов в строке и придает своими вариантами индивидуальную окрашенность каждой сцене.

Эпиграмматические четверостишия «Сна Вальпургиевой ночи», созданного ранее, чем сама трагедия, и включенного в нее в качестве дополнения (с трехстопными женскими ямбами в четных стихах и четырехстопными мужскими ямбами или хорейми в стихах нечетных) чешские авторы в целом также переводят в соответствии с оригиналом. Тексты XIX в. при этом отдают некоторое предпочтение ямбу (прежде всего это относится к переводу Влчека, который во имя ритмической гладкости вообще исключает хорей и весь стих трактует как доведенное до автоматизма сочетание чередующихся правильных 3- и 4-стопных ямбов). Врхлицкий лишь в некоторых случаях заменяет хорейские строки ямбическими, главным образом в 3 стихах четверостиший в начале сцены. Он также приглаживает часть нерегулярных стихов Гёте сводя их к регулярному двусложному чередованию. Коллар поступает подобным образом лишь с нечетными стихами строф, а в четных, напротив, нередко использует 3-стопный хорей, в оригинале встречающийся лишь изредка. К этой замене в еще большей мере обращается Фишер (в четных стихах у него 16 % хорейских строк, в то время как у Гёте их лишь 4,5 %), который, разумеется, при этом в меньшей степени, чем его предшественники, избегает трехсложных стоп посередине стиха. Кроме версии Влчека, сильно ограничивающего ритмическое разнообразие, в чешских переводах в большинстве случаев речь идет лишь о незначительных вариациях в рамках стремления к свободному подражанию ритму Гёте.

В конце нашего обзора эквивалентов силлабо-тонических стихов с разными отклонениями от нормы мы вновь встречаемся с *дактило-хореем* песенных вставок. Уже в оригинале этот размер близок трехстопному (или четырех- и трехстопному) ямбу, что ведет чешских переводчиков — на сей раз включая и Фишера — к тому, что они внедряют в данный текст простой (ямбический) альтернирующий ритм. Именно здесь играет свою роль традиция, которая в чешском контексте связывает песню со слоговой регулярностью (а в немецком — по крайней мере некоторые жанры — с тоникой). Только «Король в Туле» у Вл-

чека и Фишера переведен трехстопным дактило-хореем. Немногочисленные дактило-хореи в сцене «Классической Вальпургиевой ночи» («Дактили, сирены»), однако, Врхлицкий и Фишер оставляют в переводе в полном объеме. Это, кстати, относится и к амфибрахиям в этой же сцене и в монологах Нишеты, Вины и Старости в 5 действии, и к двустопным амфибрахиям в песне Линкея («Tiefe Nacht»).

В стороне от нашего обзора до сих пор оставался стих тюремной сцены в окончании 1 тома, анализ которого сильно увеличил бы объем нашего изложения. Это стих с резкими экспрессивными переключениями числа слогов в строке и их ритмического хода, который, однако, нельзя отнести к свободному стиху, поскольку он снова и снова возвращается к своей ямбической основе. Переводчики по отношению к нему поступают в полном соответствии с тем мнением, которое у нас о них сложилось, — Влчек почти полностью переводит сцену на ямбические рельсы, Колар от ямбической основы лишь в редких случаях отклоняется в пользу хореев и дактило-хореев, Врхлицкий и в еще большей степени Фишер пытаются передать свободные ритмы оригинала.

3. При рассказе о переводе простых, общеизвестных и без отклонений реализованных силлабо-тонических размерах мы можем с успехом опереться на тезис о том, что чешские переводчики лишь с незначительными исключениями переводят их в соответствии с оригиналом. Такая констатация, конечно, не дает ответа на все вопросы: один и тот же размер — несмотря на то что мы выше говорили о создании чешской системы стихотворных форм и ее зависимости от системы немецкой — может быть семантизирован по-разному, так что его механический перенос из оригинала в перевод не исключает семантического сдвига. Для чешского контекста остались, например, совершенно чуждыми барочные ассоциации александрийского стиха, которые в Германии в результате его многочисленных употреблений после реформы Опитца должны были быть весьма существенными. Поэтому мы разделим с точки зрения семантики регулярные силлабо-тонические размеры на несколько групп и в общих чертах скажем о том, как их перенос из оригинала в перевод мог повлиять на общий смысл.

а) Размерами без четко определенной смысловой окрашенности, иногда с ориентацией скорее эпической и патетической, иногда — лирической и разговорной, в оригинале являются рифмованный пятистопный и четырехстопный ямбы. Их положение в чешском контексте ничем не отличается от контекста немецкого, и их перенос не со-

провождается никаким сдвигом. Лишь во времена, когда создавался перевод Колара, еще могла — без немецкой параллели — несколько сильнее ощущаться «космополитичность» ямба (по сравнению с «домашним» хореем), это, однако, полностью соответствует общему смысловому колориту, которым в любом случае сопровождается «Фауст». В октавах же «Zueignung» Колар отклоняется от размера оригинала и использует 5-стопный хорей; это интересный и в первом чешском «Фаусте» на удивление редкий случай реликта традиции национального возрождения: имеется в виду привычка писать вступительные песни и т. д. другим размером, чем все произведение, и прежде всего старое привилегированное положение 5-стопного хоря как размера высокого стиля, предопределяющее, в том числе, и его использование в октавах.

б) Размеры с семантикой отсылки к определенному жанру, стилю той или иной эпохи и контексту — это белый стих, александрийский стих и сенар, а также 8-стопный хорей (мы перечисляем размеры в соответствии с возрастанием их семантической определенности). Впрочем, и здесь их перенос из оригинала в перевод не мог существенно изменить их семантической действительности. Представляется, однако, что в случае с александрийским стихом (о барочных взаимосвязях которого, в Чехии неизвестных, мы уже упоминали, и ассоциацию которого с французской классицистской драмой, усиливавшуюся и рядом соответствующих сцен (4 акт 2 тома) чешский читатель, естественно, разделял с немецким), чешская версия «Фауста» лишилась еще одного из смысловых уровней оригинала: вероятно, злоупотребление этим размером в Германии вплоть до 1 половины XVIII в. приводило современников Гёте к тому, что его появление в «Фаусте» воспринималось как аллюзия на «бумажный» классицизм. Очевидно, передать этот смысловой оттенок в чешском переводе возможности просто не было.

Что же касается сенара как признака античной драматургии, то в случае с ним все, наоборот, вполне ясно. Соответствия опираются даже, так сказать, на школьные основы (т. е. гимназические знания). Впрочем, то, что Врхлицкий один из фрагментов, написанных этим размером (из вступления к «Классической Вальпургиевой ночи»), переводит четко цезурированным александрийским стихом — это уже «перебор», из-за которого исчезает намеренное противопоставление двух этих форм 6-стопного ямба в тексте Гёте, а упомянутый отрывок лишается переключек с сенаром акта Елены, завязывая при этом ничем необоснованные связи с 4 актом.

8-стопный хорей, который появляется в античных сценах 3 акта и без изменений переводится как Врхлицким, так и Фишером, также представляет собой размер, соответствующий одному из размеров классической драмы — хорейческому тетраметру. Можно предположить, что эта аллюзия для читателей переводов оказалась менее заметной, чем для читателей оригинала.

Из традиционных размеров нам осталось рассмотреть еще четырехстопный хорей, в чешском языке более, чем в языке Гёте, полифункциональный и семантически разнообразный, но лишь в редких случаях лишенный каких бы то ни было семантических характеристик. Народные и песенные ассоциации этого стиха в Чехии, вероятно, сильнее, чем в Германии, однако контекст других выразительных средств, в рамках которых этот размер используется, эти соотношения легко нейтрализует. Гораздо более важными, чем значения, почерпнутые из литературной традиции, становятся для хорей в «Фаусте» его внутренние смысловые, ритмические характеристики как элементарной, простой звуковой формы с обнаженной ритмичностью. В своем контрастном отношении к другим размерам, в способности членить континуум сцены, связывать между собой аналогичные отрезки и т. д. и в оригинале, и в переводах 4-стопный хорей становится фактором структуры полифонических сцен, в особенности во 2 томе: в разговорном контексте он помогает выделить самостоятельные «арии» (песнь Линкея в 5 акте).

И там, где 4-стопный хорей все же приобретает характер культурного знака и должен выражать — как в сценах Филемона и Бавкиды — народную простоту, его семантика в оригинале и чешском переводе перекрывается.

## 5. Два русских перевода

Ради интереса и с целью сравнения мы включили в наш материал и проработали с точки зрения метрики также два из множества переводов «Фауста» на русский язык — Брюсова (только 1 том, 1928 — посмертно) и Пастернака (1957). Перевод Брюсова, сейчас не слишком высоко оцениваемый, максимально строго придерживается принципа «переводить размером оригинала». К примеру, в нем с опорой на аналогичные русские тонические формы повторяется и тонический стих или (в 1 томе не очень многочисленные) адонические стихи; не представлял особых проблем для символиста-экспериментатора, конечно же, и свободный стих.

Большой неожиданностью стала для меня метрика перевода Пастернака. Общее впечатление от перевода можно выразить, сказав, что «Фауст» в нем претерпел своего рода классицистическую нормализацию. При общем сохранении стандартных размеров (за исключением сенара, который заменен пятистопным ямбом с дактилическим окончанием, т. е. стихом с таким же количеством слогов, но лишь с 5 иктами) Пастернак последовательно сглаживает твердость и неправильность уникальных гётевских размеров. Так, «фаустовский стих» меняется у него в монометрический ямб, то 4-, то 5-стопный, в зависимости от того, какая разновидность преобладает в данном отрывке оригинала. Подобным же образом при этом переводится и тонический стих. Разнообразие адонского стиха также в некоторой мере ослаблено, при сохранении общего впечатления: в переводе это абсолютно правильные двустопные дактили или амфибрахии. Вместо трехстопных дактило-хореев используется трехстопный ямб. Свободный стих разных форм, в особенности в античных хорах, сохранен в совершенстве. Пастернак переводит «Фауста» как великое классическое стихотворное произведение мировой литературы, причем уважение к оригиналу не позволяет ему в полной мере принимать неклассические формы переводимого текста, напоминающие о нелитературных источниках. Совершенство переводится совершенством, что с необходимостью выражается известным холодом, ослаблением экспрессивных значений. Впрочем, другие уровни перевода Пастернака, впрочем, характеризуются, насколько мне известно, иначе: например, часто подчеркивается способность поэта к языковой дифференциации и характеристике героев.

## ИНТЕРВЬЮ

### 1. **Господин профессор, могли бы Вы сначала в общих чертах описать свой научный путь? Как Вы вообще пришли к литературоведению?**

Очень долгое время я думал, что о моем научном пути будет нечего рассказывать. То есть — что мне не будет даровано такое счастье! Что на вопрос о моей биографии я не буду отвечать, вручая тому, кто его задал, красиво распечатанную библиографию своих работ! Думал я так потому, что «надсмотрщики» над наукой и искусством на протяжении 60-х годов становились все более и более безвредными и бессильными. Мы полностью переигрывали их в «шахматной игре», несмотря на то что нам противостояли, например, директора институтов Академии наук. Однако оказалось, что всегда можно снести фигуры с доски, а саму доску использовать просто как кусок дерева, — треснуть ею соперника по голове. Так что в научной биографии — не только моей, но и десятков моих коллег — годы с 1971 по 1989 представляют собой период, когда мы были изгнаны из научных учреждений. Если же этого не считать, то все в моей биографии вполне обычно: окончание философского факультета, аспирантура, ученая степень «кандидата наук», масса интересной работы в отделении теории литературы академического Института чешской литературы, параллельно с этим — внештатное преподавание семиотики литературы и стиховедения, должность доцента, титул «доктора наук» (все ученые степени назывались тогда в соответствии с советской моделью), который, впрочем, новые «хозяева» после начала «нормализации» отказались мне дать — по сомнительным с юридической точки зрения причинам, и даже несмотря на то, что я успешно защитил диссертацию. После 20 лет вынужденного перерыва — продолжение академической карьеры там, где я был в 1971 году вынужден ее прекратить, профессура, членство в Научном обществе Чешской Республики.

Что касается первого моего контакта с литературоведением, то, возможно, рассказ о нем будет более интересным. В 16—17 лет я буквально «болел» поэзией, а в городской библиотеке рядом с отделением поэзии находилась небольшая полка с литературоведческими трудами. «Главы из чешской поэтики»? Это должно быть что-то о поэзии!» — подумал я. Второе издание Мукаржовского (1948) вышло к тому моменту — самое большое — год назад. Я думаю, что некоторые идеи, например убежденность в независимости произведения от индивидуальной психологии или отношение даже к сугубо техническим элементам произведения как к носителям смысла, уже тогда вошли в мое сознание и продолжают жить в нем уже более полувека. Тогда же я, в летнюю жару, сидя на высокой груде дров, читал Ф. Кс. Шальду и забывал обо всем, даже об обеде. «Матрицы» Шальды и Мукаржовского никогда не противоречили друг другу в моем сознании, хотя многим эти двое представлялись непримиримыми антагонистами: с одной стороны, вдохновенный критик, внимание которого обращено на личность, с другой — рациональный ученый, сосредоточенный на внеличностных системах, и т. д. и т. п. Для меня было важным, что опыт чтения произведений и того, и другого пришел ко мне еще до наступления ничтожного идеологизированного марксизма, который, к стыду своему, я в годы обучения в университете проглотил и не поперхнулся. Шальда и Мукаржовский продолжали воздействовать на меня «изнутри», и вскоре их влияние оказалось решающим. Соседство отделений поэзии и литературоведения в библиотеке не было случайностью. К литературоведению я пришел, вообще говоря, через то, что все время читал стихи. Вероятно, в наших краях это самый обычный путь, к нему ведущий.

**2. Вы — ученик Мукаржовского, а также редактор его работ. Как Вы сейчас оцениваете Мукаржовского? Какую роль играет в Вашей оценке его деятельности разрыв Мукаржовского со структурализмом после 1948 года?**

Как я уже сказал, с главным трудом Мукаржовского я ознакомился еще до того, как стал студентом, а позднее и аспирантом его автора. (Что же касается моей редакторской деятельности, то она относится уже к совсем недавнему времени.) Академик и высокопоставленный функционер не только в университете, но и в просоветски ориентированном «движении сторонников мира», он сохранил со своих лучших лет — даже к тому времени, когда я с ним познакомился, — высокую культуру, умение выделить в диалоге главный момент и развить его,



восприимчивость к словесному искусству. В первой половине 50-х годов это были редкие качества. Сейчас невозможно представить, какие примитивы тогда вдальблвали нам свои «теории» литературы, позаимствованные ими у наихудших представителей русской прожженной литературной идеологии. Однако своими публикацияx того времени Мукаржовский принимал участие в тогдашнем всеобщем заблуждении. Кроме того, в качестве учителя он чувствовал себя обязанным укреплять в нас самоконтроль по отношению к политическим нормам того времени. Как-то я разобрал на семинаре отношение прилагательных к существительным у Галаса, ориентируясь на старый анализ поэмы Махи «Май», принадлежащий самому Мукаржовскому, а он меня спросил, что бы сказали об этом рабочие... Вероятно, функция вопроса была не научная, а педагогическая, — он считал, что подобные вопросы смогут помочь воспитанию молодых представителей коммунистической интеллигенции. (Однако тут он ошибался, уже тогда я был более верным последователем его идей, чем он сам!) Однако и сам Мукаржовский, уже будучи пожилым человеком, в течение десятилетия, с 1956 по 1966 год, сумел быстро освободиться от идеологических догм.

Отход этого великого ученого от структурализма начался, по сути, уже сразу после войны. Война поставила интеллигенцию перед «кадровой комиссией» истории задолго до того, как такие комиссии появились в реальности, в годы после февраля 1948-го — так что некоторые из тех же самых представителей интеллигенции, уже «прошедших» историческую «проверку», сами потом стали в них заседать... Непосредственно после войны, однако, в этом было некое искреннее чувство. Практически все вдруг оказались под жестким прессом представления о том, что содержание научных взглядов или художественной программы, с одной стороны, и социально-политическое положение в мире, с другой, непосредственно связаны между собой. То, что некий ученый придумал об эстетической функции или об истории реформации, тот холст, который художник в тишине своей студии покрыл красками, — помогало ли все это порабощению трудящихся масс, приходу к власти фашизма и развязыванию войны или же, напротив, все это вместе с левыми политическими силами открывало перспективы «счастливого завтра»? Это было истерическое, извращенное самоограничение духовной свободы, начавшееся задолго до прихода террора. Однако скорее, чем о характере наших учителей, оно свидетельствует о силе того ужаса, через который им суждено было пройти в 1938—1945 годах. Мукаржовский слышал

по радио сообщение о расстреле своего близкого друга Владислава Ванчуры, одного из крупнейших художников слова XX в., и в обновленной республике все время вспоминал о его убежденности (сомневаюсь, что свободный дух Ванчуры в самом деле последовал бы этим словам) в том, что после войны он будет лишь и только дисциплинированным солдатом в рядах партии... Капкан, который здесь подстерегал Мукаржовского, в наше время очевиден и может быть воспринят с иронией. То, что я назвал социально-политическим положением в мире, воспринималось не через реальную оценку этого положения, а в соответствии со сманипулированным идеологическим конструктом марксистов: мысли и произведения для оценки их правдивости сравнивались не с действительностью, а с сочинениями И. В. Сталина или с последним решением ЦК. В действительности, которая объявлялась критерием духовной работы, находили всегда только то, что там необходимо было найти. Мукаржовский выдумал какие-то «объективные законы» литературы, ориентируясь на некую речь Сталина об объективных законах социализма. Это была, вероятно, самая глубокая точка его падения. Когда он в конце 50-х годов начал делать из этой ямы первые шаги наверх и осторожно стал задумываться о возможности использования своих идей структуралистского периода, это немедленно было использовано марксистами, вышколенными в московских институтах методам догматической манипуляции искусством и его теорией: они дали ему пару раз по голове, он отступил — и все равно во главе института Академии наук его сменил сталинист, абсолютно ограниченный человек.

