

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт научной информации
по общественным наукам
Институт русского языка

Структура и функционирование поэтического текста

Очерки
лингвистической
поэтики

Ответственный редактор
доктор филологических наук
А. Н. КОЖИН

1054273



МОСКВА
«НАУКА»
1985

Введение

Неравноправное положение поэтики в кругу лингвистических дисциплин подтверждается в первую очередь, пожалуй, тем, что в отличие от занятий поэтикой литературоведа занятия поэтикой языковеда более естественно рассматривать как выход его за рамки своей науки. В то же время логика развития современного языкоznания, перенос основного внимания специалистов в область семантики настоятельно требуют не ограничиваться уровнем предложения, поскольку на этом уровне оказывается невозможным адекватное понимание того, как происходит образование сверхфразовых единиц и в конечном счете текста.

В сущности, интерес лингвистов к поэтике никак нельзя назвать новым веянием. Достаточно вспомнить образцы анализа поэтического и вообще художественного текста, проведенного акад. В. В. Виноградовым, работы Г. О. Винокура, Р. Якобсона, лингвистические толкования стихотворений акад. Л. В. Щербай и т. д. Эти исследования составили традицию, которая нашла свое продолжение в трудах современных советских авторов; отражением ее является, в частности, предпочтение современными специалистами по поэтике собственно поэтического языка, хотя его далеко не всегда противопоставляют языку художественной прозы. Но если характерной особенностью языка художественной прозы — или, в более широком плане, художественной литературы вообще — является его особая роль в развитии словесно-изобразительного искусства, поскольку художественные произведения представляют собой своего рода творческую лабораторию, в которой отрабатывается и шлифуется весь набор средств общения, то поэтический язык, используемый в художественной литературе, кроме того, характеризуется особенностями структурной организации, концентрацией средств общения, не имеющих особой

pragmaticeskoy kommunikativnoy cennosti i v sledstviye etogo sposobnykh priobretat' esteticheskuyu samoznachimost' (sm. razdel «Yazyk khudozhestvennoy literatury kak esteticheskiy stimuliuriemaya forma sushchestvovaniya literaturnogo yazyka»); pri etom sposoby formal'noy, nesemanticheskoy organizatsii poeticheskogo teksta okazyvaются systemno bol'se determinirovannymi, chem u l'ubnykh drugikh raznovidnostey teksta.

Organizuyushchaya rol' esteticheskoy funktsii v sotrudnichestviyakh i vospriyatiyakh poeticheskogo, khudozhestvennogo teksta chrezvychayno velika, i eto stavit' vopros o razgranichenii yazykovедcheskogo i literaturovedcheskogo podkhodov k poeticheskoy, khudozhestvennoy rечи. V ukazannom выше razdelenii problematika, svyazannaya s ekspresivnost'yu elementov obshchenarodnogo yazyka i ekspresivnymi formami poeticheskogo, khudozhestvennogo yazyka, рассмотривается kak sfera nauchnykh interesov lingvista, a жанровые особенности literaturnykh form — kak sfera nauchnykh interesov literaturovedov.

Bol'se chetkoe razgranichenie nauchnykh interesov okazyvaются, eystestvenno, zavisimym ot opredeleniya predmeta nauki o poeticheskoy, khudozhestvennoy rечи. V sootvetstvii s пониманием zadach teorii poeticheskoy rечи B. B. Vinogradovym daniye razgranichenie moget byt' svedeno k obosnovaniyu osoboy disciplina — stilistiki khudozhestvennoy literatury. Esta lingvisticheskaya disciplina, po B. B. Vinogradovu, protivostoit literaturovedcheskoye stilistike, oхватyvayushchey poetiku i teoriyu literatury i составляющей chasty obshchey iskusstvovedcheskoye stilistiki. Obi disciplina, imya pered soboy oden i tot же ob'ekt issledovaniya, nuzhdaются ne v bol'se strigom razmежevanii, a v bol'se tescnom vzaimodeystvii.

Отличающиеся некоторыми svoimi stronomi ot izlozhennykh v prvom razdelenii vzygady na poetiku privodyaются v razdelenii «K istorii izucheniya poeticheskogo yazyka».

Gruppa OPOYAZ, vzygady kotoroy v ranniy period svoiye deyatel'nosti otchasti razdelial B. B. Vinogradov, исходила из togo, что poeticheskaya, stixotvor'naya rечь imet' esteticheskuyu samoznachimost' i v etom otnoshenii protivostoit obyidennoy rечи s ee pragmaticheskoy napravленnost'yu. V poezii ruzko vozrastat' rol' zvukovykh elementov yazyka, kotorые v proze mogut li'sh' zatormozit' temp rечи. Otсyoda sleduet, chet' naibol'se poeticheskim

видом поэзии является «заумь» с ее полной отстраненностью от смысла.

Именно поэтому все компоненты общенародного языка в стихотворной, поэтической речи имеют тенденцию к деформации. Согласно Ю. Н. Тынянову, слово в стихе теряет свой статический характер, подвергается дипамизации. Б. М. Эйхенбаум утверждал, что благодаря неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой — стихотворный синтаксис строится как условный, деформированный и «из простой грамматической формы... становится... формантой» [Эйхенбаум 1969, 328—329]. Одной из причин деформации синтаксиса в стихотворном тексте Эйхенбаум считал мелодику стиха, понимаемую как «сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе» [там же, 338], причем первичность мелодики по отношению к слову выводится из того, что как древнегреческая с арабской, так и любая другая народная поэзия начинается не с чтения, а с распева [там же, 351].

В соответствии с воззрениями опоязовцев поэтика даже вступив в союз с лингвистикой, «должна отстаивать свою самостоятельность» [там же, 336], ибо она «начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели» [там же, 337]. Опоязовцы осознавали историческую обусловленность категорий поэтики, отразив это в несколько гипертрофированном виде в концепции «исторической смены литературных направлений», а Тынянов в своих литературоведческих работах фактически исходил из признания диахронической изменчивости поэтических норм, отмечая наличие пропасти в стиховой культуре между Пушкиным и Катениным, который, по Тынянову, представлял младоархаистическое движение в русской поэзии 10—20-х годов XX в. [Тынянов 1968, 69]; та же мысль присутствует в его рассуждении о «тонкости языковой реформы» Тютчева [там же, 186].

Тезис об особом месте поэтического языка в ряду других разновидностей литературного языка был подхвачен пражскими структуралистами и получил последовательное отражение в работах Я. Мукаржовского, полагавшего, что необходимым элементом поэтического текста является нарушение норм литературного языка, которое должно происходить на фоне достаточно жесткого автоматизированного канона, потому что, чем устойчивее литературная норма, тем больше возможностей для ее нарушения (см. раздел «К истории изучения поэтического языка»).

Четко был сформулирован пражцами и тезис об исторической изменчивости поэтических норм, которые следует рассматривать отдельно от общеязыкового стандарта, как систематическое нарушение последнего.

Р. Якобсоном в пражский период его деятельности была сделана попытка смягчить противопоставление поэтического и «практического» языка. Поэтические тексты отделяются от прочих не потому, что только им свойственна эстетическая функция — эта функция свойственна языку вообще, — но для поэтических текстов она является доминантной, господствующей.

Иначе, чем Эйхенбаум, подходит Якобсон к взаимоотношениям поэтики и лингвистики. Последняя, по его мнению, способна обеспечить специалиста алгоритмом для выявления эквивалентности поэтических структур и моделей, что позволит дать исчерпывающее и объективное описание поэтического текста.

Многие из последующих исследователей поэтики, продолжая углублять наши знания в этой области, все же не выходили за круг проблематики, которая первоначально получила свое отражение в работах опоязовцев, а затем приобрела классическую форму в трудах Якобсона. В сущности, принципиально новым, как это показало в разделе «К истории изучения поэтического языка», было только обращение к психологии восприятия и порождения поэтических текстов, а также социолингвистический их анализ.

Существовало, однако, направление, с самого начала противопоставлявшее себя и ОПОЯЗу, и В. В. Виноградову, и (с некоторыми оговорками) Ю. М. Лотману. В конечном счете это направление, единственным крупным представителем которого был М. М. Бахтин, оказалось в стороне от основных направлений современной поэтики, но говорить о нем в прошедшем времени еще рано. И дело здесь не только в незавершенности основных работ Бахтина по поэтике.

Чрезвычайно важным представляется исторический пафос поэтики Бахтина. Основным компонентом его теории являются «относительно устойчивые типы высказываний» в определенной сфере использования языка, или речевые жанры [Бахтин 1979, 237]. Выделяются две группы речевых жанров: первичные, или простые, и вторичные, или сложные (куда входят романы, драматические произведения, научные исследования, большие публицистические жанры и т. п. «высказывания», способные включать

первичные жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [там же, 239]). Тесная связь жанра со стилем проявляется в том, что «языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения» [там же, 241]. «Литературный знак — это сложная динамическая система языковых стилей; их удельный вес и их взаимоотношения в системе литературного языка находятся в непрерывном изменении. Еще более сложной и на иных началах организованной системой является язык литературы, в состав которого входят и стили нелитературного языка» [там же, 243]. Система стилей находится в постоянном изменении, и, чтобы дать объяснение ее динамизму, «необходима специальная разработка истории речевых жанров... которые более непосредственно, чутко и гибко отражают все происходящие в общественной жизни изменения. Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, — это приводные ремни от истории общества к истории языка. Ни одно новое явление (фонетическое, лексическое, грамматическое) не может войти в систему языка, не совершив долгого и сложного пути жанрово-стилистического испытания и отработки» [там же].

Высказывания М. М. Бахтин выводил за пределы языка, поскольку единицы языка — слово и предложение, высказывание же — единица речевого общения [там же, 251], занимающая свое определенное место в диалоге, который составляет любая взаимосвязанная совокупность текстов [там же, 293]. Ни слово, ни предложение, по Бахтину, сами по себе не обладают экспрессивностью, эмоциональную окраску они приобретают только в конкретном высказывании [там же, 264]. Высказывание Бахтин не уподобляет тексту. Текстом является высказывание, лишенное непосредственного отношения «к действительности и к живому говорящему человеку (субъекту)» [там же, 301]. И тем не менее именно текст, а не произведение представляет собой объект исследования лингвиста [там же, 283, 302].

Неприятие Бахтиным существующих в 50-е годы классификаций стилей можно, по-видимому, объяснить тем, что он видел в этих классификациях опору на тексты, а не на высказывания, т. е. не находил в них той историчности, которая одна-единственная может дать цельное представление об объекте исследования в гуманитарных науках и которая, по его мнению, отсутствует у формалистов и структуралистов [там же, 372].

Аналогичное требование к определению поэтики предъявляется к исследователям в разделе «Эмпирические основания лингвистического изучения поэтического текста». Актуальное представление о поэзии, приводящее к созданию нормативных поэтик, противопоставляется историческому представлению о ненормативной, собственно научной поэтике. Со ссылкой на Бахтина предлагается и путь решения вопроса о сущности поэтической речи. Помимо исторических рамок действия тех или иных поэтических канонов («В разные эпохи в разных жанрах происходит становление языка» [Бахтин 1979, 297]) существуют чисто культурные ограничения. в частности разным в разных поэтических культурах оказывается восприятие поэтических вольностей.

В мире четко выделяются четыре культурных региона с высоким уровнем развития письменности и с достаточно большим цабором отличающихся друг от друга художественных и поэтических текстов. В каждом из этих регионов (см. раздел «Восприятие текста в разных культурах») свои представления о художественных образцах и классике. В разделе анализируются четыре труда по поэтике, признанных классическими в Европе, Индии, арабских странах и Китае. На основе анализа выводятся четыре особенности данных поэтических культур: отсутствие антропоцентризма в китайской поэзии, антропоцентризм европейской поэзии, самоценность образности в арабомусульманской и металогическая направленность индийской поэзии.

В рамках каждой из этих поэтических культур существуют свои субкультуры со своим собственным поэтическим видением мира. Одной из таких субкультур посвящен раздел «О поэтике древнегерманских личных имен».

В отличие от первой части — «История и современное состояние изучения поэтического текста», посвященной общим проблемам поэтики и потому опирающейся прежде всего на взгляды отечественных авторов, вторая часть — «Проблемы организации поэтического текста» носит более конкретный характер, в то же время дополняя и детализируя ряд общих положений, выдвинутых в первой части. Здесь больше внимания уделяется анализу и критике взглядов зарубежных специалистов по поэтике, рассматриваются семантические, фонические, грамматические, прагматические элементы поэтического текста, их взаимодействие и роль в его функционировании.

Следует подчеркнуть, однако, что эти разделы не являются простым разъяснением того, что сказано в первой части. Так, например, в разделе «К истории изучения поэтического языка» отмечается, что понимание поэтического только как стихотворного в значительной степени обесценивает свойственную поэтическому тексту сложность семантической структуры. Оценка важнейших взаимозависимых компонентов этой структуры — связности, цельности и коммуникативной завершенности — дается в разделе «Семантическая связность и нормативность поэтического текста». Но главной темой данного раздела является соотнесение с нормой основного вида связности — семантической. Исходя из того, что у читателя в рассматриваемой поэтической культуре имеется сложившееся представление о большей вариативности и свободе поэтического текста, предполагается наличие особых семантических норм, определяющих текстуальную норму, соответствие/несоответствие которой общеязыковой норме способствует делению поэтических текстов на нормативные и аномативные.

В целом, в рамках общего замысла книги каждому автору была предоставлена возможность высказать свои собственные соображения: сейчас еще не время говорить о существовании некоторой общей точки зрения, приемлемой для всех, кто работает в данной области. По-видимому, это дело будущего.

Тем не менее авторы считали правомерным исходить из ряда более или менее общепринятых постулатов и в то же время не выходить за пределы определенной заглавием тематики, полагая, что: 1) лингвистический подход к поэтике текста основан на отсутствии прямой связи между выраженностью эстетической функции и характером текста, т. е. независимо от того, написан ли текст стихами или прозой; 2) лингвистический подход к поэтике текста многообразен и зависит от превалирующего в самом тексте принципа его порождения; 3) этот последний принцип не исключает возможности единого исследовательского подхода, т. е. лингвистика текста не исключает ни структурного (в этом ключе написан, в частности, раздел «Семантическая связность и нормативность поэтического текста»), ни коммуникативного (см. раздел «Структурно-семантические особенности стихотворного текста»), ни других видов анализа.

История и современное состояние изучения поэтического текста

Язык художественной литературы как эстетически стимулируемая форма существования литературного языка

Литературный язык — ведущая разновидность национального языка. Существование литературного языка находит свое выражение в актах употребления, в различного рода письменных текстах, в «говорении», что представляет собою очевидность самого факта речевых действий [Виноградов 1967, 100].

Литературный язык выделяется среди других форм существования национального языка своей обработанностью, упорядоченностью, подверженностью узаконению, кодификации, полифункциональностью употребления, универсальностью в удовлетворении коммуникативных запросов общества, стилистически дифференциированной системой средств общения, наличием письменной и устной разновидностей (речь книжно-письменная и устно-разговорная) [Филин 1981, 175—176].

Литературный язык как «обработанная форма общенародного языка, обладающая в большей или меньшей степени письменно закрепленными нормами» [Будагов 1967, 5], реально существует в текстах художественных и нехудожественных (официально-деловых, научных, публицистических), обладающих социально-познавательной и нравственно-эстетической значимостью.

Всякое литературно-художественное произведение — объект лингвистического исследования; в нем определенным образом упорядочен, организован, экспрессивно ориентирован словесный материал. Значит, в художественном произведении имеет место специфически обусловленное применение литературного языка. «Язык всякого писателя, — отмечал В. В. Виноградов, — из ка-

ких бы элементов он ни слагался, — ориентируется всегда на понимание его в плане литературного „общего“ языка... Изучение языка литературного сочинения должно быть одновременно и социально-лингвистическим и литературно-стилистическим. Понимание языковых форм современной ему действительности является постулатом изучения» [Виноградов 1980б, 68].

Произведение словесно-изобразительного искусства представляет собой «искусство слова», находящее свое выражение в «художественном претворении речевого материала» [Краткая литературная энциклопедия 1971, VI, 274]. В языке художественного произведения находит своеобразное, эстетически обусловленное преломление литературный язык его автора. Справедливо замечание А. Твардовского: «У писателя не может быть иного языка, чем его родной язык, язык его народа. Однако у писателя не только может, но и должен быть язык иной, чем у других писателей» [Твардовский 1965, 45].

Наблюдения над языком художественных произведений приводят исследователей к выводу, что литературный (письменный, общий) язык и язык художественной литературы не одно и то же: «...эволюционирующую систему композиционных категорий, которые определяют структуру речи литературно-художественных произведений, лингвист должен понять на фоне изучения общих композиционных форм книжного и разговорного языка» [Виноградов 1980б, 70].

Язык поэзии, язык художественной литературы осознается как строительный материал произведения словесно-изобразительного искусства, а также и как форма его существования, поэтому возникает неопределенность в понимании слов, реализующих понятия сферы литературно-художественного творчества: поэтический язык, язык писателя, стиль писателя, язык и стиль писателя, поэтическая речь и т. д. [Винокур 1959в, 229 и след.].

Значительное распространение получает толкование языка художественной литературы как особого стиля литературного языка. Поэтический (т. е. художественный) язык — это язык, употребляемый в произведениях словесно-изобразительного искусства; этот язык «представляет собой особый стиль речи в ряду других: языка официального, дипломатического, военного и т. д.» [Винокур 1959г, 338]. Язык художественных произведений, определяемый характером употребления, выступает как

особое речевое явление, обретающее экспрессивные качества, и представляет собою данность «стиль языка — языка правильного, торжественного и делового, официального и фамильярного, поэтического и обиходного и т. д. Все такого рода „языки“ представляют собой не что иное, как разные манеры пользоваться языком» [Винокур 1959б, 221].

Язык художественной литературы, рассматриваемый как художественный стиль литературного языка, выделяется среди других стилей (разговорного, научного, письменного) рядом особенностей: в нем значительным удельным весом обладает эстетическая функция (то, что направлено на воздействие); этот стиль «преследует не только коммуникативные, но и эстетические цели. Он широко использует разные стили. . . он представляет собой более свободную систему, чем язык литературный» [Будагов 1967, 19, 76]. Более того, художественный стиль отличается от других стилей не только образностью, но и характером использования языкового материала [Краткая литературная энциклопедия 1971, VIII, 1054]: в художественных текстах употребляется то, что находится за пределами общелитературной нормы (вульгаризмы, жаргонизмы, диалектизмы, историзмы); содержание художественного произведения предопределяет обращение писателя к арсеналу средств общения, находящихся на периферии литературного языка.

В самых последних публикациях язык художественной литературы квалифицируется как функциональная разновидность литературного языка. В аспекте культуры русской речи предлагается выделять стили: художественный, научный, деловой, публицистический, разговорно-бытовой, производственно-технический [Головин 1980, 20]. Эта тенденция имеет определенные основания опираться на особенности художественного стиля как разновидности литературного языка: «Ни в каком другом стиле взаимодействие со всеми ресурсами и всеми средствами языка не достигает такой глубины и не облекается в такие разнообразные формы, как в стиле художественном» [Будагов 1967].

В работах В. В. Виноградова язык художественной литературы рассматривается в системе литературного языка, но понятие «стиль» применительно к художественным текстам осмысляется иначе: «В сущности, „язык“ художественной литературы, развивааясь в историческом „контексте“ литературного языка народа и в тесной связи

с ним, в то же время как бы является его концентрированным выражением. Поэтому понятие „стиля“ в применении к языку художественной литературы наполняется иным содержанием, чем, например, в отношении стилей делового или канцелярского и даже стилей цублицистического и научного» [Виноградов 1955, 85]. Для В. В. Виноградова не представляет никакого сомнения реальность языка художественной литературы как особого, специфичного «стиля», не укладывающегося в рамки функционально-стилевой дифференциации литературного языка: «Язык национальной художественной литературы не вполне соотносителен с другими стилями, типами или разновидностями книжно-литературной и народно-разговорной речи. Он использует их, включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде. Он развивается на основе целесообразного, эстетически оправданного использования всех речевых разветвлений национального языка, всех его выразительных средств» [там же].

Такое особое положение языка художественной литературы объясняется его ролью в развитии словесно-изобразительного искусства, а также тем, как и каким образом относились к языку как материалу художественных творений представители литературных школ и направлений; так, развитие реализма предопределяет характер «концентрированного выражения» литературного языка как формы художественного освоения действительности. Художественные произведения представляют собою своеобразную творческую лабораторию, где происходит отбор и литературная обработка различных средств общения, где осуществляется становление литературной нормы, имеет место освоение всех жизнеспособных средств литературно-письменной и народно-разговорной речи. «Передовые писатели второй половины XVIII и начала XIX веков (Фонвизин, Новиков, Радищев, Державин, Карамзин, Крылов и другие) с разных сторон и в разных направлениях открывают в литературе новые средства словесного выражения и новые сокровища „природного“ русского слова» [Виноградов 1959, 472]. Именно в творчестве Пушкина нашла свое полное выражение новая система художественного изображения и были заложены основы единой системы литературных норм. Поэтому «к 30—40-м годам XIX века определились нормы русского национального литературного языка и наметились пути

дальнейшего развития языка русской художественной литературы» [там же, 475].

Употребление понятия «стиль» применительно к языку художественной литературы всегда сопровождается разъяснениями и уточнениями, подчеркивающими недопустимость прямолинейного толкования данной сферы речевой деятельности как функционально-стилевой разновидности книжной или разговорной речи. Так, понятие словесно-художественного стиля имеет особое содержание, так как язык художественной литературы обращен в сферу искусства: «Стили художественной литературы — как индивидуальные, так и стили литературных школ, направлений и т. д. — так или иначе соотнесены и связаны с развитием стилей общелитературного языка и стилей соответствующей национальной речи» [Виноградов 1963, 199]. При таком подходе к понятию «художественный стиль», «стиль» художественной литературы определялась реальность особого статуса художественного (поэтического) языка, его выводимость за пределы функциональных разновидностей, его соотнесенность с системами литературной и разговорной речи, его взаимосвязь со всеми жизнеспособными выразительными средствами русского языка, что и предопределяло положение этого языка как объекта особой сферы лингвистических исследований — стилистики художественной литературы. «. . .Проблемы и задачи лингвистической стилистики художественной литературы являются объектом особой дисциплины, отдельной науки, находящейся в самой тесной связи и взаимодействии как с поэтикой, так и с теорией поэтической речи» [там же], — самостоятельной науки о языке художественной литературы (или же науки о стилях художественной литературы), которая «пока еще не установила твердых границ своих по отношению к исторической поэтике, а отчасти и к истории литературы, с одной стороны, и к истории литературного языка — с другой. Она еще не определила с необходимой точностью все объекты своего исследования и основные методы» [Виноградов 1959, 637].

Неопределенность толкования понятия «язык», «стиль» писателя, художественного произведения открывала простор для различных осмыслений художественного стиля, а следовательно, и языка художественной литературы. Предпринимаются попытки установить некоторые особенности художественного стиля как разновидности литературного языка. Так, для Р. А. Будагова, это, во-первых, общая, типологическая, а также частная категория

как разновидность использования языка: «правомерно использовать и особенности художественного стиля в целом в отличие от других стилей языка, и стили отдельных писателей в отдельные эпохи» [Будагов 1967, 163]; во-вторых, это сфера речевой деятельности, где «объединяются все стили языка... попадая в его систему, элементы других стилей преобразуются и начинают выполнять особую функцию, детерминированную спецификой самого художественного изображения и выражения» [там же, 164]; в-третьих, художественный стиль опирается на единство коммуникативных и эстетических устремлений, ему присуща многоплановость всех его средств, роль контекста, своеобразная «переплетаемость» прямого и непрямого описания.

Вопрос о функционально-речевом статусе языка художественной литературы продолжает оставаться дискуссионным, но наблюдения над своеобразием художественных текстов все с большей определенностью склоняют исследователей к мысли о том, что нецелесообразно рассматривать язык художественной литературы в ряду функциональных разновидностей литературного языка: «В то время как научная, официально-деловая и публицистическая речь регулируются нормами общелитературного языка, составной частью которого они и являются, язык художественной литературы включает в себя такие средства и способы выражения, оценка которых с точки зрения норм литературного языка недостаточна. Явно недостаточна и оценка языковых особенностей художественных текстов с точки зрения основной, коммуникативной функции языка, которая всегда выступает там в сложном взаимодействии с так называемой „поэтической“, или „эстетической“, функцией» [Шмелев 1977, 34].

Эстетически обусловленное применение литературного языка определяет особое положение языка художественной литературы; в системе литературного языка представляется целесообразным различать функциональные разновидности и закрепить за ними слово «стиль», язык же художественной литературы рассматривать как функционально обусловленную разновидность литературного языка и обозначать как «художественная речь». Таким образом, сферы использования языка (разговорная речь, специальная речь, художественная речь), функционально обусловленные разновидности литературного языка в наибольшей мере соответствуют понятию «стиль языка» в работах В. В. Виноградова; поэтому предполагается в со-

ставе «специальной речи» выделять функционально-речевые стили, в частности такие, как «научный, официально-деловой и публицистический, от которого, возможно, следует отграничить газетно-информационный» [там же, 75].

Язык художественной литературы, художественную речь невозможно свести к функциональной разновидности литературного языка, поскольку трудно доказать, что своеобразие этой разновидности определяется определенным набором средств языка, что давало бы представление о характере типизации единиц языка в данной сфере речевой деятельности. Тексты свидетельствуют о том, что язык художественной литературы нельзя свести к функциональному стилю литературного языка. Язык художественной литературы — это сложное, своеобразное явление, взаимосвязанное с системой литературного языка. Художественная литература немыслима без литературного языка: средством выражения мыслей, чувств, создания художественных образов, чувственных представлений служит языковой материал — слова, словоформы, словосочетания, грамматические конструкции литературной речи. Именно поэтому развивается мнение, что «язык художественной литературы — чрезвычайно важная, но составная часть общелитературного языка, функции которого охватывают все виды человеческого общения. Однако в то же время он и шире общелитературного языка, поскольку писатели (в зависимости от своей одаренности и целевого назначения их произведений) нередко используют языковые средства иных систем — элементы давно минувших эпох (так называемые историзмы), иностранные слова и выражения (иногда без перевода), диалектизмы, внелитературное просторечие, жаргонизмы и прочие языковые средства, находящиеся вне норм общепринятого литературного языка» [Филин 1974, 122].

Именно в языке художественного произведения, создаваемого на базе элементов литературного языка, находят определенное эстетически обусловленное выражение приметы стилевой дифференциации элементов его системы. В структуре художественного произведения «могут сочетаться, сталкиваться и вступать во взаимодействие очень разнообразные стили литературного языка и народно-разговорной речи» [Виноградов 1959, 200]. Образно-художественному осмыслинию подвергаются все средства литературной речи; это может сказываться «даже в функциях собственных имен, выбранных и включенных писателем в состав литературного произведения» [там же, 246].

Язык художественной литературы рассматривается как сфера действия поэтического языка, понимаемого как эстетический язык, которому свойствены свои особые закономерности как материала словесного искусства. Поэтический язык — это «язык с установкой на творчество» [Григорьев 1979а, 76], «язык с установкой на эстетически значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова» [там же, 78]. Поэтому литературный язык по отношению к языку художественной литературы и поэтическому языку рассматривается как «поверхностная структура» [там же], и, следовательно, поэтический язык выводится за пределы литературного языка; он, по мнению В. П. Григорьева, не является частью общелитературного языка.

Различный подход к языковому материалу стихотворных произведений как эстетически обусловленному применению литературного языка (в плане художественного стиля или в аспекте лингвистической поэтики) не отменяет основного положения: тесной взаимосвязи и взаимообусловленности литературного языка и языка художественной литературы (художественного языка, поэтического языка). «Язык художественной литературы — особая разновидность общелитературного языка со своими специфическими закономерностями в содержании и форме. Специфика его диктуется эстетической функцией речевых средств» [Филин 1981, 315].

Проблемы художественной (поэтической) речи — актуальное направление филологических наблюдений: выяснение сущности понятия художественности, ценностности языка произведений словесно-изобразительного искусства представляло большой интерес для филологов различной ориентации — языковедов, историков языка, стилистов, литературоведов. Различные аспекты теории поэтического языка обрели особую актуальность в современной филологии: «. . .воздорился острый интерес к проблеме поэтического языка, художественной речи, к проблеме „лингвистической поэтики“, „науки о языке художественной литературы“. Уже одно это многообразие терминов свидетельствует о том, что в кругу вопросов, которые относятся к соответствующей области филологического исследования, наблюдается большой разброд, резкое разногласие. . . Для всех ясно, что оживление проблемы поэтического языка, впрочем, со временем глубокой древности никогда не умиравшей окончательно, а у нас после эпохи А. Н. Веселовского и А. А. Потебни пережившей

короткий период возрождения, позднее больше всего было обязано так называемому „русскому формализму“ (с конца 10-х до начала 30-х годов нашего столетия).... Ведь именно у нас, прежде всего, в 10—20-х годах текущего столетия как филологические отголоски футуризма, на базе прямолинейного противопоставления поэтического языка практическому, были установлены две формулы — неясные и не наполненные живым конструктивным лингвистическим содержанием: „Поэтический язык — это язык с установкой на выражение“ и „Поэзия есть язык в его эстетической функции“ [Виноградов 1971, 3].

При такой неопределенности толкования поэтического языка стало возможным осмысление художественной речи как особой и даже обособленной сферы речевой деятельности, рассчитанной на определенный кругносителей русского литературного языка. Против недопустимости называть поэтическую речь диалектом выступали языковеды, подчеркивая при этом, что поэтическая речь «рассчитана на всех» [Ларин 1974, 41], ей не свойственна замкнутость, она рассчитана на восприятие коллектива, но при этом она все же своеобразна и потому отличается от общего, стандартного, литературного языка: она обладает способностью отрешаться от норм литературного языка (допускать отклонения от нормативного статуса) и располагать внушительностью эстетического обаяния [там же].

Само слово «поэтический», а вместе с тем и все выражение «поэтический язык» наполнялись и продолжают наполняться неидентичным содержанием, что не может не отражаться на характере интерпретации языкового материала и тем самым не вызывать неопределенность и даже путаницу в толковании языка художественных текстов [Григорьев 1979а, 75—76].

Поэтический язык трактуется как особая функция общего, литературного языка: поэтический язык и «есть сам по себе поэзия. Здесь уже возникает вопрос об особой поэтической функции языка, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется ее своеобразным обосложнением. Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют образом языком» [Винокур 1959а, 390], при этом подчеркивается, что «поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция» [там же], поэтому в поэтическом языке «в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [там же, 391].

Поэтический язык понимается и как обособленная область применения общего языка, как обособленная область языкового употребления, характеризующаяся «возможным присутствием в ней таких форм, слов, оборотов речи, которые в других областях употребления не встречаются» [там же, 245].

Более того, поэтический язык «может означать также язык в его художественной функции, язык как материал искусства, в отличие, например, от языка как материала логической мысли, науки» [там же]. Одним словом, различные аспекты содержания понятия «поэтический язык» подтверждают его особую роль в сфере коммуникации: он сам «представляет собой известное произведение искусства» [там же]. Художественное произведение содержит в себе «не просто язык, но прежде всего — мысли и чувства, выраженные в языке» [там же].

Язык художественных текстов во многом отличается от языка нехудожественных произведений, но между ними имеет место взаимодействие и в известной мере взаимопроникновение; именно поэтому проблемы характера и сущности поэтического языка не так просты, как они могут показаться при отвлеченном подходе к этому явлению. В. В. Виноградов придавал большое значение всестороннему изучению всех аспектов речевой структуры текстов: «Ясно, что во всяком художественном произведении есть такие черты, которые отличают его от продуктов публицистического, научно-технического или административно-делового писательства, хотя многие литературные произведения, относимые к области художественной литературы или беллетристики, включают в себя и элементы публицистического или научно-технического стиля» [Виноградов 1971, 28].

Предстоит большая и кропотливая работа по изучению текстов, в ходе которого должны быть накоплены материалы, свидетельствующие о своеобразии функциональных и структурных элементов, определяющих корпус поэтического языка. Изучению подлежит не вообще язык как средство общения, а характер функционирования языка как средство создания эстетической данности — произведения словесно-изобразительного искусства, поскольку поэтический язык невозможно рассматривать в отрыве от его основной роли — как «объекта и орудия словесного искусства» [там же, 29].

Поэтический язык (речь) и художественный язык (речь) употребляются как синонимы при характеристике

художественных текстов (стихотворных или прозаических); наблюдения над явлениями художественного изображения в известной мере приводят к соприкосновению точек зрения, определяемых характером подхода к анализу объекта: с позиций лингвистики, эстетики слова, стилистики художественной литературы, а также с позиций теории литературы, поэтики, литературоведческой стилистики. «Теория поэтической или художественной речи в этом случае так или иначе тесно соприкасается и даже связывается с теорией литературы и народного словесного творчества или поэтикой. Так как структурные различия между словесными образами обнаруживаются в зависимости не только от категорий стиха и прозы и не только от жанровой дифференциации форм литературного творчества, но и от семантики того или иного языка, от объема и законов построения его речевых единств, то, естественно, изучение форм, видов и типов образов в художественной речи не может быть целиком оторвано от общей семасиологии и семасиологии соответствующего национального языка» [Виноградов 1963, 149].

В художественных, поэтических текстах первостепенное значение имеет характер сочетания, объединения единиц языка, определяющий эффект красоты, поэтичности словесного творения; именно поэтому «проблемы композиции как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» [там же, 141] имеют непосредственное отношение к пониманию сути поэтического, художественного языка.

Филологические наблюдения приводят В. В. Виноградова к мысли, что поэтическая речь — средство художественного освоения действительности, способ мышления образами, что это специфическая форма речевой деятельности, ни в коей мере не обособленная и не оторванная от системы литературного языка, что это такая эстетически стимулируемая организация речевых средств в произведении словесного искусства, при которой любое явление языка может стать поэтическим. «Особой общей системы поэтической речи, имеющей свои специфические структурно-языковые качества и реализующей их в разных видах своей актуализации (тем более в универсальном, внеисторическом плане), не существует. Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим» [там же, 138—139].

Поэтическая речь рассматривается применительно к формам художественного творчества; поэтому разли-

чаются разновидности художественной речи: речь стихотворная (или поэтическая) и прозаическая [Краткая литературная энциклопедия 1971, VI, 274; V, 937].

Поэтическая речь, понимаемая как речь стихотворная, стиховая, как язык поэзии, стихотворных творений, отличается от речи прозаической не только ритмом, рифмой, аллитерацией и другими средствами мелодики речи, но и ориентацией на преимущественное употребление «поэтизмов» (употребление церковнославянизмов в поэзии начала XIX в. и др.) [Винокур 1959а, 232; Ларин 1974, 95].

Язык поэзии, понимаемый как язык сам по себе «поэтический», и речь идет о поэтичности как «о способе экспрессивном качестве языка» [Винокур 1959а, 389], нередко сводят к области стихового творчества, к сфере ритмической прозы, но такое понимание не может быть основательным: такое «предубеждение отчасти связано с непосредственной очевидностью резких внешних, а также и внутренних качеств и примет, которые отличают стихотворную и близкую к ней речь от других видов речевой деятельности (эвфония, ритм, звуковые и смысловые повторы, разные типы последовательностей семантических единиц, грамматические и лексико-семантические параллелизмы и контрасты словесных рядов, звуковые и „грамматические фигуры“, метр как образ, метрические формы, рифма, многообразие симметрического построения, особенности синтагматических связей и синтаксического членения и т. п.). И все же поэтическую речь нельзя смешивать и отождествлять со стихотворной речью» [Виноградов 1963, 132].