### **3. В чем состоит главный вклад Мукаржовского в литературоведение и семиотику?**

Об этом можно рассказывать очень долго, причем невозможно было бы не коснуться контекста развития гуманитарных наук в прошлом столетии и т. д. и т. п. Если бы не наш бывший премьер Земан, который постоянно употреблял в своей речи якобы остроумные шутки и тем самым отбил у всех чехов к ним охоту, то я мог бы сказать, что вклад Мукаржовского в эти две науки состоит в том, что он их объединил... Всякий, кто занимается поэтикой, сталкивается со следами деятельности Мукаржовского, который выступил в роли основателя во многих темах и областях. Навскидку можно вспомнить, к примеру, его идеи о метафоре, систематически разработанные основы учения о диалоге, заслуживающие уважения попытки объяснить стихотворную интонацию, выработку представлений о смысловой аккумуляции,

родственных теории Гуссерля о процессе создания временных объектов, вдохновляющую концепцию семантического жеста как категории, объединяющей индивидуальный стиль, техническую структуру произведения и его метафизические и антропологические выводы. Еще долгие годы мы будем спорить о том, как переработать и осознать весь тот материал, который он для нас «напридумывал» за совсем недолгое время — два десятка лет... Вклад этой личности в эстетику и теорию искусства лучше меня оценят эстетики и теоретики искусства (сам я — поэтолог). Лично меня в этом аспекте творчества Мукаржовского больше всего привлекает то, что он построил эффективную и динамическую систему, а сразу после этого, в начале 40-х годов, ее замечательным образом «деконструировал» — и тем самым открыл заново. Тексты этого периода, увенчанные статьей «Преднамеренность и непреднамеренность в искусстве», стали достоянием общественности только спустя четверть века после того, как были написаны. Для нашего поколения они стали событием, которое, если сказать об этом грубо и точно, снова привлекло нас к структурализму, освободило его от власти прошлого и от налета «классичности», драматизировало наше к нему отношение: мы относимся к структурализму не как к идиллии времен нашего детства, из которой мы вышли в современный мир, а как к нерешенной задаче. Структурализм открылся после этого и тем уровням человеческого бытия, которые до тех пор были для него недоступны. Интересно, что марксистские последователи Мукаржовского (например, оригинальный, свободный мыслитель Роберт Каливода) видели в этих исполненных поиска лекциях военных лет отклонение в сторону феноменологии или экзистенциализма, от которого Мукаржовский, к их счастью, вовремя «опомнился» и вернулся на магистральную дорогу, т. е. к все более интенсивным контактам с марксизмом; для меня же именно с этих контактов после войны начался спуск Мукаржовского с вершины.

**4. Могли бы Вы сказать, что означали для Вас другие классики Пражской школы? В первую очередь я имею в виду Феликса Водичку, однако, вероятно, значение для Вас и Ваших научных интересов имел также Йозеф Грабак.**

Феликс Водичка не был моим преподавателем, я сначала ознакомился с его трудами, и только по окончании университета — с ним лично. Он основал то, что называется структуралистской историей литературы. Это означает, что Водичка реализовал идеи Пражской школы в целом ряде конкретных и традиционных литературоведче-

ских дисциплин. Только с трудами Водички пражская школа в изучении истории литературы переходит границы разрозненных удачных наблюдений и плодотворных идей (при реализации которых, впрочем, не обошлось без передергивания фактов — к примеру, когда Мукаржовский сконструировал учение о так называемых лирических типах, которые якобы формируются под влиянием объективных потребностей развития) и начинает заниматься литературной действительностью во всей ее ширине, описывать и ее побочные, второстепенные ответвления. Лишь Водичка возглавил работу над решением конкретных масштабных практических задач, которыми были, к примеру, большие объемы академических изданий классической литературы, создание материалов об оценке критикой и читателями тех или иных произведений и личностей и т. д. Кроме этого: Мукаржовский оказывал влияние на мои идеи, а Феликс Водичка, как некогда казалось, был мне близок по-человечески. С Мукаржовским я спорю, и в тех областях, где я в какой-то степени компетентен, стараюсь подвергать его идеи проверке, а иногда и опровергать их (например, в вопросах развития чешского стиха). Что же касается Водички, то мне хотелось бы быть одним из тех, кто продолжает начатую им работу и поддерживает ту рабочую атмосферу, которая его окружала. Поэтому я принимал участие в основании серии «Чешская библиотека» («Česká knižnice»), которая в лучших, чем при жизни Водички, условиях, а возможно, и вернее по сути, чем тогда, реализует его редакторские и издательские программы.

Йозеф Грабак? Это никакой не классик. Его «Введение в теорию стиха», вышедшее в 1956 году, действительно сыграло важную роль для воссоздания научной дисциплины, которая не слишком-то приходилась ко двору в марксистских трактовках «идейного содержания». В этой книге мало идей, принадлежавших самому Грабаку, она представляет собой практическое обобщение наиболее простых методов и взглядов Мукаржовского и в еще большей мере теории стиха Якобсона. Последовавшие позднее в огромном количестве публикации Грабака о теории стиха и поэтике мне неинтересны: вероятно, и потому, что их автор так жаждал всеми способами служить режиму, установившемуся после советской оккупации. Точка зрения исследователей древнечешской литературы, вероятно, отличается от моей достаточно сильно — и, возможно, по праву: Грабак был в том, что касается познания фактов, ученый не лучше и не хуже других, однако и в этой сфере он, по моему мнению, только портил свою редакторскую деятельность и исследования «притянутыми за уши» марксистскими

комментариями и социологическими периодизациями, туманным понятием о «народности» и т. п. Есть, конечно, и его ранние специальные структуралистские работы, однако их следует расценивать скорее как обещание, которое так и не было выполнено.

Крупными фигурами пражской структуралистской традиции для меня являются Роман Якобсон и Павел Трост, а также ведущий лингвист и теоретик языковой культуры Богуслав Гавранек. Однако, если начать называть имена, то будет трудно остановиться: не забудьте, что в межвоенной Праге жили такие люди, как гениальный этнограф-семиотик Петр Богатырев или историк идей Дмитрий Чижевский. Не говоря уже о лингвистах.

**5. Параллельно с исследовательской деятельностью Вы публиковали и собственные стихи. В чем они отличаются, а в чем похожи на деятельность литературоведа? Владимир Мацура писал, что в сборниках Ваших стихотворений, в особенности «Машинописной трилогии» (издана в самиздате в 70-х и 80-х годах, в виде книги в 1992-м), «создаются очевидные взаимосвязи с профессией литературоведа и семиотика». Вы также активно занимаетесь переводческой деятельностью. Что Вы переводили и как переводы связаны с Вашей научной работой?**

Да, да. Я публиковал и параллельно с этим сочинял стихи, но поэтом меня называть не надо. Мацура занимался тематологией, поэтому он не мог не заметить «взаимосвязей» между разделом «Малый бестиарий» в моем сборнике «23: 15» и моей статьей «Бестиарий Богуслава Рейнека», посвященной актуализированному тематическому понятию «животных» в творчестве великого чешского лирика. В принципе, очевидно, что в разных областях деятельности одного и того же человека встречается схожая тематика. Разумеется, для ежедневной работы теоретика и историка стиха одной из возможностей убедиться в своих выводах становится проверка на практике влияния размера на языковой материал, различий между размерами с точки зрения «используемости», поэт может проследить, что «выбирает» из речи каждый тип стиха, к чему он принуждает, и так далее. Быть может, наиболее подходящим показателем избыточности стиха является число обгрызенных карандашей на единицу текста... С этой практической точки зрения для меня, возможно, еще полезнее была работа над стихотворными переводами. Еще в 60-е годы я перевел небольшую «авторскую» подборку стихотворений Пушкина, сохранив

всюду размер оригинала. Это помогло мне усвоить то, что я не знал до тех пор о классическом стихе, и доучиться искусству рифмовки. Впоследствии я переводил и авторов, писавших более свободными формами, иногда нужно было для их перевода выдумать что-то особое — Ч. Милош, З. Герберт. Из многих русских авторов (я переводил их под чужим именем для заработка), вероятно, определенным культурным уроком и, безусловно, еще одним уроком классической метрики, стал для меня Заболоцкий. Я с удовольствием занимаюсь «ремесленной» работой: в литературоведении — комментированием и подготовкой к печати книг, в поэзии — переводами.

**6. Вы также публиковали рецензии в журналах. Как Ваши научные интересы отражаются в текстах, которые Вы пишете для более широкого круга читателей? Считаете ли Вы, что создавать такие тексты — обязанность каждого ученого? Этот вопрос я задаю и потому, что такая же общественная деятельность, кажется, типична для функционально ориентированных лингвистов.**

Возможно, для меня это значило немного иное. Когда-то, во второй половине 50-х годов, критика была для меня равноправным видом деятельности. Я даже в перспективе мог бы стать «глашатаем» нашего поколения в критике. Мне хотелось участвовать в формулировании целей группы молодых художников, которые еще не выбрались из тупика марксизма, однако уже заняли неконформистские позиции по отношению к официальной идеологизированной литературе. Но и этих робких проявлений оппозиционности в нашем настрое хватило для того, чтобы нас заставили замолчать, закрыли наш журнал «Квентен» и т. д. Это была бесценная школа их так называемой «культурной политики». В 60-х годах мы участвовали в завоевании свободы — шаг за шагом. Функционалистская ориентация при этом была для меня опорой. Это заметно в нескольких программных текстах из журнала «Ориентация» (*Orientace*), которые я сейчас включил для переиздания в сборник своих трудов. Программа этого журнала была плюралистической, ни о каком «реформированном коммунизме» не было и речи. О связи структурализма с освобождающейся литературой 60-х годов я говорил и на одном из съездов Союза писателей. Меня всегда интересовало освобождение от идеологических предрассудков, а не пропаганда идей, даже реформаторских или антитоталитарных. Недавно я, например, написал заметку, направленную против позиции Петера Штайнера, который видит мотивацию писателя, публикующегося в

самиздате, в пропаганде политических идей. Вовсе нет, нашей целью было — реализоваться в свободном творчестве! Однако вернемся к эпизоду, когда я был литературным критиком, и причинам того, что этот период длился недолго. В 60-х годах у меня появлялось все больше и больше научных проектов, что изнутри, постепенно, оказало влияние и на критику, о современной литературе я писал все меньше и без той непосредственности, которая свойственна критику от рождения. В конце концов, надо признать, что я таким критиком никогда и не был. Если же говорить о необходимости обращаться к общественности, то я, конечно, принимал участие, например, в создании научно-популярных работ (коллективный труд «Как читать поэзию», позднее участие в создании «Словаря поэтических книг»), однако главной формой служения для меня всегда была забота о качественной редакторской подготовке публикации литературных текстов для любителей и специалистов. К примеру, я участвовал в дискуссиях о том, как следует издавать «Силезские песни» Петра Безруча, и, наконец, мы с Б. Штореком впоследствии их издали.

**7. Вы принадлежите к поколению так называемых «неоструктуралистов». Каковы характерные черты этого поколения по сравнению с поколениями более старшими?**

Приставка «нео-» обычно означает «обновление после долгого перерыва и в значительно измененном виде» (к примеру, неоклассицизм), а это к нам не очень-то относится. Несмотря на то, что примерно 10 лет структурализм был табу (в кампании по его запрету приняли участие и некоторые из его создателей), начиная с конца 50-х годов в его новом развитии принимали участие сами его основатели и их непосредственные ученики. Практически не была нарушена традиция рабочих дебатов, на которых структурализм, по крайней мере в каком-то виде, всегда присутствовал. Об этом свидетельствуют первые или вторые научные публикации З. Пешата, М. Янковича, М. Отрубы, М. Грыгара, Э. Стрехсовой, К. Хватика, лингвистов Л. Долежела и К. Гаузенбласа, которые относятся ко времени уже около 1960 года. Пражская школа выглядит в них из всех щелей марксистского «маскхалата», и скрыть ее ничто не может. То же происходило и в работах представителей второго поколения — Ф. Водички, Павела Троста, Карела Горалека, Антонина Сихры.

Каковы особенности нашего поколения — об этом каждый из нас сказал бы по-своему. Я бы исходил из того, что Мукаржовский назвал «центральной конфликтной литературой» — из оппозиции инди-

видуальных творческих действий и надындивидуальных тенденций литературной системы и процесса развития. Для нас первоначальное неравновесие в трудах основателей структурализма, которые особое внимание обращали на систему и линии развития, переходит в другую сферу, к полюсу индивидуальности. В соответствии с этим общая конструкция структуры оказывается более раздробленной, она все менее способна контролировать тенденцию к самостоятельности компонентов произведения, отдельных семантических единств, поэтических индивидуальностей. Это — обратите внимание — началось еще задолго до того, как все заговорили о постмодернизме. Ничего не зная об общей направленности исследований в наших дисциплинах, начиная с 70-х годов, мы действовали в определенном соответствии с ней. Традиции нашей школы, однако, определяют то, что, кроме этого, мы вряд ли в чем-то схожи с постмодернизмом и деконструктивизмом. На мой взгляд, эти подходы имеют мало общего с эмпирическими исследованиями произведений и текстов и опираются, скорее, на эффективные философские идеи. Осознание существования системных сил литературного процесса остается как в теоретическом углублении категории семантического жеста (объединяющего смыслового элемента произведения) Милана Янковича, которая, в свою очередь, указывает на важность индивидуальных действий по отношению к динамическим константам человеческого существования, так и в моем упрощающем мнении, в соответствии с которым произведение является симптоматичным следом творческой личности, которая, в свою очередь, является причиной и «соавтором» процесса развертывания смысла (*vyznamové dění*). Вероятно, это все, в том числе и названная мною центральная оппозиция, звучит сегодня достаточно архаично, но мне это безразлично.

## **8. Вашему поколению удалось переиздать в новой редакции ранние произведения Мукаржовского. Как он сам к этому относился?**

Не все поколение, так сказать, стояло над «сундуком», в который были спрятаны неопубликованные тексты Мукаржовского четвертьвековой давности, не все поколение умоляло, чтобы профессор позволил его открыть. Делал это лично Кветослав Хватик. Что касается текстов, которые ранее уже публиковались, то к их переизданию мы шли очень долго. Уже в начале 60-х годов мы с Янковичем, по просьбе Мукаржовского, подготовили проект сборника его работ, центром которого, естественно, должен был стать его структуралистский период, но в кон-



це концов, он, испугавшись (чему, вероятно, были причины), от всего отказался и сам составил сборник из тех своих работ, которые были опубликованы уже после 1948 г. И все равно его после этого лишили всех академических должностей и посадили на его место примитива и сталиниста Штолла. После этого Мукаржовский уже более внимательно и с большим сочувствием стал воспринимать новую культурную атмосферу и позволил Хватику издать сборник «Труды по эстетике». О влиянии, которое оказала эта книга, мы уже с вами говорили. Вряд ли вы можете себе представить, насколько различались между собой в плане пространства, открытого для свободного мышления, 1962 и 1966 год. Популярность, которую вызвали «Труды по эстетике», безусловно, стала неожиданной отрадой в старости — в общем, довольно безрадостной, — профессора Мукаржовского. Я вспоминаю, как на семинарах нашей рабочей группы в кругу своих учеников он слушал дебаты о разных нюансах трактовок своих старых идей. Сам почти не вмешивался: возможно, потому, что сам вспоминал их лишь в общих контурах. Затем вышла еще одна книга, уже на пороге «нормализации», а в журналах было опубликовано множество университетских лекций, в которых оказался зафиксирован момент поиска, еще неокончательных с точки зрения идей, однако по-литературному в большинстве своем сформулированных полностью ясно и отчетливо. Что касается лекций, остается еще множество заслуживающих внимания текстов, которые никогда не были опубликованы.

**9. После 1968 года вы были уволены из научно-исследовательского института. Несмотря на это, в 70-х и 80-х годах вы написали и издали много работ, за границей или в самиздате на родине. Что это вообще такое — работать без необходимых профессиональных условий? Как бы вы описали свой опыт того времени?**

Если вас никто прямо не преследует и не арестовывает (как в моем случае и было), чисто технически и с пониманием того, что не раз придется отступить, это можно выдержать. Вы в богатых странах (речь идет о Норвегии. — *Прим. пер.*), уже, может быть, избаловались (да и мы сейчас, хоть мы и бедные, — тоже), но попробуйте себе представить десятки учителей средней школы, библиотекарей, даже юристов или священников, которые десятилетиями несли светоч знания в области гуманитарных наук и при этом успевали заниматься своей «основной» работой. Сколько было перед войной в двух существовавших тогда чешских университетах мест для профессиональ-

ных ученых? Решающей является мотивация, внутренняя и внешняя. Мы встретились с практической солидарностью коллег во всех возможных странах мира. Нас печатали, приглашали на конференции... На Западе бывать мы не могли, но в Польшу я ездил каждый год. Конечно, понятие «профессиональные условия» включает в себя и доступ к литературе и журналам, а с этим, естественно, были огромные проблемы. Если на создание оригинальных статей еще можно было выкроить время, то на отслеживание научного процесса в мировом масштабе его уже никак не хватало. Поэтому нужно было придерживаться в основном тематики, связанной с богемистикой, в теории пользоваться «старыми запасами», а в поэтике заниматься областями обозримыми, такими как теория стиха, которой я занимался. Как-то в 80-х годах я написал стихотворение о том, как темы уходят от меня одна за другой, и сравнил себя с лисицей, которой в голодное время в конце концов приходится кормить только своего самого сильного детеныша, потому что у него еще есть шансы выжить. Совершенно очевидно, что эту брешь в изучении мировой теории литературы, которая продолжалась два десятилетия, мне уже никогда не удастся залатать. Однако работ я в это время написал не меньше, чем те, кто имел право остаться в официальной науке.

#### **10. Вы стояли у истоков возрождения Пражского лингвистического кружка. Как удалось его воссоздать? Как Кружок работает сейчас?**

Это было уже после революции. Нам помогла одна женщина-историк, пришлось порыться в архивах, решить ряд юридических вопросов. Оказалось, что формально ПЛК никогда не был ликвидирован. Он просто впал в зимнюю спячку и вновь пробудился. Сейчас Кружок — это одно из лингвистико-литературных обществ, деятельность которого ориентируется в основном на теоретические и методологические вопросы, с определенными требованиями, которым необходимо соответствовать для приобретения членства. Кружок особое внимание уделяет ориентации в современной мировой лингвистической теории. Он поддерживает международные контакты, его ведущие лингвисты организуют международные курсы высокого уровня, на которых читают лекции выдающиеся зарубежные языковеды, в основном те, которые поддерживают традицию Хомского и сильно формализованного математического и логического мышления о языке. Впрочем, темы и направленность лекций на этих курсах ничем неограничены.