Именно поэтому выражение «поэтическая речь» имеет более узкое и более широкое содержание; поэтической может быть стихотворная речь как разновидность художественной речи, а также язык любого произведения словесно-изобразительного искусства, как прозаический, так и стихотворный [Виноградов 1959, 11].

Понятия «язык поэтический (художественный)», «речь поэтическая (художественная)», таким образом, выступают как взаимозаменяемые в плане отнесения обозначаемого к сфере словесного материала как основы словесно-изобразительного творчества. Но при этом различают понятия по линии «язык—речь». Р. А. Будагов считает возможным выделять эстетику языка и эстетику речи; эстетические возможности литературного языка определяют контуры языка художественного, поэтического, а приемы и способы реализации выразительного ресурса художе-

ственного языка, характер эстетически обусловленного употребления единиц языка находят свое выражение в поэтической, художественной речи; при этом подчеркивается, что эстетика языка и эстетика речи взаимосвязаны между собой, а также с другими разновидностями литературного языка. «Проблема эстетики языка — это не только проблема языка художественной литературы... но и проблема литературного языка в целом, в многообразии его разновидностей» [Будагов 1975, 70].

Таким образом, эстетика как бы подразделяется на функционально обособленные области: эстетика языка, эстетика речи, эстетика общелитературного языка (то, что является объектом лингвистической стилистики), эстетика языка художественной литературы (то, что относят к сфере литературоведческой стилистики). Эстетика языка рассматривается как основа, без которой «немыслимы три другие аспекта эстетического осмыслиения и языка и речи» [там же, 91].

При обращении к языку художественного произведения приходится констатировать, что в нем используются любые средства выражения (художественные, выразительные и нехудожественные, невыразительные, нормативные и ненормативные), но эта кажущаяся свобода или даже «открытость» определенным образом ограничена углом зрения эстетической ориентации единиц языка. Именно поэтому не имеет существенного значения и подразделение эстетических средств на языковые и речевые, поскольку художественное произведение создано на материале, который является и языковым и речевым: само произведение как эстетическая данность представляет собою воплощение того языка, который подвергся художественному перевоплощению, преобразованию при реализации эстетических задач в ходе творчества. Таким образом, понятия «язык» и «речь» находятся в единстве и взаимообусловлены.

Не следует забывать того, что в процессе художественного творчества не только используются эстетически отмеченные средства языка, но и создаются новые формы художественного изображения, а также подвергаются эстетически обусловленному применению уже имеющиеся. Именно поэтому так много суждений, так много различных подходов к осмыслиению комплекса явлений, связанных с понятием сущности поэтического, художественного языка.

Вопросы эстетики, эстетической данности средств языка обрели особую актуальность в самое последнее время. Этим, возможно, объясняется некоторая зыбкость, своего рода текучесть содержательной емкости понятий, связанных с различными аспектами поэтической речи; ведь в недалеком прошлом (20-е годы) языковеды не придавали значения изучению выразительных возможностей языка, они не обращали внимания «вообще на все то, что делает наш язык выразителем и властителем дум» [Щерба 1923].

Совсем недавно (40-е годы) вопросы художественного словоупотребления начали рассматриваться в качестве важнейшего направления филологических, точнее, языковедческих исследований [Винокур 1959а, 256]. Вместе с тем обращается внимание на то, что единицы языка и их сочетания, характер их употребления имеют особое, художественно обусловленное осмысление; не только слова с их предметно-логическим содержанием, но и грамматические формы обретают иную, художественную значимость: «...в поэтическом языке приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку... Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, — абзац, глава, произведение» [там же, 252—253].

Более того, подчеркивается то, что понимание языка художественной литературы может быть перспективным, если при этом будут учитываться аспекты литературного языка как той речевой данности, которая подвергается эстетическому преобразованию в процессе литературно-художественного творчества: «Язык литературно-художественного произведения рассчитан на восприятие, понимание и оценку его в аспекте общенародного, общенационального языка... язык подлинно художественного произведения не может далеко и значительно отступать от основы общенародного языка, иначе он перестанет быть общепонятным... Нельзя глубоко и всесторонне понять язык художественного произведения, а следовательно, и смысл этого произведения, не зная общенародного и литературного языка того времени, когда оно было создано, во всех их ответвлениях» [Виноградов 1959, 218—219]. Такой подход тем более необходим, если язык художественного произведения рассматривается в исто-

рической перспективе: «. . . исторически изменяются связи и взаимодействия языка художественной литературы с народно-разговорным языком, а также и с литературным языком в собственном смысле» [там же, 97].

Различные зоны взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы позволяют выявить некоторые закономерности, свойственные эстетическому преобразованию единиц языка в структуре художественного целого, а вместе с тем установить существенные признаки поэтической, художественной речи как специфической сферы речевой деятельности и приблизиться к решению вопроса «о специфических категориях и понятиях стилистики художественной речи» [там же, 82].

Система выражения (приемы и средства выразительности, изобразительный строй художественного произведения), получившая закрепление в тексте и представляющая собой перспективу эстетической интерпретации действительности, обычно понимается как поэтическая речь, как художественный язык. Эта форма речевой деятельности представляет собой эстетическую коммуникацию, в ходе которой известное идейно-художественное содержание воплощается в образах.

Такое положение языка художественной литературы и выделение его из других форм верbalной коммуникации нередко объясняют тем, что поэтическая речь обладает образностью, т. е. способностью реализовывать смысл в конкретных представлениях. Но всем известно, что разговорная речь не лишена образности; недаром арсенал образных средств (пословицы, поговорки, присловья, идиомы, крылатые слова) пополняется и обогащается ситуативно-образными речениями, возникающими в сфере обиходно-бытового общения. Нельзя отказать в образности публицистической речи, а также научной и даже официально-деловой.

Образность как свойство поэтической речи представляет собой явление иного плана, она — производное эстетической функции языка. Образность состоит «в самом внутреннем существе поэтической речи как своеобразной системы воплощения воображаемого или эстетически отражаемого мира и в функциональной специфике ее эстетической структуры. Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» [Виноградов 1963, 155].

Образность художественной речи, поэтического языка не сводится к арсеналу изобразительных средств (переносное употребление слов и выражений, метафоризация, образные сравнения, эпитеты, олицетворения, гипербола и т. п.); вопрос об образности языка художественной литературы «относится к центральным вопросам эстетики художественного слова. Кроме того, его изучение предполагает наблюдения над соотносительностью и взаимодействием разных „систем“ и стилей в пределах одного и того же языка и особенно в кругу разных стилей художественной литературы» [там же, 123].

Любое слово, любая форма в структуре художественного текста является материалом для образного изображения. Но при этом образность в художественном произведении всегда является эстетически оправданной, поэтому нельзя эту образность сводить к лексическим или грамматическим средствам, которые сами по себе за пределами художественного текста могут обладать или не обладать образным эффектом. Словесный образ в структуре художественного текста «может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения... он всегда является эстетически организованным структурным элементом стиля литературного произведения» [там же, 119].

Следовательно, образность поэтической речи специфична; она не данность элементов системы языка, а порождение эстетической функции, поэтому эта образность осложняет образность, своюственную различным видам общения; именно поэтому вопросы образности поэтической речи не могут быть решены без учета целого ряда смежных проблем: изучение образности «не может вестись без учета различий прозы и стиха, а также переходных форм между ними, без учета различий между литературными жанрами, вне связи с историей стилей художественной литературы» [там же, 128].

Поэтический язык находит свое непосредственное выражение в искусстве словаупотребления; именно эта сторона языка художественных текстов как бы дает более конкретное представление о характере образности, функционально-эстетической обусловленности единиц языка в строем художественной речи. Слова литературной, общенародной, узкоспециальной и даже нелитературной речи обрастают в художественном тексте осмыслениями, образной мерцаемостью и другими элементами экспрессии, которые выражаются, реализуются при посредстве тех же

слов в художественно обусловленном употреблении, во всевозможных способах сочетаемости. Эти смысловые приращения слова в структуре художественной речи представляют собою не что иное, как «те смысловые элементы, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи» [Ларин 1974, 36]. Таким образом, в любом слове как компоненте художественного текста может возникать выразительно-изобразительное осмысление, стимулируемое эстетической функцией употребления единиц языка в структуре художественного произведения.

В этом смысле функционально-стилистическая квалификация слов в аспекте общего языка (общеупотребительного, литературного) не может служить надежным критерием при определении художественной позиции слова, всех его экспрессивных мерцаний как компонента поэтического произведения. Дело в том, что в «поэтической речи всплывают, затушевывая семантическое ядро, те периферические оттенки значений и эмоционального тембра слова, которые не составляют привычной данности повседневного языка и — ввиду этого — не осознаются как необходимая принадлежность того или иного языка. И для того чтобы ощутить индивидуальное и творческое в словоупотреблении поэта, надо владеть общими с ним лексемами литературной речи» [Виноградов 1980а, 39].

Художественная нацеленность словоупотребления как бы содействует становлению второго плана, своеобразного яруса словесной значимости знака языка. Свойство слова в эстетически обусловленном употреблении Г. О. Винокур рассматривал как его рефлекторность: «...поэтическое слово в принципе есть рефлектирующее слово. Поэт как бы ищет и открывает в слове его „ближайшие этимологические значения“, которые для него цепны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения» [Винокур 1959а, 248—249]. Ту же мысль Винокур подчеркивает такими словами: «Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумьем» [там же, 392—393].

Экспрессивно-образное употребление слова отражает характер эстетического освоения мира, его место и роль в системе композиционных единиц как изобразительных

блоков эстетической модели словесно-изобразительного искусства. Слово в структуре поэтической речи — средство толкования изображаемого, поэтому «элементарная поэтичность языка, то есть образность отдельных слов и постоянных сочетаний... ничтожна сравнительно со способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно образных или безобразных» [Потебня 1905, 104].

Наблюдения над характером словоупотребления в художественном произведении не вызывают сомнения в том, что слова литературные, общенародные, а также находящиеся за пределами общего употребления подвергаются эстетическому преобразованию и становятся компонентами изобразительного строя, поэтому все единицы языка в составе художественного произведения наделены выразительной значимостью: «Все средства языка выразительны, надо лишь умело пользоваться ими» [Виноградов 1959, 185]. Слово в структуре поэтической речи выступает как воплощение определенного художественного содержания; поэтому язык художественного произведения употребляется в смысле «языка искусства, т. е. системы средств художественного выражения» [там же, 109].

Из этого следует, что слово в художественном произведении — важнейший строительный элемент; оно — единица литературной или общенародной речи и в то же время факт художественного языка: оно обращено к «миру действительности, который творчески создается или воссоздается в художественном произведении... Поэтому оно двупланово по своей смысловой направленности и, следовательно, в этом смысле образно. Его смысловая структура расширяется и обогащается теми художественно-изобразительными „приращениями“ смысла, которые развиваются в системе целого эстетического объекта» [Виноградов 1963, 125].

Изучение эстетики слова имеет первостепенное значение для выяснения различных аспектов теории поэтической речи. Именно поэтому высказывались предложения о необходимости создания особого научного направления — эстетики слова: «Большую помощь стилистика художественной литературы могла бы оказать эстетика слова, если бы такая наука получила точные границы и выработала устойчивую систему понятий» [там же, 62].

Эстетическая роль слова в художественном тексте обуславливает своеобразие тропических средств. Метафоризация играет значительную роль в различных сферах общения, придавая речи образность, а также содействуя

выделению конкретных, типичных признаков предмета речи. Метафоризация в структуре поэтической речи ориентирована на поиск образа, на усиление экспрессивного фона, на проникновение в существо характеризуемого, и в этом плане метафора тесно связана с характером организации единиц языка в художественном произведении. Метафора, как и вся структура текста художественного произведения, строится на базе слов общего языка (литературного, общеупотребительного), но придает этим словам, их смысловому диапазону иное,figуральное значение, которое, естественно, предопределяется поэтической функцией переносно-фигуральной структуры в той или иной зоне словесной структуры эстетического объекта. Метафора порождается художественным творчеством как изобразительное средство реализации различных видов экспрессии: «Поэтическая речь (как и художественные произведения) по своему существу многозначна. Она не только допускает, но требует множественности интерпретаций и их субъективности. Поэтому естественное для себя место метафора находит именно в поэтической речи, в которой она служит эстетической (а не собственно коммуникативной, информативной) цели. Ее функция — вызывать образы, представления, индивидуализировать, а не сообщать информацию» [Арутюнова 1979, 169].

Эстетически обусловлено и употребление сравнений. Даже общеупотребительные обороты речи (так называемые общеязыковые сравнения: глуп, как пень; зол, как собака) в структуре художественной речи подвергаются эстетически обусловленному преобразованию; в этом случае экспрессивно-содержательная емкость сравнения расширяется при посредстве определений, а также отступлений, связанных с нарушением структуры, расположения компонентов «эталона» как типа общеязыкового сравнения [Некрасова 1977, 243—274].

Поэтическая функция сравнения в структуре текста приводит к тому, что оно вступает во взаимодействие с тропическими средствами, как бы обретает способность к приему образно-выразительного потенциала, реализуемого метафорой, олицетворением, метаморфозой.

В художественной речи эстетически обусловлено не только употребление тропов, но и воспроизведение характерных особенностей различных типов речи (канцелярской, торгашеской, чиновничей, крестьянской, военной и т. п.). Стихия народно-разговорной речи — важ-

нейший материал словесно-изобразительного искусства; элементы этой речи, слова, фразы и даже значительные отрезки, типичные для речевых ситуаций, используются не только для речевой характеристики персонажей, но и для придания эстетического эффекта отдельным зонам авторского повествования. Драматизация повествования в ранней прозе Гоголя создается «широким использованием форм устной, разговорной речи, вводом диалогических сцен» [Виноградов 1951, 115], «широким вводом народно-разговорных конструкций и фразеологических оборотов» [там же, 117]. Все это приводит к тому, что усиливается драматизм изображения: воспроизведимые события подаются как бы в плане их непосредственного восприятия самим персонажем.

Диалогическая речь в художественных произведениях весьма близка к разговорной речи; отдельные фразы художественного диалога могут совпадать с фразами спонтанной речи, протекающей в условиях непосредственного общения [Полищук, Сиротинина 1979, 188 и след.]. И тем не менее реплики персонажей в художественном произведении — это не просто разговорная речь, а эстетически обусловленное употребление различных элементов устно-бытовой, обиходно-бытовой разновидности ситуативно-речевого общения. Художественный диалог не воспроизводит реальность спонтанной речи, не передает детали конкретной речевой ситуации, одним словом, не допускает сползания к натурализации «говоримого». Именно поэтому между художественным диалогом как частью художественного текста и ситуативно-речевой формой непринужденного общения существуют значительные различия: «. . . в естественной разговорной речи общность ситуации позволяет разрешить недоумения, в крайнем случае — переспросить собеседника. Кроме того, отношения партнеров равноправны, поэтому диалог двунаправлен: от одного к другому и наоборот. Художественный диалог — односторонний. По своей сущности он представляет собой диалогическую форму авторской (моналогической) адресации к читателю — зрителю. Поэтому все, что адресату может показаться неясным, в художественном диалоге учитывается и восполняется средствами, характерными для речи письменной. В художественном диалоге прозы могут даваться авторские указания, адресованные к читателю» [там же, 194].

Все разновидности композиционно-речевых систем бытового общения используются в качестве эстетически

оправданного материала художественного изображения: «Социально-бытовое расслоение разговорно-обиходных стилей общенародной речи, а также специфические оттенки жаргонного словоупотребления дают материал для художественных характеристик среды и связанных с ней персонажей» [Виноградов 1959, 212].

Выявление специфики художественной речи, своеобразия языка художественной литературы невозможно без анализа приемов и способов организации единиц языка в различных типах литературно-художественной речи (описание, повествование, рассуждение, диалогизация). Различные разновидности типа литературно-художественной речи характеризуются устойчивостью употребления эстетически значимых языковых единиц. В каждом художественном тексте имеет место организация единиц языка, определяемая «образом автора», поэтому художественный текст можно представить как некоторую целостность, создаваемую эстетической обусловленностью минимальных стилевых единиц, представляющих собой своеобразные жанры речи или же жанровые формы речи. Роль и значение речевого средства в разновидности литературно-художественной речи определяются характером употребления, т. е. «преимущественным употреблением этих языковых фактов и явлений лишь в определенных видах речи, в определенных контекстах»; причем «связь этих языковых элементов с теми или иными функциональными разновидностями, типами, „стилями“ речи для данной эпохи устойчива и общепризнана» [Виноградов 1955, 70].

Художественный текст представляет собой коммуникативно-эстетическое единство, определяемое характером поэтической функции единиц языка, что находит определенное выражение в речевой композиции и в художественно-стилевой ориентации средств общения. В художественном тексте важно то, как подается изображаемое, от кого исходит эстетически развертываемое содержание (от повествователя, рассказчика, автора, очевидца, художественного репортера и т. п. или же от диалогически раскрывающегося изображения), а также как и в каких жанровых формах речи реализуется изображаемое (речь повествовательная, описательная, «рассуждающая», которая может перерастать в диалогизацию, и т. д.).

Именно поэтому жанровые формы художественной речи весьма специфичны и стилистически многогранны. Так, может быть повествование от 1-го лица (авторское

повествование) и повествование, которое как бы опирается на особенности речи персонажа и тем самым является как бы отражением содержания его сознания. Эти линии литературно-художественного изображения особенно ярко выступают в прозе 50—70-х годов [Кожевникова 1977, 7].

По наблюдениям Н. А. Кожевниковой, авторское слово в художественных текстах советской прозы используется «не только как способ повествования, но и как способ оценки, распространяясь на различные типы контекстов» [там же, 8]; оно содействует тому, что «изображение того, что входит только в поле зрения всеведущего автора, сочетается с изображением одних и тех же явлений и людей с двух точек зрения — с точки зрения автора и персонажа, существующих в один и тот же момент времени» [там же, 10]. Повествование принимает различные формы организации речевого материала, обеспечивающего эстетическую данность объекта в «произведениях, организованных точкой зрения одного персонажа, и в произведениях, ориентированных на субъективную многоплановость... В произведения включаются самые разнообразные точки зрения — и близкие авторской, и противоположные ей, и взаимодополняющие» [там же, 22—23].

Различные линии повествования представляют собой реализацию эстетической функции поэтической, художественной речи, и наблюдения над характером художественного преобразования единиц языка, художественно оправданного сочетания в тексте и развертывания как жанровых форм литературно-художественного изложения — весь комплекс весьма сложных проблем, дающих представление об экспрессивности элементов общего (литературного, общенародного) языка и экспрессивных формах поэтического, художественного языка, — представляет первостепенный интерес для языковеда. Жанровые особенности повести, рассказа, романа, очерка — это сфера научных интересов литературоведа, поскольку особенности художественного повествования, свойственные разным родам словесно-изобразительного искусства, не могут служить основой для изучения единства образной системы литературно-художественного произведения (сюжет, композиция, художественный образ и т. п.).

Изучение литературно-художественного произведения, его эстетических свойств, образной ткани и структуры разнообразных стилистических явлений стало предметом анализа лингвистики и литературоведения. Встал вопрос

о предмете науки о поэтической, художественной речи. Еще в начале 20-х годов выдвигалась идея о необходимости особой научной дисциплины для изучения эстетических свойств средств общения в художественно обусловленном применении: «Рано или поздно, а я думаю, что очень скоро, эстетика языка будет признана наукой» [Ларин 1974, 28].

Все явления нехудожественной речи, т. е. то, что является фактом различных сфер общения (речь книжно-письменная, устно-разговорная), в эстетически обусловленном употреблении могут стать фактом поэтической речи. Именно поэтому явления такого рода должны быть объектом поэтической интерпретации текста: «. . . задача теории поэтической речи состоит именно в изучении и раскрытии всех функционально-творческих условий, которые сообщают языковому явлению качества поэтического. Эти признаки и качества поэтического составляют основной предмет науки о поэтической речи» [Виноградов 1963, 139].

Расплывчатость содержания слов «поэтика», «поэтический» приводила к неоправданному расширению области лингвистических и литературоведческих исследований. Учение о поэтической функции языка в 20—30-е годы нередко смешивалось и даже отождествлялось с поэтикой, но поэтика как наука «о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений стремится охватить не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности» [там же, 159—160].

Именно поэтому В. В. Виноградов стремится обосновать особую область стилистических разысканий — стилистику художественной литературы. Стилистика художественной литературы рассматривается как важнейшая область лингвистических исследований; причем к стилистике художественной литературы «примыкают теория и история поэтической речи и поэтика. Они во всяком случае тесно соприкасаются, а иногда и взаимодействуют со стилистикой художественной литературы» [там же, 5].

Сам материал, подлежащий изучению в плане литературоведения и языкоznания, содействует сближению и в то же время разграничению направления стилистической интерпретации художественного текста: «Стилистика языковая соединяется со стилистикой литературной. Общая почва для них — единая для языка и литературы перво-

материя, т. е. язык в его двуединой, диалектической природе — языка и речи. На этой материальной основе воздвигается диалектическая надстройка: стили языка и речи, действующие в новой, особой сфере, имеющей свою собственную художественную структуру и свое собственное эстетическое задание. Возникает проблема эстетической основы организации словесного текста литературного произведения» [там же, 75—76].

Стилистика художественной литературы, как особая область стилистических исследований, изучает «приемы употребления языка и общественной речи, характерные для тех или иных индивидуальных стилей, стилей школ или даже целых литературных направлений, не только приемы индивидуальных литературно-художественных новообразований, новые типы и виды сочетания разностильных элементов в том или ином словесно-художественном стиле, не только мотивированные в эстетико-речевом плане многообразные роды и формы отступлений от норм общего литературного языка; — тут выступают новые задачи и принципы изучения разных форм повествования, сочетания и взаимодействия повествования с диалогическими отрезками, композиционно-синтаксического движения речи в структуре словесно-художественного целого, приемы ритмической структуры и образного строя литературно-художественных произведений, приемы индивидуального построения словесных образов и их динамического развития, их трансформаций и сцеплений с другими образами в структуре того или иного литературного произведения, проблемы специфики речевых характеристик образов персонажей в отдельных индивидуальных стилях или стилях целых школ, вопросы индивидуально-стилистической структуры образа автора и многие другие» [там же, 65—66].

Исторические изменения в словесно-художественном изображении, различные приемы художественного взаимопроникновения элементов письменной и разговорной речи, элементов исконно русской и церковно-книжной речи должны быть в поле зрения стилистики художественной литературы, в частности изучение «закономерностей развития стилей литературы в связи с историей литературного языка и общественной речи» [там же, 62], изучение разновидностей художественной речи: «. . . в системе художественной литературы создается новое деление речи на стиховую и прозаическую — со специфическими приемами каждой из этих стилевых категорий, специфическими

жанрами и формами ритмического членения» [там же, 66].

Широчайший диапазон стилистических исследований, определяющих объем и содержание понятия «стилистика художественной литературы», оттеняет те контуры, которые очерчивают круг вопросов стилистики иного плана — стилистики литературоведческой. Поэтика как наука о поэтическом творчестве, о «формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений стремится охватить. . . не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности» [там же, 184].

Поэтика как наука о строении литературно-художественного произведения представляет собой сферу литературоведческих разысканий, область словесного материала, относящегося к теории литературы. Именно поэтому поэтику, или литературоведческую стилистику, рассматривают как «ответвление общей искусствоведческой стилистики», поскольку эта область стилистических разысканий при анализе словесно-художественного материала «руководствуется категориями и понятиями философской эстетики и теории литературы» [там же, 205].

Стилистика лингвистическая (стилистика художественной речи) и стилистика литературоведческая (поэтика, теория литературы) — разные области филологических исследований, имеющие один и тот же объект изучения, т. е. тот материал, на базе которого возникает литературно-художественное произведение и который выступает как эстетическая данность, как данность самого художественного творения (художественное произведение как эстетический объект или сущность словесно-изобразительного искусства). Следовательно, изучение одного и того же объекта (литературно-художественные тексты) идет под определенным углом зрения, что и представляет собой предмет разных научных дисциплин в сфере филологии, лингвистической стилистики (стилистики художественной литературы) и литературоведческой стилистики (поэтики, теории литературы).

Установившееся подразделение научных дисциплин на ориентацию объекта лингвистического и литературоведческого изучения (стилистика художественной литературы и литературоведческая стилистика, или поэтика) дополняется новым научным направлением, которое

должно объединить языковедов и литературоведов. Таким направлением должна стать лингвистическая поэтика, предметом которой должен стать «творческий аспект языка в любых его манифестациях» [Григорьев 1979а, 58]. Лингвистическая поэтика мыслится как дисциплина, связанная с лингвистикой и литературоведением (с развитием стихосложения) и призванная оказать содействие в решении «широкого круга проблем теории и истории литературы, способствовать действенному сотрудничеству филологов самых различных специальностей» [там же, 300].

Изучение вопросов поэтической речи, поэтики, языка художественной литературы вызывает много трудностей; они находятся в поле зрения литературоведа и лингвиста. Новая научная дисциплина (учение о языке художественной литературы) находится на стыке литературоведения и лингвистики. В. В. Виноградов «настойчиво добивался выделения в отдельную филологическую дисциплину науки о языке художественной литературы» [Лихачев 1971, 213]. Для В. В. Виноградова понятие стиля в сфере художественного творчества неразрывно связано с изучением языка художественной литературы: «Понятие стиля является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам» [Виноградов 1961, 8].

Известно, что литературно-художественное произведение — словесно-изобразительная данность творчества писателя, оно не что иное, как творение, созданное средствами искусства слова и в то же время являющееся изображением фрагмента действительности, а также и целостной картиной того или иного «кусочка» жизни. В художественном произведении находит специфическое выражение характер художественного мышления (схватывать жизнь, ее фрагмент, «кусочек» во всей полноте и воссоздавать отражаемое в виде художественных образов).

Художественное преобразование того, что является объектом художественного мышления, осуществляется по законам словесно-изобразительного искусства (жанр, сюжет, художественное время, метод художественного отображения действительности и т. д.), а также на базе языка (пути и приемы эстетического преобразования современной писателю речи и речи минувших эпох). Все это

самым непосредственным образом сближает литературоведение и лингвистику, но в то же время и разъединяет, поскольку постижение различных закономерностей, связанных с созданием и развитием художественного образа, с композицией и с характером восприятия мира автором произведения, с особенностями отражения различных лиц общественного развития, — это непосредственная задача литературоведческого изучения, осмысливания художественного произведения с различных точек зрения теории литературы и ее особого направления — литературоведческой стилистики. Интерес литературоведов к познанию сущности художественного текста, объективируемого средствами языка, способствовал сближению литературоведческих исследований с языковедческими в зоне роли и значения эстетически обусловленного применения средств языка, но в этой зоне неизбежно размежевание, поскольку каждое направление стилистических исследований имеет определенный аспект в своей специализации, обеспечивающий полноту анализа материала, определяемого с позиций литературоведения и языкоznания. Таким образом, само направление научного поиска обусловило отчасти сближение, а в основном размежевание; способствовало «не слиянию, а размежеванию этих дисциплин в области языка художественных произведений» [Степанов 1980, 196].

Тенденция к разделению сферы филологических разысканий на лингвистическую и литературоведческую при изучении языка художественной литературы стала очевидным фактом. Лингвистическая стилистика, лингвостилистика, лингвистическая поэтика — это зона изучения словесного материала в аспекте стилистики художественной литературы (лингвостилистический аспект художественного текста), и вместе с тем существует литературоведческая стилистика как раздел теории литературы (литературоведческая поэтика); предметом литературоведческой стилистики является «литературный текст как произведение художественной словесности, а цель — раскрытие содержания текста в свете частных и общих категорий литературоведения и эстетики» [там же, 204].

Теоретические разыскания в области языка художественной литературы идут в направлении обособления сфер стилистических разысканий в аспекте литературоведения (литературоведческая стилистика) и языкоznания (стилистика художественной литературы, лингвисти-

ческая поэтика, лингвостилистика), а «методический идеал видится в их кооперации или даже в их органическом слиянии на новой качественной основе» [там же, 195].

К истории изучения поэтического языка

В ряду проблем лингвистической поэтики вопрос определения поэтического языка, его характерных признаков, выделенности в составе общепрототипического языка, соотношения с литературным языком и языком художественной литературы занимает одно из главенствующих мест. Общепризнанной и всесторонне аргументированной теории поэтического языка пока не существует. Само слово «поэтический», в той трактовке, которую оно получает в работах и современных филологов и ученых прошлого, представляется далеко не однозначным. Очевидно, следует различать хотя бы два значения этого слова, имеющих прямое отношение к проблеме выделенности явлений определенного рода в составе национального языка.

Первым значением следует признать «стихотворный», т. е. присущий стихотворениям, языку поэзии. Это значение является наиболее простым и очевидным, и подавляющее большинство исследований по проблеме поэтического языка выполнено на материале стихотворных произведений. Но такое одностороннее понимание значения слова «поэтический» обедняет представление о его сложной семантической структуре, о тех смысловых оттенках, которые неизбежно сопутствуют его употреблению.

Второе значение данного слова — «художественный», «эстетически значимый». Подчеркивалась неопределенность и недостаточная операционная пригодность подобной характеристики [Григорьев 1979а, 75], но связано это, очевидно, с неопределенностью и недостаточной четкостью самих понятий художественности, эстетической ценности в рамках лингвистической поэтики.

При исследовании проблемы сущностных характеристик «поэтического» данные понятия оказываются самым тесным образом связанными с понятием творческой окрашенности произведения, его креативных качеств — чем заметнее их проявление, тем более «художественным», «эстетически отмеченным» представляется текст. Ценным

в данном отношении является определение поэтического языка В. П. Григорьевым: «Поэтический язык определяется как язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова» [там же, 77–78]. Такое определение совпадает и с буквальным, этимологическим смыслом слова «поэзия», происходящего от греч. *ροίεο* ‘творить’, ‘создавать’, ‘созидать’. Наличие/отсутствие творческого аспекта способствует разграничению поэтического/непоэтического в речевой деятельности, и только взаимодействие творческого, художественного и эстетического аспектов обеспечивает качественную определенность термина «поэтический».

В то же время неоднократно подчеркивалась мысль о недопустимости смешения категорий «поэтического» и «художественного», «поэтического» и «стихотворного». В. В. Виноградов указывал, что использование слова «художественный» предполагает установку на эстетическое восприятие, на словесное мастерство, иначе — «категорию литературиного мастерства» [Виноградов 1963, 131, 161], а слово «поэтический» выражает «высшую степень творчества вообще, и прежде всего творчества словесного... поэтический — достигающий вершин поэзии, воплощающий сущность поэзии, — категория поэтического творчества» [там же, с. 161]. Не отождествляя понятий «поэтическое» и «стихотворное», нельзя, однако, не признать того факта, что именно в стихотворной речи, в силу своеобразия ее звуковой, смысловой, синтаксической и даже графической структуры, наиболее очевидно проявление основных качеств поэтической речи.

Стихотворная речь, отличающаяся от других видов речи ритмической и структурной упорядоченностью, различного рода повторами и параллелизмами, эвфонией, неожиданными смысловыми сближениями и противопоставлениями, создает благоприятные условия для семантических переосмыслений, возникновения окказиональных эмфатических смыслов, приращения семантической информации и увеличения тем самым общего содержательного объема высказывания или целого текста. Вопросы поэтической речи, исследованные на материале стихотворных произведений (стандартность/нестандартность поэтических высказываний, допустимые/недопустимые отклонения от литературной либо окказиональной нормы,

семантическая «нагруженность» стихотворной формы высказывания и ее соотнесенность с содержанием, вопросы предсказуемости/непредсказуемости поэтических смыслов и т. п.), получают яркое и наглядное освещение. Но, несмотря на указанные «преимущества» стихотворных текстов, словом «поэтический» могут быть с равным успехом оценены качества и прозаического текста, отвечающего определенным требованиям «художественности» и «эстетической значимости». Поэтому второе значение слова «поэтический» в характеристике его как термина теории поэтической речи оказывается очень важным и, в сущности, определяющим.

Анализу креативного (творческого) аспекта языка посвящено большое количество работ современных лингвистов, на чем мы более подробно остановимся ниже. Здесь же отметим, что в настоящее время изучение творческих характеристик поэтического языка и его функций в сопоставлении с другими языковыми сферами было бы неполным без освещения той значительной роли, которую сыграли в процессе развития учения о поэтическом языке представители так называемого русского «формализма», первоначально объединившиеся в Общество по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ).

Называют разные даты возникновения ОПОЯЗа: от 1914 г. (первая публикация В. Шкловского — «Воскрешение слова» [Шкловский 1914]) — до 1916 г. (начало публикации продолжающейся серии сборников по теории поэтического языка). По свидетельству Р. Якобсона, решение о создании общества было принято в феврале 1917 г. в квартире О. М. Брика, где кроме О. М. Брика и Р. Якобсона присутствовали В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Якубинский [Jakobson 1971, 529—530; Чудаков 1977, 504]. В общество вошли также Б. А. Кушнер, Вл. Б. Шкловский, С. И. Бернштейн, А. Векслер, Б. А. Ларин, В. А. Пяст, М. А. Слонимский. Несколько позже во многом разделяли их взгляды Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, полемизировавшие, однако, с ОПОЯЗом по ряду принципиальных вопросов.

Молодое поколение филологов не было удовлетворено ни некоторыми выкладками символистов, сводивших сущность поэтического языка лишь к дополнительным, не поддающимся научному определению, часто иррациональным и полумистическим субъективным ассоциациям, которые якобы вызывает у читателя или слушателя

поэтическое слово [Белый 1910]; ни академической наукой, которая, по признанию Б. Эйхенбаума, совершенно «игнорировала теоретические проблемы и вяло пользовалась устаревшими эстетическими, психологическими и историческими „аксиомами“, она настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным» [цит. по: Медведев 1934, 119]. Теоретическое наследие А. А. Потебни и А. Н. Веселовского также отвергалось: А. А. Потебня придавал основное значение ис структуре поэтической речи, а образному содержанию поэтического слова, при этом слово само по себе признавалось поэтическим произведением, а каждый элементарный речевой акт вплоть до простого называния — художественным творчеством [Потебня 1905, 30, 126], и, таким образом, семантика образного поэтического слова заслоняла собой вопросы семантики и структуры целостных художественных произведений. Не принималась «формалистами» и поэтика А. Н. Веселовского, центральной задачей которой провозглашалось изучение «эволюции поэтического сознания и его форм» [Веселовский 1940, 53].

Как указывал В. В. Виноградов, «кризис теории поэтического образа, выдвинутой В. Гумбольдтом, Г. Штейнталем и А. Потебней, а затем видоизмененной символистами, с одной стороны, и кризис младограмматической концепции сравнительно-исторического языкознания — с другой *», привели в первые десятилетия XX в. к сознанию необходимости строить поэтику на новых структурных основах и принципах» [Виноградов 1963, 174—175].

На фоне указанных направлений возник русский «формализм» как отрицание старых философских, логических и психологических догм, как провозглашение «новых форм» и новых путей исследования художественных произведений с преимущественной ориентацией на лингвистические методы анализа.

При разработке проблемы поэтического языка «формалисты» исходили из противопоставления его системе жизненно-практического языка. Последний используется с чисто практической целью общения, в этой системе звуки, морфологические части, синтаксические и другие

* «Приемы, которыми пользовался А. Н. Веселовский в своих трудах по исторической поэтике, были сродни методике исторического и сравнительно-исторического языкознания, разработанной младограмматиками» [Виноградов 1963, 172].