Наиболее важную роль в обновлении деятельности ПЛК сыграл

его первый председатель, выдающийся славист и теоретик Олдржих Лешка, ныне уже, к сожалению, покойный. Он, помимо прочего, является автором нескольких замечательных статей, посвященных истории современного языкознания и семиотики. Лешка создавал условия для обновления свободного мышления в лингвистике еще до 1989 года, пользуясь существовавшими маленькими лакунами в регулировании гуманитарных наук в эпоху тоталитаризма, лакунами, связанными с отзвуками российской перестройки, которую официальные представители научных учреждений принимали с огромной неохотой. Благодаря ему и я сам еще до смены режима в стране впервые мог читать лекции в ходе цикла ПЛК для широкой аудитории, устроенного в помещении Технического музея. Благодаря в том числе таким людям, как Лешка, мы можем говорить, что не свобода к нам пришла, а мы сами добились ее прихода.

**11. Вы много сотрудничали с Миланом Янковичем. Как бы вы охарактеризовали его творчество в сравнении с Вашим собственным?**

Милан Янкович, даже несмотря на его совершенно выдающиеся исследования творчества отдельных деятелей литературы (Гашек, Сладек, Грабал, Ванчура, в последнее время Юлиш и т. д.) — это литературовед, мыслящий философскими и эстетическими категориями. Именно он в наибольшей степени оказался продолжателем тех фаз теоретизирования Мукаржовского, которые находились в контакте с феноменологией и экзистенциалистской философией. В его творчестве, в особенности в трактовке категории семантического жеста, структурный анализ открылся по направлению к герменевтике. В свою очередь, эта ранее нам скорее противоположная ветвь гуманитарных наук продвинулась, значительно продвинулась, в особенности в трудах Рикера, к сближению с миром нашего, структуралистского и семиотического, мышления. (У нас последователем Гуссерля, весьма интересующимся наследием Пражской школы, является Зденек Матхаузер.) Янкович лучше всех сформулировал — что оказало непосредственное воздействие и на меня — полемическую позицию по отношению к пониманию эстетической функции как простого интенсификатора воздействия остальных функций (у Каливоды) или к трактовке Мукаржовского в смысле формальной эстетики (*Gestalt-Ästhetik*), с ограничением семантического компонента (В. Шмид).

Если сравнивать нас с Янковичем: для меня высокие сферы философского мышления из необходимости и по моему собственному

решению закрыты, я поэтолог, практик, «в поле работающий» (в этом обозначении я хочу объединить международное обозначение *field-worker* и отсылку к тому, как гуситы называли сами себя: «братство, в поле работающее» (*obec polem pracující*)). При этом я не хочу сказать, что занимаюсь исключительно анализом конкретных текстов, ведь и у поэтики есть свой теоретический уровень. Я могу похвастаться тем, что мои размышления подобного типа, вероятно, не раз протягивали своего рода «щупальца» к высшим сферам, к Янковичу, и — хотите верьте, хотите нет — в эти моменты встречались с подобными же «протуберанцами», которые от идей Янковича были направлены вниз, ко мне, подобно антропоморфным рукам-лучам, которые на древнеегипетских рельефах опускались от бога Солнца и гладили плечи трепещущего фараона... Мы это поняли уже в 60-е годы, когда каждый из нас готовил статью для сборника «Статьи по теории литературного произведения» (*Kapitoly z teorie literárniho díla*), который впоследствии был запрещен. Позднее, уже оба изгнанные из официальной науки, мы написали две совместных работы, об индивидуальном стиле и о динамике смыслового единства произведения, где мы эту взаимосвязь реализовали вполне сознательно. Не говорю уже о том, что на трактовку Янковичем понятия семантического жеста опираются все мои исследования особенностей поэтики различных поэтов. Все эти работы сопровождались бесконечными дискуссиями между нами и информированием друг друга.

Кстати, и работу, после того как нам было запрещено трудиться в сфере науки и культуры, мы нашли в одном и том же предприятии, в институте по проектированию автодорог и мостов. Янкович работал там фотографом, а я библиотекарем.

С Янковичем мы сошлись в таком понимании традиции пражской школы, которое не довольствуется трактовкой произведений и более широких структур как хорошо смазанных механизмов, безошибочно функционирующих систем (хотя и такой подход вполне возможен и может быть обоснован), а ищет источники смысла уже непосредственно там, где структуры «сопротивляются», буксуют, и тем самым более красноречиво свидетельствуют о себе и мире. Вероятно, я мог послужить для Янковича и посредником для более глубокого понимания им некоторых лингвистических моментов, в частности связанных с его интересом к вопросу интонации в прозе.

## 12. Несколько ведущих представителей Вашего поколения структуралистов после 1968 года эмигрировало (к приме-

**ру, Любомир Долежел и Кветослав Хватик). Вас никогда не соблазняла идея эмиграции? Считаете ли Вы, что Ваша работа за границей развивалась бы по-другому?**

Соблазняла или нет — неважно, поскольку по личным причинам серьезно задумываться об эмиграции я все равно не мог. Вероятно, если бы мне сопутствовала удача, я бы после преодоления языкового барьера обосновался на какой-нибудь кафедре славистики. Моя библиография была бы более пестрой, однако я не мог бы заниматься деталями и систематически углублять свое понимание 2—3 тем, к которым я постоянно возвращался: метрики Отакара Бржезины, стилистики вариантов текста. Вероятно, что о теоретических работах, оказавших огромное влияние на те области, которые меня непосредственно касаются, я узнавал бы не сейчас, через 20 или 30 лет после того, как они были написаны. Но я все равно рад, что остался в стране. Я помогал сохранять непрерывность традиции, в том числе и тем, что вскоре после своего изгнания начал поддерживать неофициальные контакты с молодыми людьми, которые сейчас несут на себе основную нагрузку. А что, если бы у меня не нашлось сил вернуться из эмиграции сразу после революции? Я не хочу сказать, что здесь без меня бы не обошлись, однако было нужно — и до сих пор необходимо — чтобы кто-то говорил с нашими студентами и делал вместе с ними шажки к тому, чтобы выйти из нашего безнадежного провинциализма — пусть даже этот «кто-то» и сам в нем наполовину погряз. Ведь, если бы не это, они в конце концов справедливо бы рано или поздно должны были почувствовать, что сколько-нибудь интересные для них источники информации и знаний находятся исключительно за границей.

**13. Ваша последняя работа — это монография об истории чешского свободного стиха (вышла в свет в 2001 году). Интерес к этой теме сопровождает Вас с самого начала вашей деятельности (см., например статью «Чешский свободный стих 90-х годов» (*Český volný verš devadesátých let, 1963*)). Почему?**

Уже со времен Юрия Тынянова представляется, что определение стиха как такового (в том, что касается его черт, воспринимаемых органами чувств, и его семантики) является наиболее плодотворным там, где мы находим его минимальные характеристики. Принципы, на которых основан стих, выступают на поверхность, когда отсутствует все «лишнее», без чего в крайнем случае стих может обойтись — и остаться при этом стихом. Когда я писал диссертацию после оконча-

ния университета (у нас она тогда называлась кандидатской), я хотел в самом начале прояснить для себя элементарный вопрос границ «стихотворности». Произведение без метрической нормы как раз обнажает то самое, последнее, необходимое для ее сохранения. Этот факт был замечательным образом использован Мукаржовским в его работах о свободном стихе и стихотворной интонации. Кроме того, он указал, что помимо понимания всеобщих основ ритма интонация ведет и к эмпирическому познанию индивидуальности ритма в творчестве конкретных поэтов. Никто — в прямом смысле слова — не рассматривал эту проблему (это означало, кроме всего прочего, и критическое продолжение традиции гениального фантаста Эдуарда Сиверса, что само по себе уже требовало риска и смелости) так глубоко, как автор статей «Интонация как фактор поэтического ритма» и «Взаимосвязь фонической линии с порядком слов в чешском стихе». В особенности во второй из этих статей, посвященной как раз индивидуальности ритма, было, вполне естественно, много спорных моментов, однако это было predetermined уже тогдашним состоянием лингвистики высказывания, а именно фонологического обозначения высказывания. Тогдашние (я имею в виду начало 30-х годов) предположения в ходе дальнейших исследований полностью изменились, в том числе и заслугой таких исследователей актуального членения предложения, как Франтишек Данеш и другие. В вопросах не только свободного стиха, но и интонации стиха метрического, я в новых, более благоприятных условиях, предпринял попытку оживить и пересмотреть новаторские идеи Мукаржовского. После войны о них практически забыли, к примеру Якобсон интонацией в стихе и ее языковыми основами совершенно не интересовался. Благодаря зарубежным стиховедам, американцу Герберту Иглу и болгарке Рае Кунчевой, по данным вопросам была развернута плодотворная дискуссия.

- 14. Вы в своем творчестве часто исходите из наблюдений, сделанных лингвистами. К примеру, у Вас есть несколько работ, влияние на которые оказала теория тематических последовательностей, разработанная Данешем. В чем Вы видите позитивную роль языкознания для прояснения литературных текстов?**

Поэтику без таких источников идей, как, к примеру, как раз учение об актуальном членении и надфразовых взаимосвязях, основанных на нем, просто невозможно себе представить. Развитие лингвистики от сугубо системного синтаксиса предложения к выходу за границы

предложения, к высказыванию и речевому акту является огромным фактором развития литературоведения, и я могу похвастаться, что в какой-то степени понял это уже в 60-е годы. Безусловно, поэтика во взаимоотношениях с лингвистикой не является исключительно пассивным элементом, поскольку лингвистика текста основывалась на тех постулатах, которыми при разборе и выработке «инструкций» по созданию литературных произведений, риторических речей и т. д. поэтологи и преподаватели риторики должны были заниматься уже долгое время до того.

Однако лингвистика была в пражской школе не только инструментом выяснения возможностей языка, понимаемого как материал словесного искусства, но и некой методологической моделью. Категория функции была выработана именно в лингвистике — вспомним о тезисах Пражского лингвистического кружка 1929 года. Эстетическая функция для Мукаржовского была эстетической функцией языка. Он прибавлял ее к трем языковым функциям, описанным Бюлером. То же, что он понимал эстетическую функцию как отрицание функции «коммуникативной», было односторонностью, вполне характерной для того времени. Я полагаю, что сущность искусства — в сообщении, обладающем эстетической функцией, а не в эстетическом не-сообщении. Только на более поздней стадии, в одном из трудов военных лет, который был опубликован позднее, под названием «Место эстетической функции среди остальных функций», Мукаржовский предпринял попытку чисто антропологически обосновать свою типологию, причем вместо лингвистической категоризации его опорой становится *Wesensschau* Гуссерля. И я лично до сих пор со всей определенностью не знаю, как поступать с этой позднейшей классификацией, которая, безусловно, не столь практична, как первая, развивающая идеи Бюлера, в которой даже Якобсон после войны в своей программной статье не изменил ничего существенного.

**15. В своей работе об индивидуальном стиле и семантическом построении литературного произведения Вы пишете, что стилистическая структура произведения интегрируется в структуру семантическую.**

Да, потому что и стиль можно понимать как знак, несущий коннотативное (интенциональное) значение. В то время этот тезис понимался в том числе и как полемика с концепцией стиля, которую создал замечательный лингвист Карел Гаузенблас. Он выделяет в произведении две структуры, стилистическую и смысловую. Я считаю, что эта

раздвоенность присутствует только в нехудожественных текстах, в которых стиль является делом языковой упорядоченности элементов и не касается сути, содержания сообщения. В идеальном, или, точнее, идеализированном случае абсолютного господства эстетической функции (в действительности таких текстов не существует, речь идет о крайнем случае, служащем нам в качестве модели), где все — включая тему, экспрессивность, пафос — является предметом свободного выбора, все элементы *eo ipso* являются элементами стиля, индивидуального стиля данного текста. А с другой стороны, стилистические черты языка не представляют собой поверхностные видоизменения, а касаются того самого «ядра», участвуют в создании целостного смысла сообщения. Стиль здесь понимается как знак, обозначающим которого являются так называемые стилистические признаки, а обозначаемым — соответствующие коннотации. В этом состоит смысл утверждения о том, что стилистическая структура интегрируется в структуру смысловую. Подобным же образом можно сказать, что смысловая структура интегрируется в стилистическую... Еще раз обращаю внимание, что я имею в виду идеальный случай, в конкретном же тексте каждое употребление функции иной, нежели эстетической (а это происходит и в самых чистых примерах так называемой «чистой поэзии») вносит в акт выбора иерархические взаимозависимости, предопределенность, которая, в свою очередь, приводит к определенному «обособлению», частичному разрыву между стилистической и смысловой структурами.

**16. Семиотика классической пражской школы исходит из семиотики де Соссюра. Вы, однако, работали также и с семиотикой Пирса. Соответствуют ли идеи Пирса семиотике пражской школы в большей степени?**

«Работал» — это слишком громко сказано. Я использовал самую простую идею Пирса — о разделении знаков на символы, иконы и индексы (на Пирса, кстати, в свой американский период не раз ссылался и Роман Jakobson). То, что, вероятно, придумал я, — это то, что отношение произведения к его создателю, внутритекстовое обозначение этого создателя как семиотического конструкта, дает произведению характер индициального знака, индекса. Это, вероятно, недурное обозначение определяющей роли интенциональной семиотики для того, чем мы занимаемся. О Пирсе по отношению к пражской школе вам, вероятно, больше смогли бы рассказать Томас Виннер и Зденек Матхазер. Соссюровское понимание знака означало методологическое



ограничение только внутренней формой знака, что в определенный момент имело эпохальное освобождающее значение. О возможной координации обеих понятийных систем мне в годы моего «ученичества» — 60-е — многое рассказала книга Стивена Уллмана, возможно, достаточно традиционная — «Принципы семантики» (1957). Эстетическое углубление семиотики не может обойтись без третьей вершины треугольника, т. е. денотата, вещи, к которой знак относится — а здесь как раз актуализируется англоамериканская линия семиотики, в том числе и Пирс. Мукаржовский о нем ничего не знал, однако с самого начала ставил вопрос о референции художественного знака. Он при этом не имел в виду референцию к отдельным предметам или виртуальным (фиктивным) структурам, а отношение произведения как целого опять-таки к неким универсалиям, например ко всей совокупности жизненного опыта того, кто воспринимает сообщение.

**17. Мои студенты говорят, что пражская школа — это анализ при полном отсутствии интерпретации. Есть в этом элемент правды?**

На то, что есть интерпретация, а что нет, может быть множество разных точек зрения. Я считаю, что, когда, например, Якобсон в 30-е годы вводит эпический сборник Карла Яромира Эрбена «Букет» (*Kytice*) в контекст романтических, современных Эрбену, представлений о мифе или когда ищет инвариант мотива статуи в символике трех стихотворений Пушкина, когда Водичка размышляет над местом переводов, сделанных Юнгманом (из Мильтона, Шатобриана) в литературном процессе эпохи национального возрождения, когда Мукаржовский пытается определить семантический жест, общий для всех произведений Махи или всей прозы Чапека — все это является интерпретацией, (ре)конструкцией смысла. Так что нашей целью является не отказ от этих высших степеней анализа произведения, а то, чтобы это была — если речь идет о деятельности ученого в рамках литературоведения — структурирующая деятельность. Такая деятельность, которая может быть контролирувана и вне единичного акта интерпретации, которая опирается на очевидные (доказуемые) обозначающие и которая может быть включена в качестве составной части в традицию последовательных интерпретаций того или иного произведения. Мне, например, не нравятся интерпретации, которые самовольно не принимают во внимание важные отзывы о произведении, предпосылки его значений в релевантных семиотических системах или свидетельства, полученные из самых первых, непосредственных отзывов

на произведение.

Пражская школа, безусловно, никогда даже не задумывалась о том, что было очевидным для французских структуралистов и что сформулировал Ц. Тодоров, т. е. о том, что предпосылкой научности является сосредоточенность исключительно на «грамматиках» и системах, на теоретических предпосылках литературного семиозиса. Объяснение смысла индивидуального произведения мы не считаем ни монополией критики (в узком, европейском смысле этого слова), ни деятельностью, основанной исключительно на правилах интерпретационных сообществ (в трактовке Стэнли Фиша). Кажется, что тенденция пражской школы — это анализировать = интерпретировать произведение в его возможном значении, в постоянном соотношении с взаимодействием и конфликтами между группами его компонентов, без понятийного или чувственного «доведения» значения до такой степени, при которой произведение становится средством чисто индивидуального переживания и интерпретации. Весьма поучительно об этом писал Умберто Эко. У нас, скорее, происходит расстановка вех, нахождение смысловых доминант и оппозиций, в рамках которых впоследствии уже без нашего участия читатель, воспринимающий текст, может разыгрывать свою индивидуально своеобразную игру с ним. Для нас важна индивидуальность, однако не абсолютная сингулярность полученного семиотического конструкта.

Я считаю, что положение каждого из нас на оси анализ-интерпретация различно — лично я держусь позади и стараюсь оставаться в сфере возможного значения (и «страхуюсь», постоянно возвращаясь к обозначающему), а другие, например Иржи Голый, и теоретически разрабатывают «возможности интерпретации» — Иржи как раз этим словосочетанием назвал свою новую книгу. Я бы еще добавил, что трактовки, принадлежащие собственно эмпирическому автору произведения, для нас, безусловно, являются составной частью горизонта интерпретации, однако сделать «правильность» интерпретации прямо зависящей от них — это вряд ли тот путь, который ведет к научному пониманию поэзии. Ведь и сами авторские метапоэтики и автоинтерпретации, если они используются в научном контексте, должны подвергнуться интерпретированию.

18. Любомир Долежел пишет (1995), что в теоретической системе Мукаржовского существует пробел, а именно — Мукаржовский «не ощущает важности отношений референции между литературой и “миром”». Согласны ли Вы с Долеже-

лом? Мне, напротив, кажется, что пражская школа, в отличие от многих западноевропейских и американских исследовательских направлений, характеризуется тем, что этими отношениями, по крайней мере, интересуется. Я имею в виду попытку создать систематическую тематологию, к примеру в трудах Водички и Гаузенбласа.