формы самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Практический язык ориентирован на точную информацию, он довольствуется повторяющимися, стандартными сочетаниями звуков, морфем, слов и т. д. «Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают самоценность» [Якубинский 1919а, 37]. Поэтический язык должен выделяться ощущимостью, очевидной осозаемостью своего построения. Особое внимание следует сосредоточивать на звуках как способах использования звукового материала в поэтической функции [Кушнер 1919; Брик 1919]. В работе Л. П. Якубинского о скоплении одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках отмечалось, что в поэтическом языке такое скопление возможно, а в практическом — невозможно, так как при этом замедляется темп речи, нарушается ее автоматизм, привлекается излишнее внимание к звукам [Якубинский 1919в]. В оценке В. Шкловского поэзия является речью заторможенной, «кривой», речью-построением, а проза (т. е. практический язык) — речью обычной, «экономичной», легкой, правильной [Шкловский 1919а].

Несколько иные факторы подчеркивает в этом же соотношении Б. В. Томашевский, который различие между поэзией и прозой видит в том, что в поэзии звуковое задание доминирует над смысловым, а в прозе — смысловое доминирует над звуковым [Томашевский 1923]. Е. Д. Поливанов к поэзии относил «всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному звуковому моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности)… Не важен не только характер, но не важно и наличие смыслового содержания в данной пьесе. Иначе говоря, могут быть отдельные поэтические пьесы и может быть поэзия без смыслового содержания» [Поливанов 1963, 99—100].

«Заумный» язык объявляется идеальным пределом художественной конструкции, наиболее чистым или наиболее поэтическим видом поэзии, в котором (при отсутствии значащих слов) вся творческая энергия автора и все внимание воспринимающего направлены на формальную (звуковую) сторону речи, не отвлекаясь в сторону смысловых представлений [там же, 101]. Важность сообщаемого не принимается в расчет. Слово или сочетание слов становятся самоценным средством выражения. В. Б. Шклов-

ский и Л. Н. Якубинский стремятся доказать, что произнесение или восприятие звуков, даже не имеющих смысла, может доставить удовольствие, что людям нужны слова и вне смысла [Шкловский 1919б; Якубинский 1919б]. Поэтический язык с этой точки зрения — это система чистых средств самоценного выражения вне всякого отношения к конкретному смыслу.

Однако данная точка зрения, представляющая собой один из основных тезисов «формальной» школы, разделялась далеко не всеми ее представителями. Так, В. М. Жирмунский подчеркивал существенную роль смыслового, тематического объединения слов, исследовал смысловое значение рифмы, ее историческое развитие [Жирмунский 1975, 14, 290].

Основной направленностью работ Ю. Н. Тынянова является ориентация на смысл элементов поэтического произведения, меняющийся в зависимости и от исторических условий, и от роли этих элементов в предложении. В монографии «Проблема стихотворного языка» [Тынянов 1965] (примечательно, что первоначальным названием было «Проблемы стиховой семантики» [Каверин 1982, 55; Чудаков 1977, 502]) Тынянов показал действие семантических факторов, обуславливающих смысл произведения. Пристальный интерес к значению художественной конструкции (тезис о содержательной форме), идея глубокого воздействия этой конструкции на значение составляющих ее элементов, анализ семантических трансформаций поэтического слова намного опередили свое время; данная работа оказала значительное влияние на дальнейшие исследования в области поэтического языка. Само название разделов этой работы показательно: «Основной признак значения», «Второстепенные и колеблющиеся признаки значения», «Лексическая окраска», «Игра на основных признаках значения» и т. д. Слово образно определяется Тыняновым как «хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски» [Тынянов 1965, 77]. Структуру стиховой лексики от структуры лексики прозаической «совершенно отличают... единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи» [там же, 133]. Динамизация слова демонстрировалась на примере стихотворных конструкций из однокоренных слов, повторяющих одну основу и дающих «ощущение протекания слова, динамизацию его» [Тынянов 1977б, 246]: Твоей то правде нужно было, / чтобы смертну бездну преходило /

Мое бессмертно бытие; / Чтоб дух мой в смертность облажился / И чтоб чрез смерть я возвратился / Отец! — в бессмертие твое (Державин).

Отмечая динамизм поэтической формы, диалектическое ее развитие, Тынянов утверждал понимание исторической изменчивости этой формы и соотносительности составляющих ее конструктивных элементов. Подчеркивается необходимость борьбы с автоматизацией в поэтической речи, противопоставленной в этом плане практической речи. Об этом же писал и В. Шкловский, указывавший, что главнейшим законом практического языка является закон экономии речевых усилий, выражаящейся в автоматизации речи, в поэтическом же языке господствует выведение из автоматического состояния, прием «торможения», «затруднения», цель которого — привлечь внимание к данной форме, сделать ее не просто узнаваемой, а ощущаемой [Шкловский 1919б].

Основной тезис «формалистов» — категорическое противоположение поэтического языка и практического языка — имеет еще один аспект: противопоставление эстетической функции как якобы единственной, которая присуща поэтическому языку, коммуникативной функции, характерной для практического языка. «Поэзия есть язык в его эстетической функции. . . Функция коммуникативная. . . здесь сводится к минимуму» [Якобсон 1921, 10—11]. Этот тезис Якобсона приводит ко второму постулату «формалистов» — о поэтическом произведении как особой форме речи, имеющей свои особые языковые качества. Подробно исследуются явления ритма и его конструктивного значения, рифмы, ее морфологического строения и смысловой обусловленности, метра, соотношения интонационных и синтаксических факторов, синтаксиса и семантики [Томашевский 1923; Поливанов 1963; Жирмунский 1975; Тынянов 1965; Якобсон 1921; Эйхенбаум 1969].

Теория поэтической речи начинает строиться на основе изучения самостоятельных, специфических структурных признаков поэтического языка, выделяющихся на фоне языка практического. Основным объектом, «главным героям» [Якобсон 1921, 11] поэтики называются прием или приемы, и художественное произведение рассматривается как сумма приемов разного уровня — простейших эстетически значимых языковых фактов: звуков, звукосочетаний и т. п. Прием преобразует внеэстетический материал в произведение искусства. То или иное сочетание

приемов дает поэтическую конструкцию. Общеизвестно высказывание Шкловского о том, что он знает, как сделан автомобиль и отсюда — как «сделано» произведение. Усилия большинства исследователей направлены на выявление композиции, структурной основы произведений, и, как отмечает В. А. Каверин, «сумма приемов оказывалась механистическим понятием, подменявшим собой живое бытие художественного целого» [Каверин 1977, 7]. Литературный процесс рассматривался как смена одной формы, одной суммы приемов другой. Например, специфика поэтики Некрасова по сравнению с поэтикой Пушкина объясняется в то время Б. Эйхенбаумом не обращением Некрасова к общественно-политическим темам, к теме народа, а стремлением подчеркнуть разрыв с классической традицией, с якобы изжившей, исчерпавшей себя поэтической традицией пушкинской поры [Эйхенбаум 1969] (ср. с заявлением Р. Якобсона: «Для нас стих Пушкина — штамп» [Якобсон 1921, 2]).

Понимание самого приема и суммы приемов было в «формальной» школе неоднородным — от статической и внесистемной их интерпретации [Шкловский 1919а] до понимания формы художественного произведения как динамически изменяющейся сущности, как «развертывающейся динамической целостности» [Тынянов 1965, 28], подчеркнуто противопоставленной статической форме. Художественное произведение — системное образование (признак системности приписывается Тыняновым литературе данной эпохи в целом и любому произведению в отдельности), отсюда следует одновременная соотнесенность всякого рассматриваемого элемента произведения с каждой из этих систем, соответственно автофункция и синфункция, вместе образующие конструктивную функцию какого-либо элемента, вне которой рассмотрение и интерпретация этого элемента (т. е. его изолированное изучение) не представляются возможными [Тынянов 1977в]. В позднем «формализме» литературный процесс квалифицируется уже не как смена различного набора приемов, а как сложное системное взаимодействие различных факторов [Тынянов 1929; Тынянов, Якобсон 1927]. В. Жирмунский также выступал против понимания художественного произведения как суммы приемов, так как эта концепция отрицала этическое содержание и социальную функцию литературы [Жирмунский 1975].

Определение «приема» как ведущего понятия в литературном и лингвистическом анализе возможно лишь в рамках

теории имманентного развития литературы, в рамках замкнутого литературного ряда, вне зависимости от воздействия социальной среды. Это условие является третьим основным тезисом «формальной» школы. Борьба за «новую форму» ведется внутри «чистого» литературного ряда, что не может в результате не привести к искусственной изоляции литературы, которая, как пытались доказать, развивается вне других сфер общественной жизни [Каверин 1977, 7]. Но и это положение не разделялось одинаково всеми «формалистами». Тынянов отмечал: «Виктор (Шкловский) — монтер, механик... Он верит в конструкцию. Он думает, что знает, как сделан автомобиль... А я, я — детерминист. Я чувствую, что жизнь переплескивается через меня. Я чувствую, как меня делает история» [Юрий Тынянов 1966, 90]. Изучению с такой точки зрения подлежат не только конструктивные функции элементов или внутрилитературные функции различных жанров, но и социальные функции литературных рядов в разные периоды времени. Главные социальные факторы имеют доминирующее значение [Тынянов 1977в, 28]. Но все эти заявления, верные по сути, носят в основном декларативный характер.

О «формальной» школе написано много и справедливого и несправедливого. В свое время сложился определенный стереотип отрицательного отношения к деятельности ее представителей. Действительно, требования, предъявляемые ими, например, к форме художественного произведения, которая должна быть затрудненной («Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это, проза или стихи, пока у нас „скучны болят...“» [Якобсон 1921, 5]), использование термина и явления «остранения», объявление «заумного» языка идеалом поэтического искусства представляются теперь ошибочными, иногда даже наивными (ср.: [Мясников 1975, 96]), а также категоричное утверждение Вл. Орлова: «Советское литературоведение всем ходом своего развития опровергло, свело на нет в корне ошибочную методологию „формалистов“» [Орлов 1969, 10]. Однако судить о них надо, думается, не по громким постулатам, выдвинутым ими, а по их практической исследовательской работе, ориентированной в первую очередь на лингвистические приемы и методы анализа, что выгодно отличало их объективностью интерпретации от предшествующего им направления «академического литера-

туроведения», школы символистов, работы представителей которой основаны на субъективно-психологическом подходе к тексту.

В. В. Виноградов в 1927 г. утверждал, что «учение о поэтической речи не может выйти из лингвистического учения о слове и словесном ряде, хотя бы последнее вращалось в пределах индивидуально-творческого говорения под углом „эстетического“» [Виноградов 1927, 8]. Работы «формалистов» способствовали уяснению многих конкретных вопросов поэтического мастерства: мелодики русского стиха, рифмы в ее историческом развитии, конструктивного значения и функциональной роли ритма, разных типов речевой интонации. Ими разрабатывались вопросы сравнительной метрики, литературной эволюции с введением понятий функций и системности, поэтической семантики, форм лирической композиции. Многие из идей, высказанных ими, нашли прямое продолжение и разработку в концепциях Пражского лингвистического кружка и современных структуралистов, в теориях англо-американской «новой критики» и некоторых неоформалистических тенденциях группы «Гель кель», среди них: использование понятий автоматизации/деавтоматизации для характеристики отличий поэтического и практического языков, введение с той же целью различия поэтической и коммуникативной функций, утверждение об имманентности поэтического произведения и законов его развития и проч. Об интересе к их деятельности говорит и факт издания во Франции в 1965 г. сборника их работ [Theorie de littérature 1965]. Можно признать, что деятельность русских «формалистов» для своего времени была заметным шагом вперед в исследовании вопросов лингвистической поэтики и теории поэтической речи, а отчасти теории литературы и самой литературы в целом. «Формализм» сыграл роль «своего рода метлы, очистившей поле лингвистической и литературоведческой поэтики от эклектических построений и псевдонаучной шелухи дореволюционного стиховедения» [Леонтьев 1968, 147]; он сделал возможной саму постановку ряда вопросов, которые содействовали и развитию поэтической техники, и обогащению наших представлений о структуре поэтического текста.

Наиболее очевидно влияние идей русских «формалистов» сказалось на деятельности ученых, объединившихся в Пражском лингвистическом кружке. Кружок возник в 1926 г. по инициативе В. Матезиуса и Р. Якобсона,

работавшего тогда в Праге. Как пишет Якобсон, по приглашению которого в 1928 г. в Праге находился и Ю. Тынянов, последний, размышляя о пересмотре идей ОПОЯЗа и научной судьбе общества, «безошибочно учел и взвесил все факторы глубокого кризиса, переживаемого ОПОЯЗом и отразившего общее состояние русской науки о литературе. . . Становилось ясней и ясней, что при всей новизне и ценности индивидуальных творческих вспышек общий оползень ОПОЯЗа, т. е. рост сепаратных механических операций пресловутою „суммою приемов“, препятствует необходимому перерождению формального анализа в целостный, структурный охват языка и литературы. Неприемлем подмен такого перехода мертвенною академической описью форм или же капитулянтскими попытками компромисса с вульгарным социологизмом» [цит. по: Чудаков, Чудакова, Тоддес 1977, 532]. (Известны попытки создания новой теории, так называемой социологической поэтики, на самом деле являющейся вульгарно-социологической, не столько прокламирующей слияние художественного творчества с «социально-утилитарным» и подчеркивающей социальную природу художественной формы, сколько выступающей против принципиального противопоставления поэтического языка практическому и определяющей рифму как «явление буржуазного поэтического труда, индивидуализировавшего и специализировавшего поэзию» [Арватов 1928, 36], а поэтический язык как «порождение анархического общества, стихийных форм социального бытия» [там же, 67]. Необоснованность и ошибочность таких заключений представляется очевидной.)

В 1927—1928 гг. для большинства представителей «формальной» школы стало ясно, что направление, выбранное ими, не в состоянии объединить их в решении самых насущных задач теории поэтического языка, что имманентное изучение «литературного ряда», выделенного из жизни, оторванного от истории, запло в тупик. Однако примечательно, что тот же Якобсон указывал, что происходит «не кризис формализма, а кризис формалистов» [цит. по: Чудаков, Чудакова, Тоддес 1977, 531]; возникает мысль о написании совместных с пражскими учеными тезисов — «опоязисов» [Тынянов, Якобсон 1927], обозначивших границу в развитии русского «формализма» и прямо связанных с тезисами Пражского лингвистического кружка к I Международному съезду славистов (Прага, 1929 г.). Кроме работ в области фонологии и грамматики

этот кружок известен и своими исследованиями в области литературного и поэтического языков (особенно в трудах Б. Гавранека, В. Матезиуса, Я. Мукаржовского).

Позволим привести здесь ряд тезисов Пражского лингвистического кружка, прямо свидетельствующих о преемственности некоторых основных идей русской «формальной» школы относительно сущности поэтического языка в постуатах пражцев: «... разработка основ синхронического описания поэтического языка должна стремиться освободиться от ошибок, заключающихся в отождествлении языка поэтического с языком общения» [Тезисы... 1967, 28]; «В соответствии с положением о том, что поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака, вытекает, что все стороны лингвистической системы, играющие в языке общения только подсобную роль, в поэтической речевой деятельности приобретают уже самостоятельную значимость... Средства выражения, группируемые в этом аспекте, равно как и их взаимоотношения, стремящиеся в языке общения автоматизироваться в поэтическом языке, напротив, направлены на актуализацию» [там же, 29]; «... организующим признаком поэзии служит направленность на словесное выражение» [там же, 32]; и последнее: «... имманентная характеристика эволюции поэтического языка часто подменяется в истории литературы характеристикой культурно-исторических, социологических и психологических идей, то есть использованием явлений, чужеродных по отношению к изучаемому явлению. Вместо изучения отношений причинности между разнородными системами нужно изучать поэтический язык как таковой» [там же].

Самостоятельность и «самоценность» поэтического языка подчеркивается Я. Мукаржовским в утверждении, что поэтический язык не является разновидностью литературного языка, так как и со стороны лексики, и со стороны синтаксиса первый имеет все структурные образования (*útvary*), а в отдельных случаях и элементы разных эпох развития данного языка [Мукаржовский 1967, 407]. Однако такое утверждение, противопоставляющее, как это происходило и в концепции русской «формальной» школы, поэтический язык практическому языку и находящее наиболее яркое воплощение в работах Мукаржовского, не является в теории пражцев столь категоричным.

Во-первых, не отрицается тесная связь между этими языковыми системами, основывающаяся прежде всего на том, что литературный язык является для поэтического фоном, «на котором отражается подсказанная эстетическими соображениями намеренная деформация языковых частей произведения... намеренное нарушение языковой нормы» [там же]. Нарушение литературной нормы (особенно систематическое) дает возможность использовать язык в поэтических целях. Соблюдается определенная закономерность: чем устойчивее литературная норма, тем разнообразнее возможности ее нарушения, и наоборот — язык с ослабленной литературной нормой предоставляет поэзии меньше средств.

Во-вторых, ряд представителей Пражской школы, например Б. Гавранек, считает, что поэтический язык относится к литературному языку как вид к роду; поэтический язык — один из функциональных языков в системе общего литературного языка (наряду с разговорным, деловым и научным языками) [Гавранек 1967а], либо он определяется как существующий параллельно с литературным языком [Гавранек 1967б].

Как мы уже указывали, в работах «формалистов» (особенно у Тынянова) уже намечается функциональный подход к анализу различных явлений поэтического языка, однако использование термина «функция» не является последовательным и не носит «целевого» оттенка. Для Пражской школы, основывающейся на представлении о языке как системе знаков, понятие языковой функции оказывается очень важным; функция в их понимании равнозначна целевой установке, и различия поэтического языка и литературного языка, а также проблемы автоматизации/актуализации языковых явлений рассматриваются и с этой точки зрения. Функция поэтического языка состоит в максимальной актуализации языкового высказывания, вытесняющей сообщение как цель высказывания на второй план и становящейся «самоцелью» [Мукаржовский 1967, 410], — она совершается для того, чтобы выдвинуть на передний план сам акт выражения, говорения. (Актуализация, впрочем, возможна и в литературном языке, обычно избегающем актуализации, например в журналистском стиле и особенно в жанре эссе, однако указывается, что в этих случаях она полностью подчинена функции сообщения, выраженного актуализированными языковыми средствами.) Подобное утверждение повторяет ошибочный тезис «формалистов» о «второ-

степенности» содержательных аспектов в поэтических высказываниях, а иногда о полном их вытеснении.

Теория максимальной актуализации языковых средств в поэтическом высказывании, а также тезис об «обновлении» отношения говорящего к самому речевому акту [Мукаровский 1940] являются своеобразным продолжением теории «воскрешения слова» раннего русского «формализма», согласно которой необходимым признавалось создание нового «тугого» (слово Крученых), «на видение, а не на узнавание рассчитанного языка» [Шкловский 1914, 15]. Следует добавить, что в соответствии с концепцией пражцев, развившей и углубившей теорию автоматизации/деавтоматизации языковых средств, взаимоотношение актуализированных и неактуализированных компонентов поэтического произведения составляет структуру произведения, которая является динамичной по своей природе, а также нечленимой как факт художественный, так как каждый ее элемент приобретает значение только в своем отношении к целому [Мукаровский 1967, 413]. /Структурный анализ предполагал оценку каждого элемента художественного произведения исключительно в терминах его отношения к целому; одновременная актуализация всех компонентов представляется невозможной, так как все компоненты оказались бы на одном уровне, были бы «выдвинуты», а это привело бы к их новой автоматизации — актуализация одних компонентов возможна лишь на фоне автоматизации других, при таких условиях возникает напряжение одной части структуры при одновременном ослаблении других частей (автоматизация воспринимается как намеренно оформленный фон,

При этом каждое поэтическое произведение должно восприниматься на фоне некоторой традиции, т. е. некоторого автоматизированного канона, по отношению к которому оно является деформацией. Мукаровский утверждает, что нарушение нормы литературного языка является необходимым в поэтическом творчестве — «без этого не было бы вообще поэтического творчества» [там же]. Этот тезис еще раз подтверждает мысль о преемственности идей русских «формалистов» и лингвистов Пражской школы в том плане, что и те и другие поэтическое произведение рассматривают как особую форму речи, специфическое образование, обладающее своими собственными, изменяющимися нормами, «которые не могут быть объектом критики в качестве отклонения от общего языкового стандарта. Напротив, поэтический язык должен скорее

рассматриваться как организованное, систематическое нарушение языковых норм — вполне закономерное, так как поэтический язык нуждается в специальных способах достижения своих специальных целей» [Основные направления структурализма 1964, 118].

В дальнейших исследованиях поэтического текста, особенно в рамках трансформационно-порождающей грамматики, положение об обязательном преднамеренном нарушении норм литературного языка получает подробное развитие. Здесь же следует подчеркнуть, что это положение, представляющееся спорным (так как в достаточноном количестве представлены поэтические тексты, обладающие большой силой художественного воздействия и без видимого нарушения стандартных форм выражения), служит цели утверждения поэтического языка в качестве автономного образования, хоть и связанного тесными узами с литературным языком, но никак не тождественного ему. Однако такое резко обозначенное противопоставление двух видов речевой деятельности, выражающееся в приписывании им статуса двух отдельных «языков», характеризующихся своими раздельными «условными системами» [Тезисы... 1967, 25], в подчеркнутой, особо оговариваемой изоляции поэтического языка от общественного языка, в приписывании семиологической структуре поэтического языка направленности не на означаемое, а на сам знак, на словесное выражение, а отсюда — признание «имманентности» эволюции поэтического языка, независимо от «культурно-исторических, социологических и психологических идей... чужеродных по отношению к поэтическому языку» [там же, 32], представляется ошибочным как в концепции русской «формальной» школы, так и Пражского лингвистического кружка.

Хотя и в настоящее время вопрос реальных отношений между понятиями поэтического языка, литературного языка и национального языка не является до конца решенным, принцип определения поэтического языка как изолированного явления, несомненно, искажает представление о его месте в системе других форм языкового функционирования. Характерно, что позднее чешские лингвисты критически оценивали ряд положений Пражской школы. Так, некоторые из них отрицают тезис о замкнутости поэтической структуры, ее «самоцельности» и «самолаправленности» и отмечают общественную и историческую обусловленность художественного произ-

ведения, имеющего весьма разнообразное отношение к внелитературной объективной действительности [Poetics. Poetyka 1961].

Сходство взглядов на сущность поэтического языка у членов Пражского кружка и представителей «формальной» школы проявилось и в характеристике его как образования, имеющего исключительно эстетическую (поэтическую) функцию в противоположность практическому языку (у Б. Гавранека — языку сообщений [Гавранек 1967а, 365]), обладающему коммуникативной функцией. При направленности речевой деятельности к знаку (что, в представлении пражцев, происходит в поэтическом языке) реализуется эстетическая функция, при направленности к означаемому — функция общения. К эстетической функции поэтического произведения сводились и все теоретические посылки «формалистов»: любование формой, звуковым строем, возможностью существования и функционирования бессодержательных, «заумных» слов, определение поэзии как языка в его эстетической функции, а поэтического высказывания как высказывания с установкой на выражение.

Теория языковых функций в концепции пражцев находилась, по признанию Б. Гавранека, в соответствии с «классификацией семиологической направленности на Darstellung и Appel, разработанной Бюлером» [Гавранек 1967б, 438; ср.: Bühler 1934]. Психические способности человека — мыслить, чувствовать и выражать волю — порождают три функции языка: функцию сообщения, функцию выражения и функцию обращения (коммуникативную). Но семиологическая экспрессивная направленность (Ausdruck) — уже эстетической направленности; к указанным функциям была добавлена эстетическая функция, противопоставленная первым трем, так как она концентрирует внимание не на предмете сообщения, выраженного автоматизированными языковыми средствами, а на самом акте выражения, становящегося самоцелью, на структуре произведения, полнота и ясность выражения в котором обусловлены максимальной актуализацией его поэтических средств.

Отличие взглядов членов Пражского кружка от взглядов «формалистов» на поэтическую функцию заключается в том, что, во-первых, пражцы допускают мысль о полифункциональности поэтического языка, противопоставленного народному («практическому») языку, являющемуся по сути монофункциональным и служащему лишь целям

понимания [Едличка 1967, 547]; во-вторых, они допускали доминантную направленность высказывания к эстетической или коммуникативной функции [Основные направления структурализма 1964, 120]: в искусстве, одной из форм проявления которого могут быть признаны поэтические тексты, эстетическая функция главенствует, в других типах текста она также может присутствовать, но в качестве второстепенной характеристики.

Проблема функций поэтического языка получила наиболее подробное освещение в работах Р. Якобсона, деятельность которого служит своеобразным связующим звеном между работами русских «формалистов» — через Пражский лингвистический кружок — и современными, в основном структурными, исследованиями поэтического текста. От утверждения Якобсона (в рамках ОПОЯЗа), согласно которому поэзия есть язык в его эстетической функции [Якобсон 1921, 11], к определению поэтической функции как установки на сообщение как таковое, как сосредоточение на сообщении ради него самого, а поэзии — как особым образом организованного языка [Jakobson 1960].

Модель языковых функций Якобсона соотносится с моделью речевого акта, состоящего из адресата, адресанта, контекста, сообщения, контакта, кода. В соответствии с шестью указанными компонентами выделяются шесть функций: 1) контекст — референтивная (когнитивная) функция; 2) адресант — эмотивная (экспрессивная) функция; 3) адресат — конативная функция (триада К. Бюллера); 4) контакт — фатическая функция; 5) код — метаязыковая функция; 6) направленность на сообщение — поэтическая функция. Центральной задачей многих сообщений признается референтивная функция, однако следует учитывать действие и других функций. Различие между сообщениями заключается не в монопольном проявлении одной функции, а в их различной иерархии. Этот верный тезис получает дальнейшее развитие в работе Якобсона [там же], в частности в отдельных замечаниях о превалировании в эпической поэзии коммуникативной, а в лирической — экспрессивной функций. Проводится мысль, что главенствование в литературном произведении поэтической функции, превращающей, однако, его «в вещь в себе», не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной.

Эквивалентность провозглашается Якобсоном основным признаком поэтической структуры, при этом поэти-

ческая функция проецирует принцип эквивалентности с оси отбора на ось комбинации [Jakobson 1961]. Поэтическое использование языка предполагает симметричное чередование фонетически, лексически и грамматически соотнесенных элементов, при этом тождественность звукового оформления ведет к семантическому параллелизму. Свойство эквивалентности отличает поэзию от прозы. И, по мысли Якобсона, лингвистика в состоянии представить в распоряжение исследователя алгоритм для исчерпывающего и объективного описания текста, выявления эквивалентных поэтических структур и моделей.

Модель поэтической речи и языковых функций, предложенная Якобсоном и являющаяся, по признанию Н. Рюве, «первой серьезной попыткой сформулировать гипотезу общего характера о структуре поэтической речи» [Ruwet 1968, 57], оказала значительное влияние на исследование поэтической речи лингвистами и литературоведами разных направлений, в первую очередь структуралистами.

С. Левин выдвигает теорию сцеплений (couplings), изучающую семантическое сближение различных по содержанию компонентов параллельных поэтических конструкций и являющуюся прямым продолжением идей Якобсона об окказиональном семантическом сближении разнородных элементов под воздействием их фонетического сходства или тождественности позиции [Levin 1962]. Х. Тристрам параллелизм рассматривает как основной элемент композиции поэтического текста [Tristram 1978]. Ю. М. Лотман отмечал установление в поэтических текстах контекстуальной семантической аналогии между элементами, находящимися в одинаковом ритмично-синтаксическом положении [Лотман 1972]. Одной из характерных черт поэтической структуры им признавалось наличие в ней некоторых упорядоченностей, «не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько paradigm» [там же, 42].

Однако одновременно с достоинствами, которыми обладали предложенные Якобсоном модели поэтического языка и поэтической функции, им были присущи и недостатки, причем критики теории Якобсона указывают практически на одни и те же ограничения, с которыми связано использование данных моделей.

Во-первых, неопределенность соотношения поэтической и референтивной функций, поэтического и эстетиче-

ского аспектов, сведение поэтической функции к сосредоточению на сообщении ради него самого, с одной стороны, лишает поэтическое произведение признаков коммуникативности, подчеркивает имманентность и самозамкнутость его структуры, «обреченностъ» попыток раскрытия его смысла, его связей с внеязыковой действительностью [Виноградов 1963, 130; Григорьев 1966, 492]; с другой стороны, такое определение поэтической функции, повторяющее постулаты русских «формалистов», проводит необоснованно резкую границу между поэтическим и стандартным литературным языком. Якобсон, хотя и отмечал возможность использования в поэтических целях потенциальных средств, предоставляемых литературным языком, однако, по мнению Дж. Каллера, не показал, как эти средства обретают поэтическую окраску, определенную стилистическую отмеченность [Culler 1975, 74].

Во-вторых, типы отношений эквивалентности, якобы характерные только для поэтических текстов (ср.: [Plett 1975], где рекуррентность выделена в качестве специфической характеристики стандартных литературных текстов, а текстам современной поэзии присуща оккурентность следования элементов), должны обладать более специфическими признаками. Действительно, наборы бесчисленных фонологических повторов встречаются в текстах любой длины, структура любого связного текста — газетной или научной статьи, рекламного объявления и проч. — может быть описана в виде системы эквивалентностей и представлена на таблице с двумя измерениями [Werth 1976; Beaugrande 1978b; Beaugrande 1978a; Beaugrande 1979; Fowler 1978; Friedrich 1979; Oomen 1973; Rhétorique 1977]. Как предлагает П. Рюве, для поэтической речи можно было бы постулировать существование систем эквивалентностей не на одном, а на крайней мере на двух уровнях — фонологическом и семантическом, фонологическом и синтаксическом и т. п. [Ruwet 1968, 57].

Более того, модель Р. Якобсона, связанная с классической структуралистской теорией, сводящей все отношения между элементами языка к отношению субSTITУции и комбинирования, не в состоянии полностью охватить явления языка (в том числе и поэтического) во всем их многообразии и сложности. Так, по наблюдениям В. П. Григорьева, эта модель не может дать адекватного описания преобразований, происходящих в таких широко распространенных поэтических приемах, как однословные и

генитивные метафоры, типа «заяц тучи», «костер рябины» или в перифразах или паронимически связываемых словах [Григорьев 1973, 82]. Необходимо постулировать существование и других типов отношений, которые могут иметь значение и в теории поэтического языка. Сама идея об обязательной соотнесенности вертикальной и горизонтальной осей в исследовании поэтического текста характеризуется как спорная [Friedrich 1979, 463; Turner 1977, 143—144].

Критически рассматривается и практический опыт использования методики Якобсона в его исследованиях поэтических текстов, например сонета 129 В. Шекспира [Jakobson, Jones 1970]. П. Верт показывает, что представленный анализ не отражает специфики поэтического произведения и что наличие в тексте определенной структуры не является ни доказательством его художественных достоинств, ни даже отличительным признаком поэтического произведения. Наличие рекуррентных структур скорее всего является одним из общих свойств языка [Werth 1976; ср.: Beaugrande 1978b, 3]. Сходной является и реакция Ж. Мунэна на появление работы Р. Якобсона и К. Леви-Страсса, посвященной анализу «Кошек» Ш. Бодлера [Якобсон, Леви-Страсс 1975], где авторы исследуют традиционные структуры сонета в их соотношении с грамматическими категориями, особенно структуру рифм и строф. Мунэн резюмирует: «Нас не убедили, что поэтическое высказывание существует только благодаря его лингвистической форме, никак не связанной с его значением, и нет также уверенности в том, что выявляемые Якобсоном самостоятельно функционирующие структуры—единственные показатели красоты текста, придающие ему „характер абсолютного предмета“ (по словам Леви-Страсса)» [Мунэн 1975, 403].

Несмотря на недостатки, выявленные в концепции Якобсона, его модель поэтического языка привлекла самое широкое внимание лингвистов. Не будет преувеличением сказать, что в любой из работ, посвященных проблематике поэтических текстов, эта модель так или иначе использовалась или обсуждалась. Указанная работа Якобсона [Jakobson 1961] дала новый импульс исследованиям в области поэтической речи, особенно в сфере структурной поэтики [Ильин 1975, 444].

В рамках теории трансформационно-порождающей грамматики также были сделаны попытки интерпретации необычного словоупотребления и синтаксиса, в основном

с точки зрения «правильности» высказываний, их соотношения с языковой нормой. Порождающая грамматика, ориентированная на производство грамматически правильных предложений, успешно фиксировала наличие нестандартных предложений, однако она не смогла разработать аппарата для их адекватной семантической (и поэтической) интерпретации, несмотря на то что были выявлены ряды различных вспомогательных процедур для соотнесения нестандартных высказываний со стандартными. В основе появления первых лежит нарушение ряда правил, которые представляют собой определенную иерархию; при этом предполагается, что степень грамматичности предложения может быть автоматически определена путем соотнесения анализируемого высказывания с правилом, которое было нарушено: чем выше уровень в предлагаемой иерархии, тем более предложение отклоняется от нормы (ср. в исходящем порядке: нарушение правил соотнесения категориальных компонентов, субкатегориальных компонентов, правил селекционных ограничений или правил трансформаций). Сама процедура выявления нарушений определенных правил, градация этих нарушений предполагают обязательное приведение нестандартного элемента к «нормальному» стандартному виду. Это может быть путь введения семантического исчислителя, который должен обеспечивать семантическую интерпретацию и стандартных и нестандартных высказываний, притом грамматика оказывается способной к производству высказываний, отклоняющихся от нормы, в случае применения правил перераспределения и переноса [Weinreich 1966]. Использование первого правила позволяет включить в комплексное символическое представление какой-либо лексической единицы противоречивые признаки (ср. *a blood* включает и [—Count] как ингерентный признак, и [+Count], приобретенный в результате действия данного правила). Правило переноса позволяет снимать противоречия между наименованием признака и контекстуальным носителем этого признака (ср. *a pretty [—Male] boy [+Male]* — создается контекстуальная интерпретация *sissified, unmanly* 'изнеженный', 'немужественный'). В интерпретации доминирует перенесенный признак.

Это может быть нейтрализация несовместимых признаков либо путем перенесения нестандартного признака из лексической структуры, содержащей его, в структуру, где он отсутствует, либо его опущения [Dijk 1972]. Выбор определяется контекстом. Перенесение либо опущение

признаков приводит к трансформации нестандартной поверхности структуры в привычное, нормативное семантическое представление.

Могут быть указаны и другие пути. Данная методика анализа на первый взгляд представляется особенно ценной при интерпретации современных поэтических произведений с их алогичным соединением слов и синтаксических форм, необычной семантикой и т. п., а также при изолированном толковании метафор, метонимии и других поэтических приемов, взятых вне их контекстного окружения, оторванных от структуры и смысла целого текста. Но возможность множественного прочтения поэтических текстов, неоднозначность их интерпретации заставляют сомневаться в целесообразности и объективности указанных процедур в анализе поэтических текстов. Действительно, какой компонент следует признать нестандартным, в данном случае образным, метафоричным в сочетаниях *a grief ago, roots that clutch, the flowers in the park smiled at him?* Определить это можно только в результате анализа данных всего произведения, его структуры, развития темы, связности и проч., тем более «что поэтический текст воспринимается не линейно, не последовательно, а единовременно, причем воспринимаются не только его семантические признаки (часто противоречивые), но и сам принцип его организации» (см. раздел «Семантическая связность и нормативность поэтического текста»).