Как я уже сказал, отвечая на предпоследний вопрос, референционные отношения произведения Мукаржовский действительно не относят ни к отдельным конкретным темам произведения, ни к «миру» в смысле конкретных фактов актуального (реального) или фиктивного (вымышленного) мира. В его трудах речь идет, скорее, об отношении целостной системы произведения к некоей универсалии, например к совокупности читательского опыта, или даже совокупности современных социальных явлений. По собственному опыту могу сказать, что вся, сейчас столь разветвленная и хорошо сориентированная теория «возможных миров» (в соответствии с которой отдельные смысловые комплексы произведения относятся к отдельным элементам фиктивного мира), для меня на старости лет стала абсолютной новинкой, и попытки принять ее экстенциональную ориентацию трудны для меня. Существует, конечно, «тематология», которую сознательно сделало центральной сферой своих исследований младшее поколение (Годрова, Мацура), однако это, скорее, анализ вторичных семиотических систем в смысле учения Лотмана, поэтому и здесь вопрос отношений референции к отдельным элементам не находится в центре внимания: «мир» здесь выступает скорее как совокупность семиотических систем. Возможно, Долежел близок к истине, однако важно то, является ли подмеченная им особенность недостатком пражской школы или же это последствие сознательного решения, проведения принципиальных теоретических различий между разными подходами.

**19. Ваша метрика, как пишет Герберт Игл, в отличие от так называемой генеративной метрики (Халле и Кайзер), основана на реальных акустических и артикуляционных фактах исследуемого языка». Какое влияние оказывает это различие на анализ стихотворений?**

Да, я считаю, что ритм должен быть слышен. Я очень серьезно отношусь к определению артефакта как «материального», т. е. воспринимаемого чувствами, уровня произведения. Я думаю, что это оказало влияние — хотя решающее значение, безусловно, имели лингвистические факты, — и на то, что я отрицаю тезис Якобсона, в соот-

ветствии с которым носителем ритма в чешском стихе является слово-раздел. Он реализуется только потенциально, т. е. для слуха не имеет никакого значения. Поспешу, однако, добавить, что и мои звуковые структуры невозможно отождествить с той полнотой звука, которая реализуется при громком чтении стихотворения вслух. То, чем занимается метрика и что является решающим для ритма *стихотворения* (но не его декламации, которая является самостоятельным произведением искусства), — это схемы звуков (именно звуков — и ничего иного), так как их определяет и систематизирует фонология. В том числе и интонационные схемы как дискретные конфигурации звуковых различительных признаков. Эти схемы известны нам из коллективного опыта — им соответствует то, что мы воспринимаем и артикулируем в своей внутренней речи, когда читаем стихи «про себя».

К этому нужно еще кое-что добавить. В структуре стиха могут действовать также и исключительно потенциальные, не реализованные в звуке языковые элементы. К примеру строка:

a motiv písně zní ti známým hlasem mládí  
(а мотив песни звучит для тебя знакомым голосом юности), —

не отличается по звучанию от:

a motiv písně zní ti známým hlasem mládí  
(а мотив песни звучать знакомым голосом юности), —

но при этом первая строка — это регулярный александрийский стих, с обязательной цезурой после шестого слога, а вторая — шестистопный ямб без цезуры. Появление такой строки в стихотворении, написанной александрийским стихом, является нарушением нормы.

Помимо других способов, при помощи которых стих как составная часть семантической структуры произведения приобретает самостоятельное значение, всегда определенное место будет занимать примитивная, «телесная» значимость (*Bedeutsamkeit*) звуковых рядов и ритмических последовательностей, которая опирается на элементарные сходства между ритмом стихотворения, с одной стороны, и природными или культурными (например, танец) ритмами — с другой, или на синестезии, при помощи которых ритм может напоминать об известных из опыта состояниях тяжести, однообразности, разнообразия, легкости и т. п. Это, вполне очевидно, может осуществиться лишь благодаря тому, что ритм, с одной стороны, — последовательность звуков, с другой — последовательность импульсов во времени, т. е.

стилизованная аналогия материального или ментального движения.

Я не думаю, что генеративная метрика априори закрывает путь к этим аспектам ритма и языка. Признаюсь, что работы Халле и Кайзера оказали большое влияние на мою метрическую практику: не только содержание их учения, но и, безусловно, его техника, конкретно — иерархический метод формулировки метрической нормы и четкая структура терминов, описывающих существующее напряжение между нормой и языковой реализацией. В том, что я написал и еще напишу о чешских стихотворных размерах, их влияние было и будет ощутимым, и я считаю, что оно привело и еще приведет меня и к новому историческому познанию.

**20. В предисловии к книге «Осада изнутри» Вы пишете, что хотели «заниматься позитивной работой вне идеологии, работой, методологически исходящей из характера изучаемого предмета, а не из мировоззренческих позиций». Любомир Долежел также говорит о том, что эпистемология Пражской школы может быть охарактеризована как «эмпирическая теория». Как, однако, выглядит в литературоведении такая методология? Какие последствия имеет такая позиция для работы с литературными текстами?**

Отношение к идеологии для моего поколения предопределено опытом всеобщей деформации общественных и гуманитарных наук, которую нам стремились внушить марксисты-ленинисты и сталинисты в течение более 4 десятилетий. Спротивление по отношению к идеологии далеко выходит за рамки науки, оно было характерно и для поэтических движений времен моей молодости, для дискуссии, за которую философы подвергались преследованиям уже в конце 50-х годов, для нашего восприятия Пражской весны, для всей «культурной политики», в той степени, в которой мы были вынуждены под влиянием обстоятельств и необходимости самообороны такую политику вести.

Когда я писал послесловие к изданию избранных трудов Феликса Водички «Структура развития» (*Struktura vývoje*), я, конечно, процитировал и прокомментировал высказывание этого ученого о том, «что научное исследование литературы не будет в состоянии по-новому развиваться до тех пор, пока не будет исследована сама сущность литературных явлений и пока из ее познания не будут сделаны выводы, влияющие на исследовательские методы». Когда в молодости я читал эти слова, завершающие рассказ о существовавших в прошлом мето-

дах изучения истории литературы, часто искаженных применением различных метафизических доктрин, они действовали на меня как глоток свежего воздуха (эту главу из первоначальной версии своего труда, вышедшей в 1942 г., автор в более поздние издания «Структуры развития» не включил, поскольку приведенные в ней данные о методах истории литературы уже не казались ему актуальными).

Я понимаю, что методология, не основывающаяся на философском фундаменте, есть утопия. Даже «эмпирическая теория» отражает некую философскую точку зрения. Для меня здесь важно только то, чтобы каждый шаг при анализе произведений или при конструировании системы терминов не выводился все время заново и сам по себе из некоторых общих постулатов, под которые можно подвести все возможные научные вопросы. Проблема должна формулироваться в соответствии со своим положением по отношению к структуре объекта и к предыдущим, а возможно, и будущим тенденциям в постановке проблем в этой же области, к традициям и перспективам этой постановки. Если вы, например, посмотрите на современные исследования чешского стиха, вы обнаружите упорядоченное и внутренне взаимосвязанное множество категорий, которое представляет собой прочную когнитивную базу (например, ритмический импульс, норма, константы и тенденции, подразделение стилей на песенный, декламационный и разговорный и т. п.); кроме этого, вы убедитесь в том, что совокупность эмпирических наблюдений, данных о различных стихотворных формах практически всегда была опасно узкой, что просто вынуждало исследователя вставать на путь ложных обобщений. Из подобного анализа исследовательского наследия — а не из наложения на исследование ритма антропологической или, к примеру, фрейдистской теории, — появится не только понимание того, в чем исследования стиха именно сейчас и в долгосрочной перспективе нуждаются, но и представление о методологиях, которые будут для нас в ближайшие годы наиболее полезными. В соответствии с таким критерием, но, впрочем, и в соответствии с поставленными проблемами, методология должна «эмпирически» модифицироваться, — именно такое изменение я стараюсь совершить в уже упомянутой генеративной метрике или в подходах к изучению стиха, характерных для критических продолжателей ее традиций, к которым принадлежит, к примеру, Пауль Кипарски. Однако я опасаясь, что на этот ваш вопрос я ответил слишком банально.

Относительно эмпиричности я бы еще добавил, что для меня наименее приемлемым методом из всех являются философствующие комментарии, главной целью которых является не высвобождение воз-

возможностей, имеющихся в произведении, а произнесение «мудростей» этического и псевдоантропологического содержания, приписываемых невинным текстам, которые не могут этому сопротивляться. Далеко не каждое наблюдение подходит для того, чтобы быть «обобщенным» и поднятым на уровень высокой экзистенциальной болтовни.

## **21. Какую роль играет в конкретном анализе текста интуиция?**

Для меня — огромную. Помимо прочего, для того чтобы ставить вопросы, с которыми вы будете обращаться к тексту, как можно более неконвенциональным образом. Но в основном — при поисках некоего «солнечного сплетения» стихотворения, главного узла его нервных соединений, места, где структура и текстура становятся носителями уникального, свойственного только данному тексту смысла. Произведение — слишком сложное явление для того, чтобы распределение его динамических сил было возможно со всех сторон наблюдать рационально. Интуиция, впрочем, должна дополнительно контролироваться рационально проведенным последующим анализом. Стилизацию под роль вундеркинда, который бессвязно и в беспорядке извергает какие-то не совместимые между собой идеи, отношение вроде «смотрите все, что может изобрести такой тонко чувствующий и внимательный человек, как я», — все это вы должны из себя изгнать не позднее чем во время обучения в аспирантуре. Придумывать какие-то идеи — это, на самом деле, легче всего. Но, если говорить абсолютно серьезно, — то это же замечание относится и к совершенно другому, противоположному полюсу научной деятельности, т. е. к вершинным интерпретациям. Когда я, к примеру, читаю анализы художественных произведений, проведенные поздним Якобсоном, то при всем уважении и восхищении задаюсь вопросом о границе, за которой аналитик начинает «слышать, как растет трава», т. е. придумывать несуществующее, и доводить до крайностей свою поразительную структурирующую деятельность, которая уже не соответствует даже возможностям литературной коммуникации, хотя она и определяется через ее направленность на сообщение само по себе. Сообщение осуществляется в тех или иных коммуникативных ситуациях. Так что когда, к примеру, в гуситском хорале исследователь находит девять осей, связывающих между собой начала всех стрóf, затем их середины, окончания, затем сходства по диагонали и т. д., я задаюсь вопросом, какой смысл имеет вся эта геометрия для текста, предназначенного для массового пения перед битвой. Речь ведь всегда идет о целях и настроениях людей, а не

какого-то аналитического агрегата, через который мы бы рекурсивно прогоняли текст, чтобы от нас не скрылся буквально ни один намек на возможно присутствующую в нем конфигурацию.

**22. В Ваших работах, а также в трудах других «неоструктуралистов» для обозначения читателя или адресата литературного коммуниката используется термин «vnímatel» (дословно «воспринимающий»), мы переводим этот термин как «реципиент». — Прим. пер.). Это термин, который с трудом поддается переводу. Почему Вы предпочитаете данное обозначение?**

Я об этом как-то не задумывался. Возможно, этот термин выгоден из-за своей обобщенности. Читатель, слушатель, зритель — все это уже некоторая спецификация. Даже и термин «адресат»: во многих коммуникативных актах произведение воспринимается субъектом, которому оно адресовано не было, к тому же этот термин воспринимается по-прежнему с точки зрения говорящего. Однако возможно, что обозначение «реципиент» наделяет субъект, к которому оно относится, более пассивной ролью, чем та, которую он играет в действительности...

**23. Интересны были Ваши исследования «семиотических последствий» литературных произведений, существующих в условиях самиздата. Могли бы Вы сейчас еще раз кратко рассказать о своих идеях, связанных с этой темой, и ответить на вопрос о том, можно ли каким-либо образом обобщить чешский опыт самиздата.**

Вначале это была такая шутка истории, которых в нашей жизни бывает множество. Когда-то, году в 1970-м, я написал для немецкого сборника статью «Текстология и семиотика», в которой, помимо прочего, поставил вопрос о том, как изменится значение текста в результате акта его публикации. Вскоре после этого сотням представителей чешской интеллигенции, и мне в том числе, была запрещена любая публикация наших работ в виде обычных книг или журнальных статей. Спустя довольно продолжительное время, когда уже заработало издательство Вацулика и другие самиздатовские издательства, я осознал, что самиздат как особая, несколько призрачная, пограничная между публикацией и не-публикацией форма является новым опытом, новым фактом для исследования этой теоретической области.



Интересно, к примеру, было, как быстро самиздатовские книги развились от листов формата А4, отпечатанных на машинке и сложенных в ящиках письменных столов, до вида, максимально приближенного к книге — по формату, дизайну, графическому сопровождению. (Можно себе представить, какие технические проблемы было необходимо для этого преодолеть.) Это было средство сигнализации того самого переломного момента в генезисе произведения: благодаря значению окончательности, которое является одним из обозначаемых книги как знака, произведение отделяется от своего создателя, теряются причинные связи между свойствами произведения и условиями его возникновения, а их место занимают интенциональные мотивировки, направленные на будущие коммуникативные акты. Также оказалось, что публика, на которую рассчитана самиздатовская книга, ближе воспринимающему субъекту нелитературного и непубличного коммуниката (в этой модели одну из крайностей представляет собой лично близкий автору коммуникативный партнер, на втором же крайнем полюсе в качестве идеала фигурирует «все человечество»). Я также обратил внимание на опасность того, что главным сообщением самиздатовских художественных публикаций может стать стереотипная информация о тоталитарном режиме, связанная с самим фактом существования текста в форме книги, который не может быть распространяем и потому указывает лишь только на абсурдность общества, *отвергающего естественные источники духовного обогащения*. То, что и как говорится в произведении, будто бы вдруг становилось неважным. — Было в этой статье и кое-что еще, однако, к моему разочарованию, ее публикация прошла незамеченной всеми, кроме вас, — так что спасибо вам за доставленную мне радость.

**24. В 70-е и 80-е годы вы много сотрудничали с польскими исследователями. Могли бы Вы что-нибудь сказать о характере этого сотрудничества? Как Вы оцениваете польское литературоведение в сравнении с чешским и мировым?**

Мы начали сотрудничать уже в первой половине 60-х годов. Это был большой проект, посвященный сравнительному изучению славянского стиха, в нем участвовали и коллеги из России, Сербии, Словении, Болгарии, иногда также с Украины. Результатом этой работы стали семь сборников, посвященных различным стиховедческим темам. Мы всегда работали на основе широкого, нового и в принципе совместно полученного материала, статистических данных и т. д. Где-то в 1965 году мы в связи с этим как одни из первых ученых-гуманита-

риев в Чехии использовали компьютеры — тогда это были еще огромные аппараты, каждый из которых занимал несколько помещений и в которые вводились данные при помощи перфокарт. Польская теория стиха была тогда очень богатой и полной новых идей. Профессор Мария Рената Майенова и ее ученица Люцилла Пшчоловска смогли организовать коллективную работу, они устраивали международные конференции о поэтике и лингвистике текста и т. д., вскоре на повестке дня появилась и семиотика, представленная величинами мирового уровня — в конференциях участвовали Якобсон, Греймас, Шаумян, Ревзин, Бремон, американский историк искусства Шапино, от нашей, чешской стороны — Иржи Левый... При этом группа, занимающаяся сравнительной метрикой, устраивала «камерные» международные конференции с участием людей, прямо участвующих в общих исследованиях, которые проходили каждый год, вне зависимости от событий во «внешнем мире», оккупации Чехословакии, военного положения в Польше, падения коммунизма. Польские коллеги никогда не допускали, чтобы какая-либо инстанция в Праге одобряла состав чешских участников конференций. В то время невозможно было представить, чтобы Квету Сгаллову (которая занималась стиховедческими исследованиями вместе со мной) или меня пригласили на конференцию в Россию или Восточную Германию, там на 20 лет забыли о нашем существовании, однако в Польше наше участие не подвергалось сомнению.

Литературоведение в Польше с давних пор находится на мировом уровне, и никакой тоталитарный режим не мог это изменить. То же самое категорически невозможно сказать о нас здесь, в Чехии. Польская культура полицентрична, в университетских городах всегда было множество методологически четко отграниченных групп, каждая со своими контактами с аналогичными исследовательскими центрами во всем мире. Мне, помимо стиховедов, был также близок коллектив Института литературных исследований Академии наук — Януш Славиньский, Михал Гловиньский, Александра Окопень-Славиньска и еще несколько исследователей. Их старые и новые работы сейчас выходят в свет как классические научные труды. Их методология была близка структурализму с сильной опорой на социологию, однако без каузальных обусловленностей литературы. Их интересовал скорее коммуникативный и социокультурный аспект и его отражение в структуре литературных произведений и их групп. Они всегда опирались на хорошо усвоенную ими общую теорию языка и знаковых систем в целом. Они недостаточно известны в мире (хотя

книга Славиньского, по-моему, вышла на немецком, отдельные работы Гловиньского были переведены на множество языков). Тем хуже для мира — он многое потерял. Для меня в чешских провинциальных условиях поляки были и «окном в мир», в конце концов, я даже с множеством принципиальных западных теоретических работ ознакомился посредством польских переводов или же в библиотеке Института литературных исследований, поскольку зарубежная литература в чешских библиотеках представлена в невероятно убогом объеме.

**25. Вы издали сборник «чешских» работ Якобсона и перевели книгу Проппа «Морфология волшебной сказки». Что означают для Вас эти титаны? В чем основное различие между русским формализмом и чешским структурализмом?**

В большом сборнике трудов Якобсона «Поэтическая функция», изданном под моей редакцией, представлены не только работы, написанные в Чехии или посвященные чешской литературе, в нем есть и важнейшие теоретические труды и отрывки из анализов произведений мировой поэзии.