Более того, конечный результат — реконструкция «нормальных» правильно оформленных предложений — в большинстве случаев не отражает существо оригинала, иска жает его поэтическую направленность и поэтический смысл (ср.: [Mack 1975, 236], где подчеркивается мысль о недопустимости сведения метафорических высказываний к нормативным образцам, так как в этом случае поэтический текст лишается обязательно присущей ему смысловой многоплановости). Поэтому методы трансформационно-порождающей грамматики малопригодны для анализа поэтических текстов.

Широко распространено представление о поэтическом высказывании как об аномальной структуре, непременно находящейся в конфликте с общеязыковой нормой. «Если раньше на первом плане стоял выбор поэтического слова, — замечает Б. Карстенсен, — то теперь все более и более поэтическим принципом становится отклонение от нормы... Это уже не отклонение, а принцип» [Carstensen 1970,

274]. О стилистике также сложилось представление как о науке, каталогизирующей и классифицирующей аномальные поэтические конструкции и занимающейся их интерпретацией, т. е. как о своего рода «контрграмматике»; складывается особая отрасль стилистических исследований — «стилистика отклонений», которая в нормированном языке видит лишь вспомогательную величину, существующую исключительно для «оттенения» отклонений от литературного языка [Sanders 1973, 86]. Ориентация на такую точку зрения сужает цели и задачи этого раздела науки о языке и пскажает понимание сущности поэтического языка. Принципиально правильным представляется утверждение Х. Уидоусона о том, что стилистику нужно ориентировать не на описание семантических и синтаксических аномалий, а на попытку разрешить вопросы, каким образом стандартный язык может быть использован в такой сложной и своеобразной коммуникативной функции, как поэтическое повествование, и как используются потенциальные возможности литературного языка для создания различных выразительных приемов [Widdowson 1972, 295].

Однако отличие языка поэтических произведений от обычных форм выражения заключается не только и не столько в отклонениях от нормы, сколько в том, что сами эти отклонения в контексте поэтического произведения могут быть квалифицированы как «правильные» для него, поскольку не нарушающие его окказиональную норму, как создающие специфику и неповторимый «колорит» данного образца поэтической речи.

Все чаще исследователи поэтического языка подчеркивают мысль о «диалектном» характере языка отдельного поэтического произведения [Thorne 1965; Hendricks 1969; Виноградов 1980а; Якобсон 1921]. У. Оомен отмечает, что системный характер отклонения (ср. *regular irregularities*), создающий собственно норму для данного поэтического текста, возможно, «и обусловливает тот факт, что мы воспринимаем стихотворение как связное и цельное, хотя и непривычное нам образование» [Оомен 1973, 87]. При этом следует признать установленным, что в основе поэтического языка лежит и общенародный и литературный язык; поэтический и литературный язык не тождественны, но органическая связь между ними несомненна. Ф. Н. Филин отмечает, что писатель «свободен в своем языковоизворчестве и прелесть его языка в индивидуальном и неповторимом своеобразии, но свободен он лишь до из-

вестной степени. Замечательные русские писатели... правильно угадывали внутренние законы развития литературного языка, способствовали их лучшей реализации... Нормы литературного языка, достаточно гибкие благодаря своей вариативности, обязательны для всех» [Филин 1973, 12]. Однако индивидуальный стиль писателя или поэта может быть настолько оригинальным, что линии расхождения стилей художников слова сравнивают с линиями расхождения разных функциональных стилей [Береснев 1981, 58], а необычность языка, его новизну и непривычность отмечают в качестве непременного условия выявления поэтом его творческой индивидуальности, условия, «без которого невозможно глубже предшественников или иначе, чем они, проникнуть в мир» [Григорьев 1975, 14].

Формы соотнесенности общеязыковой и контекстуальной норм могут быть самыми различными — от максимальной их сближенности до случаев, когда литературная норма определяется в контексте данного произведения как нарушение: «неграмматичное» явление, выпадающее из сложившейся системы, как, например, в стихотворении Дж. Донна “A Nocturnal upon S. Lucie’s Day”, где стандартные предложения I lough и I love квалифицируются как не соответствующие окказиональному стандарту, складывающемуся в повествовании, — согласованию неодушевленных существительных только с глаголами со значением одушевленности и, наоборот, местоимений 1-го лица и одушевленных существительных — с глаголами со значением неодушевленности.

Понятие поэтического диалекта как определенного набора единиц и специфических правил их функционирования, как сложившейся системы словоупотребления, звукового оформления, повторяющихся синтаксических конструкций может быть приложимо как к контексту одного поэтического произведения, так и ко всему корпусу произведений одного автора (идиолект поэта или писателя) или поэтических произведений одного языка в определенный период времени [ср.: Hendricks 1969]. Тезис о системности поэтических средств, о системности поэтического языка, о признании его «особым модусом языковой действительности» [Винокур 1959в, 256] имеет своих сторонников и противников. Так, В. В. Виноградов утверждает, что любое языковое явление может приобрести характер поэтического в определенных творчески-функциональных условиях [Виноградов 1963, 170] (ср. мысль

А. Потебни о поэтичности «всякого вообще слова» [Потебния 1905]), что поэтические средства не образуют специальной системы, однако он же указывал, что эти средства опираются на системные отношения языка внехудожественных областей [Виноградов 1963, 170]. Л. И. Тимофеев поэтический язык определяет как особое и целостное единство, в котором все присущие ему особенности находят своеобразное выражение и характеризуются как внутренне связанная система [Тимофеев 1962, 82]. Э. Косериу еще более категоричен в своих выводах, утверждая, что поэтический язык, включающий и литературный язык, — воплощение всех языковых возможностей, система, совпадающая в принципе с национальным языком; нормы же литературного языка являются своеобразной редукцией тех норм, которые действуют в поэтическом языке [Coseriu 1971]. Не поэтический язык представляет собой отклонение от стандартного языка, а, наоборот, все другие виды использования языка, например обиходно-разговорная, научная речь, являются отклонениями от «тотального» языка [Coseriu 1981, 109]. И отсюда — поскольку не существует поэтических отклонений, то не существует и «стилистики отклонений». Признание «тотальности» поэтического языка и подчиненности этому системному образованию всех остальных форм языкового функционирования, определение его как «языка в максимальной реализации его функций» [там же] — крайняя точка зрения, не подтверждающаяся конкретными исследованиями и не получившая широкой поддержки.

Целесообразным и полезным в плане выявления системности поэтического языка, установления стандартности, регулярности и намеренности использования различных средств и приемов следует признать строго научное и последовательное сопоставление поэтических идиолектов, предложенное в виде перспективной программы В. П. Григорьевым [Григорьев 1966, 499], выявление «поэтических моделей» крупнейших художников слова и затем «описание поэтического пространства в виде пучков изоглосс, объединяющих и разграничающих поэтические индивидуальности, направления и школы» [там же].

Интересным с этой точки зрения представляется и исследование П. Кипарского [Kiparsky 1973], также свидетельствующее в пользу системности средств поэтического языка. В результате сопоставительного исследования ряда различных литературных систем и традиций

(вплоть до самых древних времен, когда господствовали устные формы поэтического искусства) автор приходит к выводу о существовании некоторых универсальных элементов поэтической формы. Каких-либо экзотических проявлений и особенностей, резко отличающихся от привычных нам форм поэтического выражения, обнаружено не было. Более того, специально исследовались случаи сознательного нарушения поэтической формы (за 200-летний период). Все это позволило сделать тот же вывод: основные элементы поэтического выражения не изменились. Гораздо больше обращает на себя внимание универсальность этих средств, чем их временнаáя, национальная или какая-либо другая специфика.

Выделенность поэтического языка в составе общеподнационального языка подчеркивается и существованием авторских окказионализмов, еще не вошедших или уже не вошедших в состав литературного языка (типа «осенебри» Вознесенского, «леонардовинчиваюсь», «луночь» и «саночь» Мартынова и др.), но отчетливо сохраняющихся в памяти и сознании носителей языка и ассоциирующихся с творчеством определенного поэта или писателя. Не входя в литературный язык, такие образования находят свое место в особой системе поэтического языка [Григорьев 1979б, 67]. Специфика этой системы и ее отличие от других языковых систем состоит также в отсутствии строгой поэтической нормы, которая была бы всегда обязательной для всех элементов системы. Ориентируясь на общеязыковые, стандартные требования литературного языка, писатели и поэты сами устанавливают нормы своих идиостилей, которые в совокупности составляют сложную систему поэтического языка.

Проблема рассмотрения поэтических текстов в качестве особых идиолектов, в основе которых лежит присущая лишь каждому данному произведению какая-либо звуковая, синтаксическая или семантическая доминанта, «навязываемая» читателю в виде системного повторения элементов различных уровней, становится особенно актуальной в последнее время. Язык некоторых современных поэтических текстов является полем для экспериментов самого разного толка, в результате чего возникают комбинации и структуры, не порождаемые смыслом, а либо порождающие его, как представляется авторам этих произведений, либо, что происходит все более часто, вовсе уничтожающие его. Речь идет о работах представителей ряда неоавангардистских течений, например так

называемой конкретной поэзии — Ю. Гомингера, А.-Х. Фили, Дж. Фернивала, Е. Каммингса и др., провозгласивших культ «идеограммы» как призыва к внесловесной коммуникации [Salt 1970, 72]. Согласно их громко провозглашаемому кредо, конкретное стихотворение осуществляет коммуникацию собственной структуры, которая и является содержанием. Идеограммы в их произведениях не обнаруживают ни смысловых, ни грамматических, ни каких-либо иных, привычных для восприятия связей — основной акцент сделан на образовании ими разнообразных геометрических фигур, схем, последовательностей. Конкретное произведение существующее лишь «в самом себе и для себя» («an object in its own right and for its own sake» [там же, 8]), не требует прочтения — оно должно восприниматься лишь зрительно (visual poems) (ср. с тезисом В. Шкловского о языке, рассчитанном на «видение», а не на узнавание — см. с. 50) или акустически (musical poems). Это своего рода «словесный либо текстовый дизайн» (Бенз [цит. по: Salt 1970, 73]), рассчитанный на передачу исключительно эстетической информации. Коммуникация (в их понимании «метакоммуникация» — Кампос [цит. по: Salt 1970, 72]) осуществляется путем сообщения читателю структуры-содержания (structure-content). Утверждается, что идеальное стихотворение может и должно состоять из одного слова (ср. произведение Ю. Гомингера “Wind”):

	w		w	
	d	i		
n	n	n		
i	d	i	d	
w			w),

либо из нанизывания разобщенных в смысловом и синтаксическом отношении слов (их «созвездий» — constellations), либо из следования причудливо эллиптизованных фраз и т. п., т. е. подчеркивается необходимость использования некоего «редуцированного» (reduced) языка. Нам представляется, что процесс коммуникации в поэтических произведениях такого рода явно затруднен, если вообще возможен.

Приверженцы еще одного направления, «проецирующей поэзии», — Д. Левертов, Р. Крили, Ч. Олсон — допускают любые нарушения языковых норм ради максимально свободного выражения своих ощущений. Лишь

мысли, чувства и ощущения поэта диктуют ему форму их выражения, поэтому данный вид поэтического творчества называют и «открытой» поэзией [Salt 1970, 47].

Возникают и новые литературоведческие направления, в частности группа «Тель кель», представители которой ориентируются на анализ художественного произведения как такового (на что указывает само название — *Tel quel*), как имманентной ценности, вне его связей с внелингвистической реальностью; их внимание в основном концентрируется на означающем, связанном с поэтической функцией языка и противопоставленном означаемому, связанному с коммуникативной функцией. Означающее, т. е. сам знак, является автономной ценностью. В этом плане отчетливо прослеживаются связи между указанными концепциями и идеями русских «формалистов» с некоторыми установками Пражского лингвистического кружка. Хотя неправомерность основного тезиса, проповедуемого большинством практиков и теоретиков неоавангардизма, о замкнутости поэтического произведения и первостепенной значимости формы очевидна и давно отмечена [ср. Неоавангардистские течения 1972], однако и в настоящее время нельзя не считаться с широким распространением указанных и сходных течений в зарубежной художественной литературе и литературоведении, а также попыткой интерпретации произведений, созданных в этом «ключе». К названным можно прибавить имена У. Стивенса, А. Гинзберга, Л. Ферлингетти, а также Дж. Керуака, Н. Мейлера, С. Сонтаг, У. Берроуза, П. Хандке, Ф. Соллерса и др.

В то же время отчетливо выделяется еще одно направление в изучении художественного текста: все чаще исследователи обращаются к вопросам психологии восприятия поэтических текстов, в частности к вопросам эстетики их воздействия, их восприятия, декодирования, литературной и творческой компетенции отправителя и получателя текста, всестороннего изучения реакции последнего вплоть до проведения эксперимента по исследованию этого механизма [Kingten 1980]. В русле этого же направления исследований проводятся работы и в области смежных дисциплин: в литературоведении, где складывается в свою очередь направление по изучению реакции читателя на текст (*criticism of reader's response*, в ФРГ — школа Констанца, работы В. Изера, Г. Яусса, Л. Готхарда и др.), в теории перевода, где особенно выделяются работы

Р. А. Богранда, который настаивает на первостепенной значимости в переводе поэтического текста не тождественности языковых средств языка-источника и языка-перевода, а тождественности восприятия этих средств, тех ощущений, которые они вызывают у носителей языка в двух сопоставляемых языках, и лучшим переводом признается перевод, ориентированный исключительно на восприятие читателя (*reader-oriented*), в отличие от переводов, ориентированных на переводчика (*translator-oriented*), являющихся отражением его мировосприятия и оценки явлений [Beaugrande 1980b].

В современной стилистике также обнаруживается тенденция к перенесению центра внимания на исследование роли читателя в определении стилистических эффектов [Taylor 1980], к сближению с когнитивной психологией, к формированию определенного направления, основанного на стратегиях восприятия и обработки языкового материала [Dillon 1978]. С этих позиций признаки плана выражения классифицируются в соответствии с эффектом, который эти признаки предположительно вызывают в читателе, а индивидуальный стиль автора описывается как соответствующий определенным типам мыслительной деятельности, различной у разных читателей при восприятии художественного произведения.

Восприятие поэтического текста, насыщенного метафорами, столкновением малосовместимых или вовсе несовместимых понятий, разнообразными приращениями смысла, своеобразным, часто «разорванным», алогичным синтаксисом, семантически запачканными звуковыми повторами и т. п., — сложный процесс. Поэтический текст в определенной степени «организует» его восприятие читателем, «навязывает» ему образ мышления и видения автора, его чувства и суждения, вынуждает читателя принять мир, созданный автором и часто находящийся в противоречии с реальным, объективным миром [ср.: Mack 1975, 248]. Читатель должен быть настроен на восприятие вымышленного мира, созданного воображением поэта, — в этом случае возникают условия для возникновения «художественной веры» (*poetic faith*) [Levin 1977, 118]. Если читатель не принимает этих условий, интерпретация поэтического текста становится невозможной. Заключается своего рода «контракт» между автором и читателем: если в нем участвуют обе стороны, тогда меняется критерий истинности. Устанавливается контекстуальный (окказиональный, «диалектический») критерий истинности и по нему

нестандартные высказывания истинны. Истинность принимается как заданная этим текстом, а несовместимость «поэтической истинности» и реального мира снимается постулированием «возможного мира», созданного воображением поэта [ср.: Abraham 1975; Mack 1975; Мукаржовский 1967, 414].

Активная роль читателя в восприятии поэтического текста, его состояние, по выражению Р. Фаулера, «постоянной настороженности» [Fowler 1969, 79], необходимость приложения больших усилий и большей концентрации внимания для интерпретации данного типа текста в сравнении с другими типами представляется закономерной. Неоднократно поэтическое произведение определялось как игра [Scholes 1969, 1; Жантиева 1972, 305], участниками которой равнозначно признаются как отправитель текста, так и получатель. Насколько реципиент понимает и принимает правила игры, «схватывает ее идею и присоединяется к ней» [Жантиева 1972, 305], зависит полнота интерпретации текста. Совершенно специфическим является восприятие конкретной поэзии, где «сужение сферы языка и мысли требует от читателя ограниченного восприятия. От него ожидают лишь восприятия линии, цвета, графического облика слова, звукосочетания» [там же]. Такие произведения, оторванные от действительности, рассчитаны на узкий круг читателей, и приемы, используемые при их интерпретации, не типичны для обычного процесса толкования поэтического произведения. Современные поэты иногда настолько далеко заходят в своих экспериментах и форма их произведений настолько усложнена и недоступна для понимания, что процесс коммуникации нарушается — требуется пространный авторский комментарий для раскрытия замысла.

Вопросы адекватной интерпретации поэтического текста многими исследователями, особенно в рамках структурной лингвистики и поэтики, связываются с выявлением в текстах так называемой литературности, художественности (literariness), поэтичности (poeticality) [Fowler 1978; Jakobson 1960; 1961; Culler 1975; Bierwisch 1970]. Обнаружение в тексте этого признака, провозглашаемого Р. Якобсоном и его последователями в качестве некой универсалии, зависит от степени подготовленности читателя к восприятию таких текстов, от его навыков в чтении поэзии и т. д., т. е. от степени его литературной (поэтической) компетенции; предполагается, что литературная компетенция является врожденным свойством, способностью/не-

способностью с равным успехом воспринимать любой текст.