Сходства и взаимосвязи и отличия между русскими формалистами и пражской школой концептуально объяснил Мукаржовский в 1934 году в рецензии на чешский перевод книги Шкловского «Теория прозы». Формалисты, однако, шли гораздо дальше, чем было обозначено у Шкловского, и по отношению к работам Якобсона и Тынянова («Проблема стихотворного языка» восхищала меня в молодости) можно говорить о формалистско-структуралистской стадии. Подробно об этом писал в журнале «Чешская литература» за 1995 год Оге Ханзен-Леве, автор большой книги о русском формализме, вышедшей в 1976 году; в принципе, об этом писал уже и Юрий Штридтер в предисловии к немецкому изданию избранных трудов Феликса Водички (1975). У формалистов не было эстетики формата Мукаржовского, однако во множестве конкретных поэтологических тем они являются настоящими первооткрывателями и основателями. Например, для моей теории стиха очень большим импульсом стал Борис Томашевский. Эта часть его трудов, по моему мнению главная, на Западе практически неизвестна. Стихотворный ритм у Томашевского стал варьирующейся совокупной игрой дифференцированных компонентов. Одновременно с совершенно иначе ориентированным Эдуардом Сиверсом русские формалисты открыли путь к рациональным и подлежащим контролю исследованиям поэтической индивидуальности в

области стихотворного ритма.

**26. В одной из статей Вы модифицировали мнение Бахтина о полифонии в прозе, заявив о том, что полифонию находите и в поэзии. Как Вы оцениваете идеи Бахтина о полифонии?**

Возможно, что наблюдения Бахтина над множественностью, разветвленностью, художественным воздействием и динамической иерархией стилистических регистров в литературном произведении являются оригинальной версией коннотативной семиотики литературы, которую все пытаются создать на основе различных формулировок и на фундаменте различных установок философии языка. Социолингвистические и социокультурные отправные точки исследований Бахтина, которые привели его и к исключительно яростной полемике с Соссюром, стали предпочтительными в период, когда язык начал все более и более изучаться в своем функционировании и употреблении, когда мы начали осознавать, что образ языка, исходящий из облагороженных литературных образцов, из культивированных письменных форм и развитого уровня владения языком, был только фрагментом из середины гораздо более обширной и менее упорядоченной, однако в той же мере более интересной действительности речевых действий. Наши современные лингвисты очень хорошо это осознают и идут в этом направлении «вглубь» и «вширь», в направлении, которое на Западе олицетворяют, к примеру, Холлидэй, Богран или Энkvист.

О Бахтине можно еще добавить вот что. Кристева справедливо ссылается на него, говоря о своей теории интертекстуальности, однако было бы жаль свести наследие Бахтина только к его теории отношений между текстами. Он думал о том, что произведение посредством стилистических уровней завязывает отношения с классами общества, уровнями человеческой жизни, способами жизни и ролями людей, с борьбой культурных течений и мировоззрений. Что же касается лирики, речь идет о ляпсусе Бахтина, причиной которого, очевидно, служит его фанатический интерес именно к роману. Нельзя даже сказать, что его ошибка была «вызвана особыми условиями, существовавшими в русской литературе», поскольку ограничение полифонии только жанром романа очевидно опровергается творчеством как Пушкина, так и, к примеру, Белого или Ахматовой.

**27. По моему мнению, две литературоведческие школы довольно близки к пражской школе: семиотическая школа Лот-**

**мана и констанцская школа рецептивной эстетики. В чем сходство этих школ с пражским структурализмом?**

Школа Лотмана представляет собой новую и достаточно отличающуюся стадию. Лотман сам своими первыми теоретическими выступлениями, в поэтологии, безусловно, близкими Мукаржовскому, оказал влияние на мою «Семантическую структуру литературного произведения», написанную в 60-х годах. Нельзя сказать, что пражская школа не имела представления об иерархически организованном включении произведения в различные культурные системы (ведь уже были написаны интереснейшие тезисы Тынянова и Якобсона о структуре структур), однако она, скорее, ориентировалась на внутреннюю структуру смысла в произведении. Русские семиотики, напротив, подробно и новаторски разработали теорию и практику вторичных знаковых систем — обращая внимание на все три слова, присутствующие в этом наименовании, т. е. и на систему, причем у них были замечательные идеи о том, как различные системы моделировать, что, возможно, стало наиболее конкретным достижением этой школы. Само определение системы стало для них интуитивной деятельностью и находкой. При такой позиции их анализ конкретного произведения приближается к деятельности комментатора, обнаруживающего и открывающего дифференцированные культурные значения, получаемые всегда из богатого культурного материала, — и при этом они совершенно не ограничивали свою деятельность областью литературы. Это нечто, что я, естественно, глубоко уважаю и что я пытался сам применить, например при исследовании семантики стихотворных форм. Настоящим последователем школы Лотмана был у нас Владимир Мацура, который занимался исследованием семиотических систем, функционировавших в чешской культуре XIX и XX веков. Пользуясь выборками, он возвращал из забвения сначала семиотические системы, действовавшие в эпоху национального возрождения, а затем критически и с юмором «разоблачил» политические мифы и ритуалы коммунистических времен. Мацура, к сожалению, умер очень рано.

Констанцская школа подошла к этим проблемам с другой стороны, чем последователи Лотмана или мы. Ее представители — это сторонники герменевтики Гадамера. Одним из важных для них этапов стало ознакомление с теорией конкретизации литературного произведения, авторство которой принадлежит Водичке. При этом им совершенно справедливо пришлось по душе динамичность этой концепции в сравнении с идеями Ингардена. Водичка не написал о «жизни» произведения

книгу — лишь одну основополагающую работу. Некоторые представители констанцской школы завязали с нами в Праге в начале 70-х годов замечательные отношения и решили не позволить тоталитарному режиму «замолчать» нас. В издательстве Финка (*Wilhelm Fink Verlag*. — *Прим. пер.*) под их покровительством вышел сборник работ Водички и моя «Семантическая структура», и то и другое — с оригинальными комментариями на немецком языке, нас приглашали публиковаться в их журналах и сборниках. Мы собирались издать еще один сборник с работами разных авторов (к сожалению, это не удалось осуществить). М. Седмидубский и В. Кролл также составили библиографию чешского и словацкого структурализма на западных языках (включавшую переводы работ структуралистов и статьи о структурализме), которая впоследствии вышла в загребском журнале «*Umjetnost rieči*» (1980) и в том же году — в книге «Язык, литература и значение (2): современные направления в литературоведении» (*Language, Literature and Meaning 2: Current Trends in Literary Research*), которую опубликовал в амстердамском издательстве John Benjamins Й. Одмарк. Мы, конечно же, читали замечательные работы Яусса, Изера и их последователей, необыкновенно богатые смыслом сборники «Поэтика и герменевтика», а недавно мы издали избранные работы констанцской школы. В тесном контакте с этим типом мышления у нас находится прежде всего Иржи Гольй, а также Кветослав Хватик, который непосредственно сотрудничал с Констанцским университетом как исследователь и педагог.

**28. Когда у нас говорят о структурализме в литературоведении, имеют в виду всегда структурализм французский. Как бы Вы сравнили французский и чешский структурализм? Каковы, по Вашему мнению, причины недостаточного интереса Запада к центральноевропейской структуралистской традиции?**

Французский структурализм очень многообразен. Может показаться, что некоторые его вершинные достижения, к примеру «Основы семиологии» Барта, имеют такое же отношение к литературоведению пражской школы, как школа Ельмслева — к пражским лингвистам. Однако строгая алгебра формальных отношений копенгагенской школы — не слишком хороший помощник в изучении литературы. У Барта и прочих строгая научность — это скорее автостилизация, это во многом импровизаторы, методом проб и ошибок развивающие смелые идеи. При этом они пользуются всем научным богатством своего времени и обладают также типичной для французов ясностью

и чистой мысли, последовательностью проведения в жизнь некогда разработанного проекта.

Что же касается того, что Запад «не замечает» нашего структурализма, то я уже не считаю эту тему актуальной, о ней пишет много западных славистов, это уже практически стереотип. Не пытаться же до них докричаться, до тех пор пока они нас, наконец, не услышат и начнут любить! Кроме банальной направленности крупных западных сообществ на самих себя здесь, возможно, свою роль в случае с Францией сыграло как будто бы сознательное противодействие проекту публикации избранных работ Мукаржовского (кстати, его сборники вышли в США, Германии, Италии, Испании, а после уничтожения тоталитарных ограничений и последовавшей за этим потери влияния пражских сталинистов — и в России), мотивировка которого была не слишком красива.

## **29. Существуют ли младшие поколения пражских структуралистов?**

Ваш вопрос — о четвертом поколении. Первым были основатели Пражского лингвистического кружка, вторым — Велтруский, Водичка, Трост, Сыхра, Горалек, Скаличка, третье, наше поколение — Янкович, Долежел, Данеш, Левый, Отруба, Хватик, Грыгар, Пешат, Стих и множество замечательных лингвистов. Четыре поколения — это уже почти «слишком» для научной школы. Те, кому сейчас 50, идут другими путями и ищут в окружающем мире многочисленные идеи, которые не имеют программного характера. Неудивительно, что это люди, которые выросли в атмосфере, наполненной откликами расцвета литературной и эстетической теории, существовавшего некогда в Праге и вокруг нее, что не оставит равнодушным никого. Об этом свидетельствуют, например, работы гуссерлианского эстетика Зденка Матхаузера (по своему возрасту подходящего между вторым и третьим поколениями) или марксистов-нонконформистов Каливоды и Зумра. Но все, кого я до сих пор назвал, — мои ровесники. Из более молодых исследователей наиболее близки к традиции пражского структурализма уже мною названные Мацура и Гольй, я бы добавил к ним еще замечательного театроведа и семиотика искусства, безвременно умершего Мирослава Прохазку, семиотика литературы Марию Кубинову, которая недавно написала хорошую главу о метафоре, вошедшую в наш коллективный труд «Поэтика литературного произведения 20-го века». Это объемное трехтомное издание (работу над 3 томом мы сейчас заканчиваем), кстати, сможет кое-что рассказать о

том, что происходит как раз в этом четвертом поколении. Первый том практически целиком написала Даниэла Годрова (кстати, еще и автор замечательных романов), ряд работ которой посвящены тематологии, мифу в литературе, а названная книга, к примеру, и литературным паратекстам, композиции, поэтике героя и сюжета.

**30. Над чем Вы работаете сейчас?**

Закончив работать над «Историей чешского свободного стиха» и главами о звуковой инструментации и деканонизации рифмы, пишу о фиктивности в лирике (все эти работы войдут в «Поэтику», о которой я говорил). Вскоре хочу начать книгу, которая должна обобщить мои исследования почти за полвека: «Чешские акцентные стихотворные размеры».

**31. В конце нашей беседы я бы задала Вам вопрос о будущем. Каковы, на Ваш взгляд, главные сегодняшние и будущие задачи литературоведения? Куда нам надо идти?**

Простите, но это не мое амплуа. Мне трудно бы было решиться на то, чтобы указывать путь кому-либо иному, кроме самого себя. Я исследователь, «работающий в поле».



## **«Я С УДОВОЛЬСТВИЕМ ЗАНИМАЮСЬ РЕМЕСЛЕННОЙ РАБОТОЙ»**

Раз стиховедческий портрет Мирослава Червенки рисуется отдельно, моя задача — представить автора этой книги с точки зрения его, так сказать, общественной биографии.

Казалось бы, в отличие от характеристики научного труда, метода и процесса мышления о литературе, создание которой нуждается в эрудиции и профессионализме, написать пару строк о личности Червенки и его роли в интеллектуальной истории Чехословакии (а с 1993 г. — Чешской Республики) будет несложно, особенно для наблюдателя, который описываемые явления и многих их протагонистов мог наблюдать более или менее непосредственно, хотя по возрасту и отнесится к другому, менее опытному поколению, к ученикам.

Препятствия, которые осложняют предпринятую попытку и которые в итоге оказываются достаточно большими, а может быть и непреодолимыми, можно разделить на общие и частные. Общие состоят в том, что биографического канона, в принципе, не существует. Есть набор клише, которые в гуманитарной лексикографии рекомендуют описывать, с кем автор дружил, если друг тоже личность известная (так как часто, конечно, очень важными оказываются как раз друзья, не участвующие в общественных процессах). Далее: о болезнях пишут мало, «допустимы» лишь заболевания смертельные или изменяющие внешний облик человека (например, обездвиженный Каменский). Женщины приводятся, как правило, только если был заключен брак или если женщина стала видным персонажем художественного произведения. Одежда описываемой личности может войти в биографический очерк только в исключительных случаях, ссылки на нее покажутся скорее всего устаревшими, бульварными или слишком сентиментально-личными. Предпочтения в области еды редки и нежелательны, — автор биографии опять-таки рискует услышать упреки в слишком частой эссеистике, а то и

пустой болтовне. Гастрономия не сочетается с представлениями об объективном описании, хотя по сути дела несопоставимо более объективна, чем идеологемы и эстетические предпочтения. В общем, границы жанра, с одной стороны, произвольны, с другой же стороны, в нем наблюдается много устойчивых, хоть и мало отрефлектированных навыков.

Частные препятствия при попытке составить биографический очерк именно о Червенке порождены в первую очередь его антибиографизмом. Есть личности, которые, не зависимо от того, чем они занимаются, любят на разном уровне и разным способом делиться своей частной жизнью — приключениями, встречами, анекдотами из собственной биографии. О таких потом вспоминают на основе ими рассказанного, так возникают легенды. Есть люди, наоборот, не вовлеченные в собственную биографию, потусторонние по отношению к собственной личной и профессиональной истории, к собственному быту. Червенка принадлежит ко второй группе, в начале его интервью Карен Гаммельгард (см. наст. изд.) он симптоматично определяет идеальное — с его точки зрения — описание собственного пути: это «красиво распечатанная библиография» — не более того. Червенка попытался выйти из пошлости исторической самоидентификации в «чистую» область анализа стиха, где его биография состоит из взглядов на ту или иную поэтологическую проблему или категорию. С этой точки зрения биография — антагонизм библиографии. Червенка склонен соблюдать верность идеям в том их виде, который не загрязнен историческими обстоятельствами, идеологией, конкретной обстановкой. Конкретность Червенки — деловая, не личная. Поэтому он может формулировать (в том же интервью) афоризм, относящийся к 1950-м годам, когда один из основоположников пражской школы структурализма и его учитель Ян Мукаржовский отказался от собственных взглядов для спасения карьеры: «Уже тогда я был более верным последователем его идей, чем он сам!» Это типичный для Червенки парадокс: он был «антимукаржовским» потому, что понимал идеи своего интеллектуального отца лучше и глубже, чем сам их автор, и прежде всего — вернее с точки зрения их значения, которое не позволял растрчивать в обмен на социальный успех.

Но обстоятельства не дали Червенке возможности пойти по пути биографически-исторически-идеологического супрематизма, когда описанием жизни становится «чистый» лист бумаги, на котором перечислены лишь очищенные от всего внешнего инструменты или плоды литературоведения: биографические данные книг и статей. Он много

раз оказывался вовлеченным в процессы, в которых сыграл важную роль. Однако надо учитывать, что описание, рассмотрение (хотя и беглое) этих контекстов является принципиально античервенковским в вышеупомянутом смысле, так что любая попытка сказать что-нибудь по этому поводу заранее обречена на поражение, поскольку описывается то, что самому Червенке чуждо, несвойственно, против чего он всю жизнь так или иначе борется.

Характерным случаем вовлечения автора в область, не соответствующую его замыслу, является история подготовки антологии текстов Романа Jakobsona. Червенка был, наряду с литературоведом и своим пожизненным теоретическим спутником Миланом Янковичем, самым одаренным и критичным учеником как Мукаржовского, так и Jakobsona, особенно по отношению к работам последнего периода пражского структурализма. Было естественно, что именно он собрался представить чешскому сообществу, лишенному в силу обстоятельств с конца 1930-х годов прямого контакта со своим преданным согражданином Jakobsonom, подборку его работ. Редакторский замысел заполнял нежелательную лакуну и был первоначально лишен внепрофессиональных амбиций, ведь с Jakobsonom Червенка всю жизнь поддерживал напряженный, сугубо научный диалог: Jakobson его цитировал и называл другом<sup>1</sup>, Червенка публиковал в Венском славистическом альманахе основательную рецензию (с достаточно острой критикой великого учителя) на самый стиховедческий из томов «Избранных трудов» (см. наст. изд.). Червенка лично обсуждал состав сборника с живым тогда еще классиком структурализма, когда книга планировалась на кухне у Червенки в пражском районе Голешовице, Jakobson сам придумал ее название (*Slovesné umění a umělecké slovo*, «Словесное искусство и художественное слово»). Но простой замысел оказался идеологизированным в силу внешних обстоятельств и стал жуткой иллюстрацией темных сторон истории чешской культуры второй половины XX века, превратив инициатора в общественного деятеля. Сначала, в середине 1960-х, за Jakobsona надо было бороться против тогдашних чехословацких сталинистов, главным из которых был Ладислав Штолл, чешский аналог Жданова, приводивший в виде уничтожающего аргумента против Jakobsona его полемику с С. К. Нейманом (поэтом и идеологом радикально левой культуры) времен середины 1920-х годов. Никому тогда не хватало смелости выступить против одного из самых влиятельных идеологов чешской культуры так, как это сделал Червенка:

---

<sup>1</sup> S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze. Listy. 1968. Č. 1. S. 10—11.

в остро ироническом и бесстрашном тоне<sup>2</sup>. Если как раз во второй половине 1960-х Штолл свою власть постепенно терял, то после советской оккупации 1968 г. она была полностью «реставрирована», и корифей меняющихся канонов соцреализма смог продолжить свою деятельность<sup>3</sup>. Во второй половине 60-х издательство, где готовилась хрестоматия Якобсона, должно было ждать разрешения компартии, которое так и не было выдано. Во время Пражской весны книга была напечатана, но увы — слишком поздно: новый режим, установившийся после августа 1968 года, успел уничтожить весь тираж. С 1989 г. начались новые переговоры, издание поддержал Якобсоновский фонд в США, но Червенка опять был вынужден выступать в роли публициста<sup>4</sup>, когда антология снова оказалась под угрозой, — в этот раз виноват был маразм посткоммунистической типографии, которая оказалась неспособна напечатать польские буквы и несколько других «необычных» знаков и таблиц (книга вышла в 1995 г. под названием *Poetická funkce*, «Поэтическая функция»).

Думая о стилистических качествах и остроумии червенковской публицистики, задаешься вопросом, не является ли причиной ее эффективности степень остранения в отношении к его научной авторской позиции. Хотя есть и общие черты — в первую очередь установка на прямую, якобы «повседневную» (как в программе группы вокруг журнала *Květen* — см. ниже) речь, которая в разных жанрах высказывания всегда достаточно прямолинейно стремится к своей ясно сформулированной цели.

У Червенки вообще с редкой гармонией целостной личности (ведь он и писал много об авторстве в структуралистском измерении) сочетается озабоченность, в принципе, только одним — теорией стиха, с чувствительностью к многообразию дискурсов, в которых он оперирует, причем очень по-разному, соблюдая их отдельные правила и требования. В естественной основе его творчества лежит научная стиховедческая работа и соответствующая ей риторика, однако в других областях он действует не менее убедительно: как ре-

<sup>2</sup> Červenka M. Objektivní kritéria? // Literární noviny 16. 1967. Č. 1. S. 5.

<sup>3</sup> См. напр.: Štoll L. Umění a ideologický boj. Praha, 1972; O modernosti a modernismu v umění. Praha, 1974. Русский перевод некоторых статей Штоллы, названный «Избранные статьи и эссе», вышел в московском «Прогрессе» в 1982 г.

<sup>4</sup> Červenka M. Proč se zase opozdí výbor z Jakobsona // Literární noviny 3. 1992. Č. 17. S. 4.

дактор и теоретик издательской практики<sup>5</sup> и основоположник серии чешской литературной классики<sup>6</sup>, как переводчик Збигнева Герберга, Заболоцкого<sup>7</sup>, Пушкина, Берггольц, Чеслава Милоша и других, как публицист, преподаватель, рецензент, критический аналитик структурализма. Для понимания отсылок к структурализму в публицистике Червенки важно учитывать, что он имеет в виду не готовую систематику аналитического и интерпретационного приема, а критический подход, готовый интегрировать новые сомнения и смены перспективы в связи с конкретным исследованием (литературного) материала. Червенку и других продолжателей концепций Мукаржовского ведь вполне обоснованно называют неоструктуралистами. В связи с текстами Червенки надо учитывать еще одну разновидность обозначения «структурализм»: в полемике оно может выступать и как код свободного мышления вообще, противостоящего марксизму, который, также схематично, коннотируется с тупым догматизмом. Это герменевтическое уточнение важно как исторический комментарий к критической деятельности Червенки, в особенности в 1960-е годы.

Особняком в перечислении авторских или, скорее, стилистических ролей стоит Червенка как поэт<sup>8</sup>, хотя он сам избегает этого звания, считая, что его стихи являются скорее лабораторией стиховедческих исследований. Сочетание исследовательского труда с практикой, кстати, показательно. Червенка всегда очень точно, на ремесленном уровне знает, о чем он говорит. Недостаточная эмпирическая обоснованность деконструкции, кстати, согласно его собственным словам, была главной причиной того, что в его деятельности, как он считает, мало общего с постструктурализмом, хотя со стороны могло бы показаться (и, может быть, именно так и станут в будущем считать), что

---

<sup>5</sup> Напр. в многочисленных статьях, посвященных поэзии Петра Безруча (см. библиографию), где затрагиваются принципы, воплощенные в критическом издании: *Bezruč P. Slezské písně*. Praha, 1967.

<sup>6</sup> В первый том вошли стихотворения главного представителя чешского романтизма К. Г. Махи: *Mácha K. H. Básně*. Praha, 1997.

<sup>7</sup> Заболоцким Червенка начал заниматься уже в молодом возрасте. Заболоцкий умер в 1958 г., а в 1960-м Червенка печатает рецензию на книгу переводов И. Штолы и И. Свободы (*Proč se bát bouře*), которую назвал «Поновому увиденная природа»: *Příroda nově viděná // Literární noviny*. 1960. Č. 9. S. 4.

<sup>8</sup> См. его книги: *Po stopách zítřka*. Praha, 1953; *To jsi ty, země*. Praha, 1956; *Lijáky*. Praha, 1960; *Hra na hvězdy*. Praha, 1962; *Čtvrtohory*, 1974 (самиздат); *Strojopisná trilogie*. Praha, 1985 (самиздат), 1992; *Za řekou*. Praha, 1996.

это не так, — ведь чувствительность к эксцессам структур у Червенки несомненна. В любом случае верны намеки Червенки на то, что на эмпирическую обоснованность его заключений всегда можно положиться, даже если отдельные его подходы или тезисы вызовут полемику. С эмпиризмом связан и его лозунг: «Я с удовольствием занимаюсь ремесленной работой».

Ремеслом можно, в конечном итоге, считать и его общественное поведение. Оно всегда оставалось для него внешним и маргинальным, в его «политическом» поведении, так как оно известно из сохранившихся документов, чувствуется дистанцированность, ирония, пренебрежение «культурной политикой». За деидеологизирующим пафосом Червенки нет «собственной» идеологии, его единственная идеология — непредвзятый и конкретный творческий интеллектуальный труд. Так, он боролся за журнал *Květen* («Май»)°, который стал с 1955 г. первым признаком чехословацкой оттепели в области литературы и вскоре был запрещен властями. Единственная или, по крайней мере, главная идеология журнала *Květen* состояла с сегодняшней точки зрения в том, чтобы освободиться от давления 1950-х годов и инициировать будущее, которое не подавляло бы отдельные личности и их индивидуальные практики. Заметна была тенденция (например, у поэтов Карла Шиктанца, Иржи Шотолы, Мирослава Голуба) к разговорному языку, повседневности, но преобладающей была просто отмена идеологического насилия. То же самое продолжалось во второй половине 60-х более радикально в журнале *Orientace* («Ориентир»). Червенка снова естественным образом стал одним из главных теоретиков/редакторов этого выдающегося гуманитарного форума, в котором свободно обсуждались и подвергались критике новинки филологии, теории и философии.

В этот период достигают одной из своих несомненных вершин занятия Червенки семиотикой. Исходя из довоенных семиотических опусов Мукаржовского, он часто проецировал семиотические принципы на свои литературоведческие поиски, и именно *Orientace* пе-

---

<sup>9</sup> Анализ деятельности журнала и тех функций, которые он в свое время выполнял, можно проследить по материалам конференции, организованной в 1993 г. Они были опубликованы в журнале *Česká literatura. Roč. 41. 1993. Č. 6*. Наиболее важны следующие статьи: *Dokoupil B. Časopis Květen a jeho doba. Slomek J. Co zbylo z Května? Peřat Z. Časopis Květen a jeho hodnocení. Papoušek V. Existenciální fenomén v tvorbě spisovatelů kolem časopisu Květen. Skalička J. Satira v Květnu. (V. Lacina a J. R. Pick.)*

чтает его для того времени итоговый труд *Literární dílo jako znak*<sup>10</sup> («Литературное произведение как знак»). Сопоставительный анализ семиотики Червенки и Лотмана ждет пока своего автора; точно так же и блистательная «Семиотика самиздата» (см. наст. изд.) осталась пока почти невостребованной.

В самом начале 1970-х журнал *Orientace* был запрещен. Запрещенным оказался и Мирослав Червенка, но с точки зрения новой гусаковской<sup>11</sup> власти не имело особого смысла его сажать или вынуждать работать сторожем. Он проработал на незаметных постах в библиотеках технических институтов и продолжал заниматься своим делом, лишенный возможности публиковаться, преподавать и — конечно — выезжать из страны (за исключением поездок в Польшу, где у него сложились интенсивные научные контакты).

На закате чехословацкого тоталитаризма Червенка, однако, снова становится своего рода политическим активистом, хотя в весьма специфическом отношении. По его мнению, единственное, за что стоило рисковать свободой в эпоху позднесоветского маразматического застоя, было образование. В 1987 году появилась возможность такого риска — при участии диссидента и будущего президента страны Вацлава Гавела была организована подпольная Вечерняя школа богемистики, в которой элита тогдашнего интеллектуально-политического андеграунда могла повышать уровень своего образования в особой системе университетского типа с семинарами, курсовыми работами, зачетами и экзаменами — в отличие от многочисленных неформальных семинаров и лекций в частных квартирах диссидентов, где не требовалась дисциплина и образование происходило спонтанно и нерегулированно. Встречи Вечерней школы богемистики проходили каждую неделю в помещении, которое занимали пражские баптисты, и Червенка читал лекции по теории и истории поэзии.

После «бархатной революции» 1989 года он вернулся в университет и в Институт чешской литературы Академии наук, но не требовал в отличие от многих коллег торжественных реабилитаций и особого

---

<sup>10</sup> *Literární dílo jako znak*. *Orientace*. 1969. Č. 1. S. 58—64. См. также: *Language, Literature and Meaning 2*. Benjamins. Amsterdam, 1980. S. 1—25. И также in: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. Fink. München, 1978.

<sup>11</sup> Густав Гусак (1913—1991), Генеральный секретарь Коммунистической партии Чехословакии (1971—1987), с 1975 года Президент Чехословацкой Социалистической Республики.

почета. Он вернулся к своей обычной, «ремесленной» работе, стал публиковать стиховедческие книги, писать новые работы, издавать классиков, переводить, сочинять стихи, писать — очень редко — полемические замечания, рецензии, отзывы. Участвовал, совместно с лингвистом Олдржихом Лешкой, в возрождении Пражского лингвистического кружка.

Червенка, как один из немногих представителей своего поколения, не ретуширует ни свою биографию, ни свою библиографию, и в отличие, например, от ровесника Милана Кундеры часто упоминает о коротком периоде своего восхищения коммунистическими идеями (и в интернете на официальном сайте университета его библиография начинается с рецензии на роман Антонина Запотоцкого «Красное зарево над Кладно», в которой двадцатилетний автор приветствует прозу будущего президента страны (1953—1957) и близкого сотрудника, единомышленника Клемента Готтвальда). Приводятся и статьи, в которых двадцатичетырехлетний ученый теоретизировал о преимуществах соцреализма<sup>12</sup>. Червенка сумел обратить опыт своей молодости в свою пользу и в пользу своих читателей и учеников. Может быть, именно его личный опыт с сталинистского мышления способствовал становлению его позиции, в соответствии с которой биография и история не становятся механически внешними и принципиально дистанцированными от предмета научного труда, однако при этом к любым попыткам биографического детерминизма применяется максимальная осторожность. И весьма интересен вопрос (хотя окончательный или однозначный ответ на него невозможен), до какой степени эта осмысленная и напряженная осторожность Червенки стала возможной и благодаря тому опыту, который он приобрел в период своей молодости, в первой половине 50-х годов. Одним из зрелых и проницательных результатов длительного осмысления им этого контекста является статья (см. наст. изд.), основанная на докладе для первой после падения коммунизма в Чехословакии крупной конференции о Мукаравском (она состоялась в сентябре 1991 г. под Прагой в замке Добржиш, легендарном месте отдыха членов Союза чехословацких писателей).

Естественно, в историю гуманитарных наук войдут в первую очередь стиховедческие работы Червенки, которые намеренно остались за пределами этой статьи. Почему же тогда любопытно и то, что не является его собственным полем деятельности, областью его перво-степенного интереса? Здесь, наверное, надо уточнить утверждение об

---

<sup>12</sup> K diskusím o socialistickém realismu // Květen. 1956. Č. 3. S. 102—4.



антибиографизме Червенки. Как мы видели, он многократно оказывался в центре интеллектуально-политических событий и контекстов, и было бы слишком наивно считать, что это происходило против его воли, на основе лишь внешних, давящих на его ответственность, обстоятельств. Скорее можно предположить, что Червенка сумел и внешнее трансформировать в имманентное (его собственным поискам в области теории) — и поэтому стал целостной личностью, состоящей из многочисленных напряжений, личностью, у которой можно учиться на многих уровнях и с которой возможно полемизировать в разных жанрах и плоскостях.

Было бы логично и естественно не уделять особого внимания злободневной журналистике автора, который в определенное время был втянут в социальный обиход тоталитарного и посттоталитарного общества. Тем более что на протяжении тех же десятилетий он стал блистательным, одним из лучших в Европе стиховедом. Но биографический интерес привел к поиску старых статей, которые сегодня мало кому известны, если не считать тех, кто тогда, более сорока лет тому назад, разделял волнения вокруг партийных постановлений и съездов. И хотя на первый взгляд сам вектор биографизма, как уже было сказано, глубоко чужд тому, кто в данном случае подвергается его воздействию, тем не менее именно тут выясняется неожиданное явление: Червенка смог даже в идеологизированных полемиках в прессе формулировать взгляды и обосновывать тезисы, которые и для сегодняшнего читателя не только представляют интерес, но и обладают чертами, выходящими за рамки тогдашней борьбы и актуальными и поныне. Статья *Specifičnost literatury*<sup>13</sup> («Специфика литературы»), например, возникла во время, когда Мукаржовского обязательно надо было называть товарищем (которым он, впрочем, и являлся, даже очень), и чехословацкий президент Новотный на заседании ЦК компартии вопреки советской критике культа личности на XXII съезде КПСС (1961) предостерегал от слишком радикального процесса реабилитации. В это мрачное время, когда в Прагу приезжал Юрий Гагарин и была основана *Amnesty International*, Червенка пишет для III Съезда чехословацких писателей вышеупомянутую статью. В ней он требует не подчинять собственные позиции и научные интересы моментальным идейным модам, заказам и нажимам и не втягивать литературу в действительность. С юмором и иронией отвергается продажность и

---

<sup>13</sup> *Specifičnost literatury* // *Literární noviny*. 1963. Č. 23. S. 10. См. также: III sjezd Svazu čs. spisovatelů. Praha: ČS, 1963. S. 165—168.

догматизм того времени, и если несколько перекодировать словарь, то статья покажется очень актуальной и для сегодняшней перспективы. Не случайно автор в другой статье<sup>14</sup> того же периода утверждает, что быстрее всего стареет и теряет значение культурно-политическое измерение любого явления. И именно в этом отношении Червенка действительно классик. Его работы разного жанра, характера и назначения будут возбуждать интерес и в будущем, поскольку продиктованы не требованиями момента, а проницательным мышлением, которое и банальные и сложные задачи решает с прямолинейной ответственностью ремесленника, заботящегося о качестве своего товара.

*Томаш Гланц*

---

<sup>14</sup> Poezie a programy // Literární noviny. 1962. Č. 5. S. 6.

## «СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ СЕМИОТИК»: <sup>1</sup> МИРОСЛАВ ЧЕРВЕНКА И ПОЭТИКА XX—XXI СТОЛЕТИЯ <sup>2</sup>

В этих заметках речь не будет идти о генезисе поэтики Мирослава Червенки: в текстах, опубликованных в настоящем томе, он сам рассказывает о своих учителях и кумирах с завидной обстоятельностью (см. наст. изд.). Взамен генетического хотелось бы предложить читателю типологический обзор: научное творчество чешского филолога будет рассмотрено на фоне современных ему явлений в европейской и американской науке о литературе. Сравнимый материал сгруппирован дедуктивным образом — от общих проблем к частным.

---

<sup>1</sup> Слово сочетание позаимствовано из стихотворения Мирослава Червенки «Stopař: Meditace sentimentálního semiotika» (*Červenka M. Dvacet tři patnáct. München, 1986. S. 27.*)

<sup>2</sup> Работа над этой статьей была поддержана австрийским Фондом поддержки научных исследований (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wien., Oesterreich) и французским Институтом высших исследований (IEA-Paris). Автор также благодарит Я. Кленхову за техническую помощь. Важной библиографической опорой обзору послужил текст Д. Добиаша (*Dobiáš D. Bibliografie prací Miroslava Červenky [2001] — <http://cl.ff.cuni.cz/clenove/cervenkabib.html>*). В этой библиографии читатель найдет и сведения о переводах и позднейших перепечатках работ Мирослава Червенки. Неизбежным следствием того, что основная работа над этим текстом была закончена в 2003 году, явилась невозможность сколько-нибудь подробно учесть ряд итоговых публикации ученого (см. прежде всего главный теоретический труд: *Červenka M. Kapitoly o českém verši. Praha, 2006*), равно как и большую часть ретроспективных оценок его творчества, последовавших за его смертью в 2005 году (см.: *Knopp F. Bibliografie Miroslava Červenky 2002—2006 // Česká literatura. 2006 (54). Č. 2—3. S. 355.*)

\* \* \*

Опираясь на феноменологию Гуссерля, Червенка тем не менее строго ограничивает круг своих исследовательских интересов семиотическими процессами: по его словам, литературовед занимается знаками — и только ими<sup>3</sup>. Соответственно, ответ на вопрос о первичности чувственного или интеллектуального познания мира, проблематизированный Кантом, исследователь перепоручает психологии восприятия<sup>4</sup>. С другой стороны, суждение о том, как именно бесконечный мир трансформируется в процессе постижения мира в конечное множество знаков, является для ученого важной характеристикой исследовательской методологии поэтолога. Тот факт, что Червенка считает эти знаки нестрогими, подчас внутренне противоречивыми, несовершенными с точки зрения формальной логики, имеет для его исследовательской программы огромное значение. Готовность работать с семиотическими системами, которые не подвластны тотальной рационализации, знаменует сознательный отказ от абсолютной непротиворечивости описания в пользу его относительной полноты. Понятно, что противоположная ориентация сузила бы объект исследования (эстетические знаки) до эмпирически абсурдного общего знаменателя: можно напомнить, что любые сколько-нибудь богатые семиотические системы — даже строго формализованные, типа арифметики натуральных чисел, неизбежно содержат внутренние противоречия<sup>5</sup>. Как показывает, например, история ранней тартуской семиотики, избыточная рефионалистическая редукция делает наиболее удобным объектом изучения простейшие знаковые системы типа карточных игр<sup>6</sup>. Напротив, последовательный отказ от избыточного рационализ-

---

<sup>3</sup> Červenka M. Textologie und Semiotik // Texte und Varianten. München, 1971. S. 143—163. [Далее — TiS (наст. изд.).] (Здесь и далее ссылки на статьи Червенки даются по первой публикации — за исключением текстов, включенных в настоящую сборник.) В менее строгой форме этот тезис формулируется и в ранней работе «O významu formy» (Československá rusistika. 1962 (7). Č. 3. S. 159—63).

<sup>4</sup> Červenka M. The Literary Artifact // The Sign in Music and Literature. Austin, 1981. P. 86—102. [Далее — LA (наст. изд.).]

<sup>5</sup> См. классические формулировки Геделя: Гедель К. Совместимость аксиомы выбора и обобщенной континуум гипотезы с аксиомами теории множеств [1931] // Успехи математических наук. 1948. Т. 3. С. 96—149.

<sup>6</sup> См., напр.: Труды по знаковым системам (2). Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 181. Тарту, 1965. Т. 2.

ма не только снабдил поэтику Червенки адекватным ее размаху эмпирическим горизонтом, но и привел ее к прорывам в исследовании конкретных поэтических феноменов.

В безбрежном океане знаков множество литературных текстов становятся заметными лишь тогда, когда они одновременно отграничены и от неязыковых эстетических знаков (семиотические системы музыки, живописи и т. д.), и от неэстетических языковых знаков (семиотические системы обыденной речи). В процессе решения первой задачи Червенка отталкивается от определения общности и взаимосвязи знаковых систем искусства. Во главу угла ставится гносеологический критерий: тот факт, что обозначаемое эстетического знака («эстетический объект»), создаваемое в самом процессе эстетического восприятия, проецируется вовне его реципиента, делает невозможным социальную оценку истинности / ложности высказывания и понуждает воспринимающего текст к верификации значений воспринимаемого текста друг через друга<sup>7</sup>. Подобная операция — своего рода «suspension of disbelief» Кольриджа — позволяет искусству бесконечно расширять и обогащать свой денотат — и за счет себя (дополнение «иконической» картины «символической» подписью), и за счет окружающей его среды (включение в современное искусство любых возможных объектов)<sup>8</sup>. Детали этого процесса описываются Червенкой на языке коммуникативной стилистики. Искусство вламывается в упорядоченную систему функциональных стилей, наделенных постоянным репертуаром коммуникативных жанров и стандартным набором текстов со стабильным референциальным горизонтом и иерархической смысловой структурой; из обломков этих функциональных стилей и референциальных горизонтов создается — по мере синтагматического развертывания произведения — его собственный референциальный горизонт и его стилистика<sup>9</sup>. Именно таким образом лирическое стихотворение является наследником молитвы, а ро-

<sup>7</sup> LA. С. 59. См. также статью: *Jankovič M., Červenka M.* Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 1974 (6). H. 22. S. 86—116. [Далее — ZB (наст. изд.).] Подступы к идее конституирования искусством своего собственного денотата обозначаются у Червенки уже в работе «*Významová výstavba literárního díla*» // *Česká literatura*. 1964 (12). Č. 2. S. 120—31.

<sup>8</sup> LA. С. 64.

<sup>9</sup> *Jankovič M., Červenka M.* Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu // *Tekst. Język. Poetyka*. Wrocław: Ossolineum, 1978. S. 241—254. [Далее — Ef (наст. изд.).]

ман — модификатором исторической и психологической правдоподобности<sup>10</sup>.

Разумеется, перекраивание функционального ландшафта повседневной коммуникации не происходит абсолютно случайным образом. Во-первых, чуткость к реальному материалу и отсутствие склонности к излишнему упорядочению материала (см. выше) заставляют Червенку указать на нечеткость разделения функциональных стилей в реальной коммуникации, являющейся питательной средой для взрывания эстетической многозначности<sup>11</sup>. Во-вторых, отбор признаков из имеющегося репертуара функциональных стилей ограничен культурно, исторически и индивидуально<sup>12</sup>. Последнее из ограничений играет особую роль: в поэтике Червенки именно эстетический субъект (понимаемый не как шеллингианская воплощенная гениальность, но как сложная проекция автора) интегрирует художественный текст в единое целое<sup>13</sup>. Тем самым процесс создания текстом своего собственного денотата, упомянутый выше, приобретает зримые очертания. (Автореферентность художественного текста как системы, подчеркиваемая Червенкой, отталкивается, несомненно, и от опыта прошлого (формализм + структурализм), и от полемического контекста настоящего (структурализм + постструктурализм). За пределами поэтики, однако, она имеет любопытную типологическую параллель в системологической социологии, рассматривающей внутреннюю функциональную дифференциацию социальных систем — например европейской науки от семнадцатого к девятнадцатому веку — как автореферентный процесс)<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Červenka M. Verš a poezie // Slavica Pragensia 37. Ab imo pectore — K sedmdesátinám P. Rákose. Praha; UK, 1995. S. 117—21.* [Далее — VaP (наст. изд).]

<sup>11</sup> ZB. С. 87.

<sup>12</sup> ZB. С. 90.

<sup>13</sup> ZB. С. 95. См. подробное соотнесение этой темы с семантикой возможных миров: *Červenka M. Fikční světy lyriky. Praha, 2003.* Анализ этой проблематики у Червенки проделан в статье: *Piörecký K. Červenková teorie lyrického subjektu // Česká literatura. 2006 (54). Č. 6. S. 30—55.*

<sup>14</sup> См., к примеру: *Luhmann N. Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der Modernen Gesellschaft. Bd. 1 [1980]. Frankfurt am Main, 1998. S. 166.* Этот же восходящий к Г. Зиммелю принцип последовательно — иногда даже чересчур последовательно — применялся Луманном и к другим социальным системам — включая искусство (см.: *Luhmann N. Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1995.*)

Ни интегрирующая активность эстетического субъекта, ни отнесенная свобода стилевых заимствований, ни высокая степень взаимозаменяемости эстетических знаков не затушевывают, однако, очевидных семиотических различий между разными видами искусства. К традиционному аргументу о том, что чувственное восприятие живописи и музыки континуально, а познание эстетического объекта искусства, напротив, дискретно, Червенка прибавляет и мнение о том, что материал литературы (слово) в отличие, скажем, от материала скульптуры (мрамор) меняет способ своего существования в процессе оформления текста<sup>15</sup>. Тем самым выявляется семиотическая специфика вербальности и начинает просматриваться путь к семиотическому анализу литературных текстов. Препградой на этом пути, однако, остается неопределенность положения литературных произведений среди других текстов, созданных на так называемых естественных языках.

Эта неопределенность устраняется Червенкой при помощи комплекса аргументов, простирающегося в интеллектуальном пространстве от границ ранее отвергнутой психологии творчества до специфических аспектов стихотворной поэтики. Базисом для аргументов психологического характера служит хорошо известная (хотя и не уникальная) особенность словесного искусства — его протекание во времени. Это протекание, заметное слушателю или читателю и в случае обычной речи, при восприятии художественной речи усиливается сочетанием ее повышенного разнообразия и повышенной же организованности — в художественно-словесных системах Червенки, как и в социальных системах Лумана, избыточная организованность превращает потенциальный избыточный хаос в реальный избыточный порядок<sup>16</sup>. Причины разнообразия кроются по большей части в уже известных нам системных факторах. Первой из них является обилие коннотаций, вызванных креативным смещением пограничных функциональных систем<sup>17</sup>. Второй — двойственность

---

<sup>15</sup> Červenka M. Poetics and Phonology: Points of disharmony. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (Indie). 1991 (14). S. 59—63. [Далее — PaP.]; LA. С. 63. Вероятно, последнее суждение основывается на убеждении о том, что словесное художественное произведение проходит предварительную «де-материализацию» — подготовку к вне-вещному (семиотическому восприятию) — нечто, напоминающее гегелевское «самоотчуждение».

<sup>16</sup> Luhmann N. *Vertrauen* [1968]. Stuttgart, 2000. S. 1—9; 27—37.

<sup>17</sup> LA. С. 65.

функций элементов художественного произведения, часть смысла которых, вместо участия в организации высших уровней произведения, уходит «на сторону» — на создание самостоятельных компонентов произведения: фонетический уровень поэтической речи создает ритмические структуры, а герой оказывается в отношении параллелизма с другими героями<sup>18</sup>. (Лишенная психологической подоплеки, эта аргументация тем не менее удивительным образом напоминает интерпретацию досоциального знакового творчества у Фрейда: речь у основателя психоанализа, напомним, идет о «сверхдетерминированности» языка сна, порожденной уплотняющим наложением дополнительного значения на слово в отсутствие цензурирующего язык социального сознания<sup>19</sup>. Структурное сходство с теорией поэтического языка Червенки эта гипотеза, однако, приобретает лишь в связи с общей концепцией эстетического творчества у Фрейда, в которой источником творчества является переориентация обращенной вовне интенции (Objektlibido) вовнутрь системы: здесь прослеживается аналогия и с компонентами произведения, и с произведением в целом)<sup>20</sup>.

Возникающая при этом конкуренция разных уровней, заставляющая восприятие читателя скользить вверх и вниз по структуре произведения, приводит зачастую к выдвиганию низших уровней на первый план — рифма или метр оказываются заметнее темы или актуального членения предложения<sup>21</sup>. Это «скольжение», однако, становится реальным лишь тогда, когда многообразные парадигматические отношения в тексте (к примеру, анафоры или строфика) выстраиваются в не предсказуемые для читателя синтагматические комбинации<sup>22</sup>. Мало-помалу, задним числом обретая предсказуемость последствием разворачивания интратекстуальных отношений (связь с аналогичны-

---

<sup>18</sup> Červenka M. Four Dimensions of the Literary Work // *Travaux de Cercle linguistique du Prague 2*. Amsterdam: Benjamins, 1996. S. 295—305.

<sup>19</sup> Freud S. Traumdeutung [1900]. New York, 2005. S. 230. Эстетическая трактовка этого феномена (и близкого к нему феномена перемещения значения [Verschieben]) принадлежит Лакану (см.: Wintersberger A. Jacques Lacan und die Dichtung. Wien, 1985.) — она далека от поэтики Червенки, хотя и близка к некоторым аспектам формалистической теории поэтического слова.

<sup>20</sup> Freud S. Das Ich und das Es [1923]. Frankfurt am Main, 2000. S. 270.

<sup>21</sup> Ef. S. 251; LA. С. 87.

<sup>22</sup> Ef. S. 252. Разумеется, эта непредсказуемость требует отрицания существования готовых синтагм в сознании (LA. С. 69.).



ми синтагмами в тексте) и интертекстуальных связей (связь с аналогичными синтагмами в других текстах, произведение посредством укрепляющейся повтора формы отвоевывает себе относительную предсказуемость<sup>23</sup>. Круг замыкается: протекание словесного искусства во времени уравнивает в тексте неповторимость и повторяемость (Червенка, в полном соответствии с методологическими основами своей работы, иллюстрирует механику этого процесса феноменом вторичной, актуализирующей памяти у Гуссерля — но можно сослаться и на удвоение настоящего в воспоминании, которое в то же самое время изучал Бергсон)<sup>24</sup>. Ключи к неповторимости текста, однако, остаются в руках автора, направляющего интенцию субъекта текста (и тем обуславливающего его функциональную организацию) и читателя, чья активность, выходящая за рамки повседневной актуализации жизненного опыта, только и может сделать текст фактом культуры<sup>25</sup>.

Ключевая роль автора и читателя, рассматриваемая на фоне социального (временного) бытования текста, имеет в поэтике Червенки тройное значение<sup>26</sup>. Во-первых, она ликвидирует претензии исследо-

---

<sup>23</sup> Červenka M. Narration and Description From the Standpoint of Functional Sentence Perspective / P. Steiner, M. Červenka, R. Vroon (eds.) // *The Structure of The Literary Process* (studies dedicated to the memory of Felix Vodička). Amsterdam; Philadelphia, 1982. P. 41.

<sup>24</sup> Bergson H. *L'énergie spirituelle* [1919]. Paris, 2003. P. 110—152. Похожую механику прослеживает Макс Вебер в социальных отношениях, формируемых ожиданием регулярных повторений (т. е. актуализаций в настоящем) определенных поведенческих ситуаций (*M. Weber. Wirtschaft und Gesellschaft* [1920]. Tübingen, 1972. S. 14).

<sup>25</sup> Červenka M. *Struktury a konfigurace* // *Česká literatura*. 1998 (46). S. 189—196; Ef. S. 253. Именно контроль автора, как можно понимать, обеспечивает то, что преднамеренность в искусстве создается на наивысшем уровне его организации: в рифме «розы» — «грезы» преднамерен выбор похожих слов, а не повтор одинаковых звуков (*M. Červenka. Hlášková instrumentace* // *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Poetika literárního díla 20. století). Praha; Torst, 2002. S. 7—54. [Далее — Hi (наст. изд.)].) Об интеграции Червенкой проблемы индивидуальности в теорию искусства см.: *Hansen-Löwe A. Jan Mukařovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» un der formal-Philologischen Schule in Russland* (Fragmente einer Rekonstruktion) // *Jan Mukařovský and the Prague School*. Postdam, 1999. S. 237.

<sup>26</sup> О произведении как единстве языкового порождения и чувственного восприятия у Червенки см.: *Stridter Ju. Einleitung* // *Felix Vodička. Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 1976. S. LXXVIII. Та же особенность

вателя на абсолютную истину: отзывчивость последнего к организованности текста может быть чрезмерной для конкретной социокультурной ситуации создания текста. (Протестуя против избыточной неразборчивой семиотизации текстов Якобсоном и Лотманом, Червенка хладнокровно постулирует возможность двух отличных друг от друга правильных интерпретаций звуковой структуры текста, возвращая литературоведение в рамки нормальной науки — например такой, в которой действует фальсификационизм Поппера<sup>27</sup>.) Во-вторых, посредничество автора и читателя в т. н. «интертекстуальных» контактах избавляет науку от литературы от непродуктивного представления о текстах, читающих друг друга<sup>28</sup>. В-третьих, наконец, делая содержание произведения зависимым от его восприятия, Червенка релятивирует априорную привязку пространства восприятия текстов к определенному социальному типу сознания или «идеологической

---

поэтики Червенки формулируется Вольфгангом Шварцем на языке семиотики: синтактика и семантика логично достраиваются до единства прагматикой [Wolfgang F. Schwarz]. *Vorbemerkung* / Hrsg. W. Schwarz. Prager Schule, Kontinuität und Wandel. Frankfurt am Main, 1997. S. IX.

<sup>27</sup> VaP. S. 61; LA. C. 24; Červenka M. *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München, 1978. S. 38; Popper K. *The Logic of Scientific Discovery* [1934]. London, 1959. P. 18. Нужно отметить, что одним из источников упрощенного понимания семиотики произведения является социологическое упрощение — например популярный в советском (ЛЕФ) и европейском (Адорно, Хоркхаймер) марксизме взгляд на искусство как индустриальное производство. Корректировка этого взгляда произошла только в начале семидесятых (см. прежде всего: Weinrich H. *Literatur und Leser*. Stuttgart, 1971. S. 23—34).

<sup>28</sup> Характерным примером является «палимпсест» Жерара Женетта, в котором «самостоятельность текстов даже подчеркнута рефлексивностью отсылающих к ним глаголов: «On entendra donc, au figure, par palimpsestes (plus littéralement: hypertextes), toutes les œuvres derives d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues. On entreprend ici d'explorer ce territoire. Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des texts. Celui-ci n'échappe pas à la règle: il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier» // Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1982. P. 121. Женетт, однако, обставляет свою утопию рядом ограничивающих замечаний, которые уже невозможно встретить в работах его продолжателей — например, в интертекстуальных исследованиях школы Тарановского.

среде» (Бахтин)<sup>29</sup>. Взамен основной характеристикой читателя художественного текста является его желание и способность отвечать на эстетический импульс, содержащийся в произведении. Первое, как было сказано выше, проявляется в чрезвычайно интенсивной активизации жизненного опыта, второе — в повышенной способности к дифференцированию текстов (литературной компетенции): только при наличии и того, и другого фоническая линия складывается в сознании реципиента в линию стиха так, как угрожающая интонация — в интонацию угрозы<sup>30</sup>. Вместе с Томашевским Червенка утверждает, что лишь конкретная литературная компетенция данной социокультурной среды позволяет читателю отделять художественный текст от нехудожественного, а прозу — от стиха: абстрактные фонологические факторы, роль которых казалась столь значительной Бернштейну и позднее Якобсону, играют в этом процессе направляющую, но вовсе не определяющую роль<sup>31</sup>.

Итак, отделив объект исследования (литературный текст) от смежных культурных пространств (невербальное искусство, нехудожественная словесность), исследователь обращается к сфере своих непосредственных интересов — семиотической поэтике<sup>32</sup>. Здесь его подстерегает каверзный вопрос о внутренней дифференциации литературы: на выбор предлагаются сразу несколько укорененных в исто-

---

<sup>29</sup> *Goldmann L.* Le dieu cache. Paris, 1955. P. 108; *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении [1927]. М, 1993. С. 19. «Эстетика восприятия», развивавшаяся параллельно (и иногда пересекаясь) с поэтикой Червенки, предложила на смену статичным схемам Гольдмана и Медведева более подвижные и эстетически релевантные категории «горизонта ожидания» (*Jauss H. R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970) и «имплицитного читателя» (*Iser W.* Der Implizite Leser. München, 1976).

<sup>30</sup> *LA.* С. 87; *Červenka M.* «Фоническая линия» Мукаржовского и интонационный анализ стиха // *Russian Literature* 1983 (12). С. 227—66. [Далее — Фл.].

<sup>31</sup> Фл. С. 234; *Červenka M.* Z večerní školy versologie 1. Praha, 1983; *Červenka M.* Der versologische Band von Jakobsons «Selected Writings» // *Wiener slawistischer Almanach*. 1981 (7). S. 259—275. Представление о самоценности абстрактной фонологической сетки не только для стиховых, но и для прозаических структур еще недавно занимало прочное положение в теоретической метрике (см.: *Fowler R.* The Languages of Literature. London, 1971. P. 138).

<sup>32</sup> О семиотическом характере поэтики Червенки см.: *Stempel W.-D.* Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas // *Červenka M.* Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks... 1978. S. XI.

рии, но логически трудносовместимых классификаций литературы — по родам (эпос—лирика—драма), видам (проза—поэзия) и, наконец, жанрам (от некролога до панегирика). Как уже было установлено, их единственным общим знаменателем, уходящим в общую психофизиологию восприятия, является актуализация памятью повторяемости (сегментации) текста по мере его синтагматического развертывания. Эту неестественную повторяемость, регистрируемую сознанием на фоне нормального хода вещей (например, фоники или тематики нехудожественного текста), Червенка прослеживает в двух функционально идентичных, но феноменологически далеких друг от друга феноменах — звуковой инструментовке стиха и вымысле прозы: необычно регулярным звуковым явлениям (ритм, рифма, анафора) соответствуют необычно симметричные схемы человеческих взаимоотношений (лирическая или басенная сюжетная диалектика)<sup>33</sup>. То, что ритм стиха и ритм прозы реализуются на разных уровнях (и, следовательно, не исключают друг друга), позволяет жанрам и родам литературы свободно перемещаться в ее видовом пространстве, создавая исторически и культурно значимые варианты: монотонный эпос дисциплинирует стих, а лирика, напротив, разнообразит его, лишая последовательности (строфичности)<sup>34</sup>.

Параллельно с этим процессом взаимовлияния и исторической релятивизации друг друга стих и проза, однако, вырабатывают собственные модели взаимоотношения повторяемых элементов, которые, как можно было предположить из предыдущего, в общем, абстрактном виде действуют универсально, а в конкретных реализациях подчиняются культуре, эпохе и индивидуальности автора. Внимание Червенки очевидным образом приковано к поэтической составляющей этой видовой дихотомии. Универсальность поэтической структуры проявляется прежде всего в непрекращающемся поиске новых вариантов взаимодействия различных уровней текста, основные принципы которого были обрисованы выше. Среди этих вариантов более других выступают на первый план конкуренция (хорошо известная конфронтация синтаксиса с ритмом или хуже изученное состязание строфики с тематикой и синтаксисом), кооперация (доопределение темы звуковым уровнем произведения), или, например, замещение (графический намек на возможность регулярности ритма в свободном

---

<sup>33</sup> VaP. S. 183.

<sup>34</sup> VaP. S. 179.

стихе)<sup>35</sup>. В свою очередь, особые, не похожие друг на друга свойства поэтических текстов оказываются в первую очередь зависимыми от культуры. Ее языковое проявление, предлагающее поэзии в качестве ориентира определенную систему различительных признаков внутри практического языка, в столкновении с внутрилитературными и межкультурными влияниями формирует системы стихосложения. В одних случаях заметно преобладание межкультурных факторов. Так, стих польских переводов Фауста, борясь с ритмической монотонностью, порожденной фиксированным языковым ударением и преодолевая груз силлабической традиции, участвует в переводе польского стиха на рельсы силлабо-тоники в XIX—XX вв.<sup>36</sup> В других, напротив, творческий импульс исходит от неуступчивости внутрисистемных отношений в конкретном языке. В частности, интонационная свобода, внесенная Отакаром Бржезиной в свободный стих, опиралась на свободный порядок слов в чешском стихе, не до конца использованный — по условиям жанра — в служивших поэту образцом переводах Врхлицкого из Метерлинка<sup>37</sup>. (В крайних случаях этой «неуступчивости» внутрисистемные отношения, не выходя на высшие уровни, препятствуют, однако, структурному сближению поэтических систем — так русский и чешский стих, в которых максимумы ударности сильных позиций приходятся соответственно на конец и начало стиха, реализуют в стихотворной строке противоположные направления акцентной диссимилиации<sup>38</sup>.) Наиболее интересными, впрочем, оказываются те случаи, где культурная семантика подвергается испытанию извне на своих высших уровнях — например уровне значения стихотворного размера (традиционно именуемого «семантическим ореолом»). Действительно, совершенный на периферии чешской поэзии

---

<sup>35</sup> Фл. С. 238; Červenka M. Verš a věta. Rytmičké a větné členění v české poezii 19. století // Slovo a slovesnost. 1997 (58). S. 241—287 [Далее — VaV]; Červenka M. Princip volného verše // Slovenská literatúra. 2000. S. 325—333; Hi. C. 233.

<sup>36</sup> Červenka M. Polymetrie Fausta v polských a českých překladech // Slavia. 1991 (60). Č. 1. S. 87—101. [Далее — PF (наст. изд.)]

<sup>37</sup> Červenka M. Vrchlického překlady Maeterlincka a počátky symbolismu // Slovo a slovesnost. 1999 (60). S. 176—86. [Далее — PCM]

<sup>38</sup> VAV. S. 245. Интересно, что абсолютная симметрия русской и чешской силлабо-тонической ритмики нарушается не только неодинаковым воздействием вторичных ритмических тенденций (VaV. S. 250) но и — прежде всего — коммуникативными условиями языкового бытования стиха: и русский, и чешский стих читается слева направо.

перевод сонета на ямб наделил этот жанр традиционной семантикой данного размера в чешской поэзии, связав его с представлениями о «международности», «современности», «рациональности»<sup>39</sup>.

Воздействие эпохи на семантику текста оказывается — в силу очевидного ограничения направления влияний — менее разнообразным, но вовсе не менее плодотворным. Особый интерес Червенки в этой связи вызывает чешский свободный стих конца XIX века — пучок минус-приемов, нормы которого парадоксально формируются все более категоричным отрицанием существовавшей ранее традиции (силлабо-тоника), а параметры — все более туманными намеками на основные стихобразующие принципы (ритм, рифма)<sup>40</sup>. Верлибр, однако, представляется скорее сложной проекцией системности как таковой на историю, нежели репрезентативной иллюстрацией исторического бытования стиха. Более податливыми к историческим изменениям можно считать не стиховые системы, а отдельные метры — и в особенности — отдельные ритмические тенденции в рамках этих метров<sup>41</sup>. Влияние истории на метр прослеживается легче: Пастернак, «нормализуя» в своем переводе метрику «Фауста», реализует тяготение советской эпохи (принятое им за свое собственное) к «неслыханной простоте», в то время как чешские романтики, следуя призывам Шальды, напротив, сбрасывают с сонета «оковы» рифмы и регуляр-

<sup>39</sup> Červenka M. The Sonnet of the Czech Decadence // *Europa Orientalis*. 1999 (18). S. 95—102. [Далее — SCD]. Противоположным образом, «чужеродность» четырехстопного ямба в русской и болгарской поэзии была подчеркнута развитием контрастной («народной», «национальной» и т. п.) семантики пятистопного ямба (см.: Červenka M., Pszczołowska L. Comparisons and Conclusions // *Słowiańska metryka porównawcza*. VI. Europejskie wzorce metryczne v literaturach słowiańskich / Červenka M., Pszczołowska L., D. Urbańska (red.). Warszawa, 1995. S. 363). Открытие Чернышевским приблизительного соответствия средней длины слова в русских трехсложных размерах и в неметрических текстах подкрепило представление о «естественности» (~ «национальности», «народности») трехсложников в русском стихе (См.: Гупиус В. В. Чернышевский-стихoved // *Чернышевский Н. Г.* Сборник. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, 1926. С. 73—91).

<sup>40</sup> Červenka M. Dějiny českého volného verše. Brno, 2001. S. 248.

<sup>41</sup> Červenka M. Polymetrie v české epice 19. století. Příspěvek k sémantice verše od Máje po Zlomenou duši I—III, Wiener slawistischer Jahrbuch. 1988 (34). S. 7—43; 1989 (35). S. 7—47; [M. Červenka, K. Sgallová]; Vašák P., Mazáčová S. Rhyme, Stanza, and Rhythmic Types // *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 5. Praha: Academia, 1976. S. 163—189.

ной силлабо-тоники<sup>42</sup>. Историческую семантику ритма, не несущую (в отличие от метра) важных смысловых различительных функций, определить труднее, и тут выводы Червенки становятся более осторожными, а тон — более скептическим: приводятся, в частности, сложности с подсчетами небольших по объему и причудливых по форме звуковых конфигураций, невозможность определения нейтрального статистического фона для анализа стиховых конфигураций<sup>43</sup>. С опасениями подобного рода можно согласиться лишь отчасти: сам исследователь, например, верный высокой оценке роли эстетического субъекта, убедительно описывает неповторимость ритмического стиля Махи в статистических терминах<sup>44</sup>. В целом при переходе от исторической к индивидуальной и групповой дифференциации поэтической семантики круг семантических противопоставлений, анализируемых Червенкой, существенно расширяется: в него входят противопоставления длин стихотворных строк, стихотворных размеров, строфического и нестрофического стиха и т. д.<sup>45</sup> Как и в общей эстетике Червенки, в его частных стиховедческих исследованиях значения отдельных элементов взаимообусловлены: стиховая семантика, таким образом, законным образом комбинирует в себе историческое, контекстуальное и социальное значение, будучи зависимой от традиции, соседствующих элементов — в данной традиции или в данном тексте — и, наконец, восприятия в данном социальном контексте<sup>46</sup>. (В частности, критикуя и органическую теорию метра, популярную еще со времен Ломоносова, и ее не вполне четкую, но чрезвычайно популярную историческую

---

<sup>42</sup> PF. S. 401—402; SCD. P. 101. Ср. общую характеристику метрических тенденций пастернаковского времени (*М. Гаспаров*. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 260. Стоит отметить, что и чешские поэты-экспериментаторы были в конце 1940 — начале 1950-х годов отброшены эпохой к традиционным стиховым формам (*H. Eagle*. Some Comparative Aspects of Twentieth Century Russian and Czech Non-Metrical Verse // *Russian Language Journal*. Vol. XXIX. 1975. Spring. № 103. P. 25.

<sup>43</sup> Hi. С. 250—251; *Červenka M.* Dva zahraniční sborníky o matematické poetice. *Česká literatura*. 1966 (14). Č. 3. S. 245—252. Ср., однако, небезуспешные попытки конца 1970-х годов построить диахроническую стилистику на статистических основаниях: *Nübold P.* Quantitative Methoden zur Stilanalyse literarischer Texte. Braunschweig, 1974.

<sup>44</sup> VaV. S. 250.

<sup>45</sup> *Červenka M.* K sémantice metrického systému májovců // *Teorie verše*. 1. Brno: UJEP, 1966. S. 161—70 (213).

<sup>46</sup> РСМ. S. 181.

альтернативу, развивавшуюся прежде всего Тарановским, Червенка прослеживает отношения маркированности-немаркированности в метрических, строфических и интонационных системах, меняющиеся от эпохи к эпохе, от текста к тексту и подчас от фрагмента к фрагменту в стихах Сладека, Главачека и группы поэтов-люмировцев). Систематизация контекстуальных значений стиховых форм, их взаимодействия с окружающей текстовой средой намечают путь к социальной и коммуникативной теории стиха — по которому стиховедению уже давно пора поспешить вдогонку за другими гуманитарными дисциплинами<sup>47</sup>.

Стройное здание эстетической теории Мирослава Червенки, возможно, описано в этом обзоре слишком схематично. Что же делает его живой культурной теорией 21 века, застрахованной от преждевременной умертвляющей канонизации? Отказ от иллюзии завершенности, смелое допущение непознаваемого в культуре, о котором шла речь в самом начале. Говоря словами самого ученого: «Должно быть нечто, чего мы не понимаем»<sup>48</sup>.

*Кирилл Постутенко*

---

<sup>47</sup> Карту подобного движения предлагает, например, Роже Шартье: *R. Chartier. Figures of the Author // R. Chartier. The Order of Books. Stanford, 1994. P. 37.*

<sup>48</sup> Беседа М. Червенки с С. Рихтеровой: *Musí být i něco, čemu nerozumíme // Literární noviny. 1994 (5). Č. 14. S. 6.*



## Библиографический комментарий

1. **«Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения»** (Individuální styl a významová stavba literárního díla). Переведено по изданию: *Červenka M. Styl a význam. Praha: Čs. spisovatel, 1991. S. 246—262.* Впервые опубликовано на немецком языке (*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Frankfurt a. M., 1976. Jg. 6. Heft. 22. S. 86—116*) вместе со статьей Милана Янковича «Индивидуальный стиль и проблематика смысла художественного литературного произведения», с которой данная статья составляет пару взаимно перекликающихся и дополняющих друг друга текстов. На чешском языке впервые опубликовано в журнале «*Česká literatura*» (Praha, 1990. 38. S. 212—223).

2. **«Динамика смыслового объединения и связность текста»** (Dynamika významového sjednocení a spojitost textu). Переведено по изданию: *Červenka M. Obléhání zevnitř. Praha; Torst, 1996 (далее — OZ). S. 26—39.* Впервые опубликовано в сборнике докладов конференции в Институте литературных исследований в Варшаве (*Tekst. Język. Poetyka // Wrocław; Ossolineum, 1978. S. 241—255*) вместе со статьей Милана Янковича «Эстетическая функция и динамика смыслового объединения произведения», с которой данная статья составляет пару взаимно перекликающихся и дополняющих друг друга текстов. Также опубликовано в журнале «*Estetika*» (Praha, 1990. Roč. 27. S. 54—60).

3. **«Четыре измерения литературного произведения»** (Čtyři dimenze literárního díla). Переведено по изданию: *OZ. S. 26—40.* Текст представляет собой доклад на конференции о структурализме Технического университета (г. Дрезден) в 1994 году. Также опубликовано на английском языке: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague 2. (Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 1996. P. 295—305).*

4. **«Литературный артефакт»** (Literární artefakt). Переведено по изданию: *OZ. S. 40—78.* Впервые опубликовано в сборнике «*Kapitoly*

z teorie literárního díla» (Praha: Karolinum, 1993. S. 98—137). Первая часть статьи также опубликована на немецком языке в сборнике «Prager Schule: Kontinuitat und Wandel». (Frankfurt a. M.: Vervuert, 1997. S. 139—158).

5. **«Ритмический импульс чешского стиха»**. Опубликовано по-русски: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovski*. The Hague: Mouton, 1973. P. 79—90. Печатается по тексту первой публикации.

6. **«Ритмический импульс: замечания и комментарии»** (Rytmičtý impuls: poznámky a komentáře). Переведено по изданию: *OZ*. S. 120—148. Впервые опубликовано в самиздатском сборнике: *Červenka M. Z večerní školy versologie*. Praha: Krameriova expedice V. Pistoria, 1983. Также опубликовано на словенском языке «*Večerna šola stihoslovja*». (Ljubljana: ŠKUC, 1988. S. 43—73), на английском языке в журнале *Wiener slawistischer Almanach* 14. 1984. S. 23—53, и в журнале «*Slovenská literatúra*». (Bratislava, 1991. 38. S. 257—278).

7. **«Принцип свободного стиха»** (Princip volného verše). Первая глава из книги: *Červenka M. Dějiny českého volného verše*. Brno; Host, 2001. S. 11—24. Переведено по данному изданию; также опубликовано в журнале «*Slovenská literatúra*» 47 (2000. S. 97—102) и на английском языке в *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 2002. P. 365—376.

8. **«Стих и поэзия»** (Verš a poezie). Переведено по изданию: *OZ*. S. 79—113. Впервые опубликовано в сборнике «*O poetice literárních druhů*». (Praha: UČL, 1995. S. 11—44). Последняя глава также опубликована на польском языке в журнале «*Pamiętnik literacki*» (Wrocław, 1995. T. 86. № 4. S. 93—98).

9. **«Семантика стихотворных размеров в творчестве Й. В. Сладека»** (Metrum a význam. Na materiálu díla J. V. Sládka). Переведено по рукописи. Впервые опубликовано на немецком языке в журнале *Wiener slawistischer Almanach*, 1981. Bd. 8. S. 159—185. На чешском языке впервые опубликовано в самиздатском сборнике *Červenka M. Z večerní školy versologie*. Praha: Krameriova expedice V. Pistoria, 1983. Также было опубликовано на словенском языке «*Večerna šola stihoslovja*» (Ljubljana: ŠKUC, 1988. S. 74—98) и на польском языке в «*Pamiętnik literacki*» (Wrocław, 1992. T. 83. № 3. S. 210 — 226).

10. **«Звуковая инструментовка»** (Hlásková instrumentace). Переведено по первой публикации: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002. S. 7—54.

11. **«Текстология и семиотика»** (Textologie a semiotika). Переведено по изданию: OZ. S. 213—232. Впервые опубликовано на немецком языке в сборнике «Texte und Varianten» (München: Becksche Verlag, 1971. S. 143—163). Также опубликовано на английском языке в книге «Contemporary German Editorial Theory» (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995. P. 59—79).

12. **«Разрыв Яна Мукаржовского со структурализмом»** (Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem). Переводится по изданию: OZ. S. 386—397. Впервые опубликовано в журнале «Tvar» (Praha, 1991. Roč. 2. Č. 36. S. 1, 4—5). Также опубликовано в сборнике докладов конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Яна Мукаржовского (1991): «Jan Mukařovský and the Prague School/ Jan Mukařovský und die Prager Schule», (Potsdam: Universität Potsdam, 1999. S. 313—324).

13. **«К семиотике самиздата»** (K semiotice samizdatu), переведено по изданию: OZ. S. 366—373. Впервые опубликовано в самиздатовском журнале «Kritický sborník» (Praha, 1985. Roč. 5. Č. 4). Также опубликовано в журнале «Slovenské pohľady» (Bratislava, 1990. Roč. 106. Č. 6. S. 57—62).

14. **«Стиховедческий том “Избранных сочинений” Якобсона»** (Versologický svazek Jakobsonových Vybraných spisů). Переведено по рукописи. Опубликовано на немецком языке в журнале Wiener slawistischer Almanach. Bd. 7. 1981. S. 259—275.

15. **«Структуры и конфигурации»** (Struktury a konfigurace). Переведено по тексту первой публикации: «Česká literatura» (1998. Roč. 46. S. 189—196).

16. **«Полиметрия “Фауста” в польских и чешских переводах»** (Polymetrie Fausta v polských a českých překladech). Переведено по тексту первой публикации: «Slavia» (1991. Roč. 60. Č. 1. S. 87—101).

17. **Интервью** с Карин Гаммельгаард. Переведено по неопубликованной рукописи. Печатается впервые.

*Мирослав Червенка*

СМЫСЛ И СТИХ

Труды по поэтике

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор А. Полякова

Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой  
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 11.02.2011. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 29. Тираж 500. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».  
№ госрегистрации 1027701010435.  
Phone: **959-52-60** E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)  
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

\*

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
**Тел./факс: (499) 255-77-57, тел.: (499) 246-05-48, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)**  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1  
(Метро «Парк культуры»)