Данная точка зрения не согласуется с определением литературной компетенции, данным Дж. Каллером и соответствующим наиболее распространенной и, на наш взгляд, правильной характеристике этого явления: «Литературная компетенция — это набор условных представлений, сопутствующих восприятию поэтического текста» [Culler 1975, 118] (ср. определение стилистической компетенции Э. Фрея: «... более или менее точные знания говорящего о частотном распределении языковых форм и связанное с этим коммуникативное воздействие в контексте» [Frey 1980, 3]). Понятию универсальной и абсолютной литературной компетенции, которой обладает «идеальный читатель» и которой доступна обработка и интерпретация любого художественного текста, противопоставляется в концепции других лингвистов, например Р. Фаулера [Fowler 1978, 6], некоторая социолингвистическая альтернатива, согласно которой (несмотря на, а вернее сказать — благодаря, действительно существующие различия в восприятии и оценке художественных достоинств поэтического текста между неподготовленным читателем и специалистом в области литературы) литературная компетенция не является основанной на каких-либо «врожденных» идеях, а представляет собой социолингвистическую характеристику, приобретаемую с течением времени, в определенной социальной и исторически обусловленной ситуации. Навыки по восприятию и обработке текстов приобретаются индивидуумом в процессе его функционирования в определенной социальной среде и варьируются по объему и содержанию в зависимости от условий общения и необходимости их использования. Такая сумма навыков и представлений присуща нециальному читателю, а определенным социальным группам, что подчеркивает, по мнению Р. Фаулера, неправомерность выделения литературной компетенции как особой, индивидуальной характеристики.

Однако такой резкий акцент лишь на социологической обусловленности литературной компетенции следует признать необоснованным или недостаточным для характеристики данного явления. И в одной социальной среде индивидуумы обладают различными знаниями, культурным багажом, способностями, опытом и прочими данными, влияющими на объем литературной компетенции, присущей каждому данному человеку. Одним из наиболее важ-

ных составных элементов литературной компетенции является способность получателя воспринимать творческий аспект поэтического высказывания, способность к сотворчеству, в этом случае возможность адекватной интерпретации текста значительно повышается, приближаясь к максимальному раскрытию замысла автора.

Творческий подход к использованию и восприятию языка характерен не только для поэтических текстов. Так, многочисленными исследованиями доказано, например, что образность, метафоричность присущи даже такому, как принято думать, эмоционально нейтральному способу изложения, как научный стиль [Разинкина 1972].

Дж. Сэмпсон в любом виде высказываний и их восприятии различает два типа участников: с узким, ограниченным подходом к использованию языка, к объяснению его различных явлений (*limited-minder*) и с широким, творческим охватом всех явлений (*creative minder*) (ср. с оппозицией В. П. Григорьева: стандартное/творческое владение языком [Григорьев 1973, 63]). Сэмпсон определенно высказывается в пользу первого взгляда на язык, свободного «от a priori заданного нежелания признавать творческую свободу пользующихся языком, которую следует всячески приветствовать» [Sampson 1980, 89]. Подчеркивается необходимость специального обучения школьников и студентов именно такому восприятию языка с приучением их к различным формам «словесного творчества» (*verbal creativity*).

Понимание языка художественного произведения и даже возможность перевода его на другой язык еще не означают понимания самого произведения [Culler 1975, 114] (ср. с противоположением М. Титцманом понятий *Lesbarkeit* — «читабельности» любого текста и *Verstehbarkeit*, под которым подразумевается потенциальная возможность для поэтического текста быть понятым читателем в полном объеме как художественное произведение [Titzmann 1977]). Читатель должен быть готов подвергнуть текст ряду «истолковывающих» операций, вскрывающих все потенциальные возможности языка, не используемые в обычном стандартном употреблении. Такая обработка текста, опыт такого рода, постепенно накапливающийся по мере восприятия одного произведения или по мере усложнения воспринимаемых поэтических текстов, формирует самого читателя — он привыкает к интерпретации новых, самых неожиданных форм, толкование которых было бы невозможно в русле привычных пред-

ствлений о природе поэтического текста. В данном случае речь уже может идти не о литературной компетенции, а о креативной (творческой) компетенции, наиболее очевидно выявляющейся при создании и восприятии поэтических, деавтоматизированных текстов, «требующих» интенсивного участия двух сторон: и писателя и читателя (ср. также [Beaugrande 1979], где Богранд понимание текста прямо связывает с творческими способностями рецептиента, с его умением членить текст, соотносить его различные части, уменьшать до разумных пределов семантическую многозначность, выдвигать и проверять гипотезы о возможных значениях слов и структур и т. п.).

Как подчеркивал У. Эмпсон, воздействие поэтического текста состоит не в факте соотнесения «полуоформившихся» значений и конструкций, не в каких-либо смысловых «выводах» и «заключениях», а в самом процессе поиска со стороны читателя [Empson 1963]; ему должно быть «навязано» поэтическое отношение к слову, т. е. творческий подход к материалу, способность соучаствовать в создании поэтических эффектов. Читатель вовлекается в «игру», в процессе которой общепринятые социокультурные коды, обычно используемые при толковании текста, дополняются специальными эстетическими кодами, соответствующими реальности данного поэтического произведения [Григорьев 1979б, 66]. И лингвистической поэтике вменяется в задачу объективировать презентативное множество таких кодов и обобщить их в понятиях движущейся системы поэтического языка [там же].

Процесс выявления новой, в том числе поэтической, информации в тексте происходит на основе литературной (поэтической) компетенции получателя текста, т. е. знания им определенных конвенциональных программ [Culler 1975; Beaugrande 1978а]. При этом степень осознанности процесса интерпретации, усилия, прилагаемые для декодирования текста, зависят также от того, насколько текст соответствует ожиданиям читателя, т. е. насколько он предсказуем: если текст полностью соответствует предположениям и знаниям читателя, процесс его обработки является автоматическим; если некоторые из предположений читателя не оправдываются, процесс декодирования замедляется и требует определенных усилий; если текст полностью не соответствует тому, что можно было бы ожидать, интерпретация становится невозможной. Как подчеркивает Дж. Каллер, ни особенности структурной оформленности поэтического текста,

ии отклонения от стандартных норм сочетания слов и их необычного использования в такой мере не определяют специфики поэтических текстов, как фактор привычного ожидания этих явлений [Culler 1975, 164]. Данная мысль находит подтверждение в описании простейшего эксперимента: небольшая часть газетного сообщения набрана «столбиком», в виде стихотворения:

Hier sur la Nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur une platane
Ses quatre occupants ont été
Tués.

‘Вчера на магистрали № 7 автомобиль, идущий со скоростью 60 км/ч, врезался в платан. Четыре пассажира погибли’.

Такая презентация текста порождает иной «набор» ожиданий, предполагает иную интерпретацию, задает новые осмыслиния знаков, чем восприятие тех же слов, в тех же сочетаниях при наборе их «в строчку».

Введение термина «горизонт ожидания» в значении «прогнозируемая смысловая цепочка» [Словарь терминов 1978, 467], противоположение ожидаемой детерминации как исходного значения слова контрудерминации как неожиданного смысла, обусловленного контекстом [Weinrich 1976, 319], описание формирования интратекстуальных форм ожидания [Frey 1980] и определение поэтического образа как «вспышки», вызванной удивлением, «неожиданным переосмыслинением одного языкового знака в контексте другого» [Славиньский 1975, 273—274] — все это указывает на большой интерес исследователей к проблеме предсказуемости/непредсказуемости элементов поэтического текста в связи с вопросами его толкования. Наиболее традиционной представляется точка зрения, согласно которой поэтический эффект в большинстве случаев определяется нарушением некоего стереотипа: либо общеязыковой нормы, либо контекстуальной нормы. Во втором случае возможны два варианта: нарушается либо норма, образованная всем контекстом произведения, либо норма-модель, сложившаяся в рамках данного высказывания (согласно М. Риффатеру [Riffaterre 1960]).

В работах других лингвистов, например Богранда, данный вопрос получает несколько иное, весьма близкое Каллеру, разрешение: необходимо выявить не контекст-

норму, а структуры ожиданий/предположений о том, что является «нормальным» для определенного текста [Beaugrande 1978a, 20]. Стилистический эффект достигается не нарушением контекстуальной модели, т. е. нарушением ожидаемых вероятностей, а благодаря их подтверждению, чем обусловливается в свою очередь легкая запоминаемость стихов.

В сущности обе точки зрения весьма близки, так как одной из наиболее важных характерных черт поэтического текста в них признается вероятность следования его элементов в определенном порядке, с тем чтобы читатель мог ожидать упорядоченного завершения начатых структур и адекватно интерпретировать этот текст. Данное положение полностью соответствует тем признакам, которые обычно приписывают поэтическому тексту и которыми действительно он обладает — повторяемости элементов, наблюдаемой на всех уровнях текста, даже в развертывании темы произведения.

С учетом соотношения поэтического языка и стандартного литературного языка, а также ряда перечисленных прагматических и психологических аспектов, сопутствующих восприятию поэтического текста, целесообразно выделение трех этапов в исследовании текста поэтического произведения с целью его адекватной интерпретации (ср. со схемой В. П. Григорьева [Григорьев 1979б, 80]). Сначала производится традиционно-лингвистический анализ, доступный носителю языка с минимальными навыками в чтении поэтических текстов; на этом этапе фиксируются стандартные структуры и значения, а также элементы, обычно используемые в поэтическом языке (архаизмы, поэтизмы, различные виды повторов и т. п.). Это тот фон, на котором ярко проявляется специфика введения автором поэтических приемов, окказионализмов, особого структурирования текста, контекстуальных форм связности, создающих новую смысловую связность и различные приращения смысла. Анализ и соотнесение указанных явлений представляют собой следующую, вторую ступень в обработке текста — лингвопоэтическую, требующую от читателя большей литературной компетенции, желания и способности расшифровать необычные, подчиняющиеся вторичной, контекстуальной норме сочетания звуков, слов, конструкций, увидеть, каким смысловым и структурным преобразованиям подвергаются общеязыковые слова и выражения, как используются их потенциальные возможности. На третьем, завершающем

этапе интерпретации происходит эстетическое соотнесение всех элементов произведения, выявление их поэтического назначения, полное осознание замысла автора, возможное лишь при высокой степени владения читателем навыками толкования поэтических текстов, а также знакомства с идиолектом данного автора и традициями его эпохи. На этом этапе становится очевидным, что творческая, поэтическая компетенция является качеством, которым в равной мере должны обладать и автор и читатель, иначе нарушается эффективность воздействия текста вплоть до полного его непонимания получателем. Именно на этом этапе необходимо учитывать проявление двух основных функций поэтического языка — и коммуникативной и поэтической, иначе текст перестает быть текстом, предназначенным для восприятия, понимания, сопререживания.

Как показало исследование различных подходов к толкованию сущности поэтического языка, последний является своеобразным лингвистическим объектом, опирающимся на возможности литературного и — шире — общенационального языка и тесно связанным с креативными и эстетическими аспектами языкового функционирования. Изучение этих аспектов как высшей формы проявления выразительных возможностей языка — перспективное направление исследований, способное внести значительный вклад в создание общей теории поэтического языка.

Эмпирические основания лингвистического изучения поэтического текста

Определение поэзии может лишь указать, чем она должна быть, а не чем она была или является в действительности; в противном случае самое краткое определение гласило бы: поэзия есть то, что в такое-то время и в таком-то месте называлось ею.

Ф. Шлегель

Уже сам по себе сложный вопрос о возможностях языкоznания в изучении поэзии нередко осложняется тем обстоятельством, что участники дискуссий на эту тему спешат перейти непосредственно к тем или иным интересующим их конкретным проблемам. Проблемы же методо-

логические, предваряющие собственно изучение материала, остаются в стороне, так как многое кажется достаточно ясным и не требующим предварительной обработки. Ясность эта, как показывает более внимательное рассмотрение, оказывается порой иллюзорной. Даже эмпирическое наполнение основных понятий, с которыми приходится иметь дело в этой области, не может считаться чем-то устойчивым и не требующим постоянного, пристального внимания.

Обычно факты представляются чем-то готовым, уже существующим, так что дело исследователя — взять их и использовать. Похоже, что они неподвижны, представляют собой твердую основу в отличие от более шаткой и туманной теоретической области. Отсюда и стремление опереться на факты, т. е. в нашем случае — на конкретные поэтические тексты, продемонстрировать на них те или иные положения.

Безусловно, факты, эмпирические данные объективны и служат основой для теоретических построений, для выдвижения и опровержения гипотез. Однако факты не представляют собой чего-либо абсолютно неподвижного, нейтрального. Они входят в науку не сами по себе — их добывают. Вычленение, осознание фактов происходит в результате практического и теоретического освоения действительности. Известно немало случаев, когда наука долго проходила мимо того или иного явления, прежде чем оно было отмечено и вовлечено в круг изысканий, т. е. прежде чем оно становилось фактом науки. Иллюзия того, что факты «готовы», поддерживается тем обстоятельством, что мы замечаем обычно освоенные и вычлененные факты, хорошо укладывающиеся в наши общие представления. В области гуманитарных наук такая иллюзия может быть более сильной и потому, что «техника», употребляемая для получения и обработки фактов, обычно бесплотна и незрима, так что размеры ее оценить не так-то просто. Гораздо более наглядны усилия, прилагаемые для получения эмпирического материала в естественных науках. Сложность приборов, которыми приходится вооружаться, например, современным физикам для подтверждения какого-либо факта, говорит сама за себя. Впрочем, в языкоznании уже тоже появились области (например, экспериментальная фонетика, изучение устной речи), где работа без помощи приборов, пусть пока и довольно простых, практически невозможна. Даже такой элементарный инструмент, как магнитофон, позволяет

получить факты, несходные с теми субъективными представлениями об устной речи, которые есть у каждого из нас. Чем дальше продвигается наука, тем с большим трудом приходится вычленять новые факты.

Эмпирический материал не инертен, это не готовый путь, который в любом случае ведет к цели. От того, каким образом подойдет исследователь к эмпирической стихии, что он выделит из нее в качестве характерного, необходимого, во многом зависят результаты его работы. В то же время возможность выделения тех или иных фактов зависит от методов, которыми пользуется ученый, а они в свою очередь ближними и дальними, непосредственными и опосредованными связями сочленены с теоретической и практической деятельностью, в которую он так или иначе вовлечен. На принципиальную важность проблем, связанных с эмпирией, для исследований в области поэтики точно указал Ю. Н. Тынянов: «Выбор материала влечет за собою как последствие то или иное направление исследования и этим отчасти предопределяет самые выводы или ограничивает их значение» [Тынянов 1965, 32].

Прежде всего речь идет о широте эмпирической базы, можно сказать — о ее количественной характеристики. Исследователи обычно говорят о «поэзии», полагая, что нет никакой необходимости останавливаться на том, что понимается в данном случае под этим словом. В самом деле, вряд ли кто придет в затруднение, услышав о поэзии. Каждый из нас представляет себе при этом слове нечто, каждый легко приведет примеры поэзии. Но дело в том, что в этом «нечто» отражен, как правило, наш опыт знакомства с поэзией в том виде, в котором она существует в нашей культуре, в нашей культурной традиции¹. Такое понимание обычно не только для поэзии, но и для большинства явлений культуры. Их конкретные проявления историчны, т. е. неповторимо-индивидуальны. Человек может даже отказываться «признать» в необычных формах знакомое ему явление (в отношении поэзии это касается тех случаев, когда новые по своим принципам поэтические произведения не получают широкого признания — их не считают поэзией именно из-за того, что они несходны с устоявшимися образцами). Такое понимание поэзии можно было бы назвать «наивным» или «бытовым»; к сожалению, оба слова имеют явную оценочную окраску, так что лучше воспользоваться обозначением «актуальный» (это слово следует понимать в значении, близком к эти-

мологическому: действительный, действующий в данных условиях). Актуальное представление о поэзии во многом интуитивно. Попытки выработать принципы актуального представления приводят к появлению нормативных поэтик. Преодоление актуального представления, осознание каждой данной исторической формы поэтического творчества как не единственно возможной — путь к созданию ненормативной, собственно научной поэтики.

Когда появилось это осознание — вопрос до некоторой степени спорный², однако уже к концу XVII в. выражение его в теоретических работах И. Г. Гердера, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля очевидно. С тех пор принцип историзма неоднократно провозглашался, в том числе в области лингвистического изучения поэтической речи. В «Тезисах» Пражского лингвистического кружка можно прочесть: «Исследователь должен избегать эгоцентризма, то есть анализа и оценки поэтических явлений прошлого или поэтических явлений других народов с точки зрения своих собственных поэтических навыков и художественных „норм“» [Пражский лингвистический кружок 1967, 31]. На деле же до сих пор большинство исследователей, заявив о рассмотрении языка поэзии, в дальнейшем чаще всего спокойно оперирует материалом современной поэзии на своем родном языке, если же и привлекается дополнительный материал, то чаще всего сходных поэтических культур. Так происходит подмена научного понятия поэзии актуальным, что не может не иметь отрицательных последствий, поскольку, как указывал Тынянов, «при ограничении материала... легко принять вторичные свойства фактов, вытекающие из их положения в данном случае, — за их основные свойства» [Тынянов 1965, 33]. Помимо такого простого проникновения актуального понимания поэзии в научное исследование, идущего от несоразмерности объема охваченных фактов и поставленной задачи, существует и другой момент проблемы.

Хотя время нормативной поэтики прошло, это не значит, что исследования в области поэтики абсолютно свободны от связи с поэтической практикой. Напротив, между практическими проблемами и теоретическими построениями существует определенная связь. Выявление ее может представлять собой в одних случаях более сложную, в других — более простую задачу. Так, связь идей ОПОЯЗа и творчества футуристов не вызывает сомнений; об этом говорит и апология «заумного языка» в изданиях ОПОЯЗа, и параллельность идей «затрудненной формы»

В. Б. Шкловского соответствующим программным заявлениям футуристов: «Чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая...)» [Литературные манифесты 1929, 80]. Помимо таких достаточно очевидных и поверхностных схождений вопрос может быть поставлен и более основательно. Тогда надо будет, например, обратиться к близости идей конструкции, конструирования поэтического произведения в теории («конструктивный принцип» Тынянова, «искусство как прием» Шкловского и др.) и конструктивистских тенденций (в широком смысле этого слова, а не только в применении собственно к явлению, называемому конструктивизмом, т. е. в узком, специальном смысле) в литературном (да и вообще художественном) творчестве 10—20-х годов.

Связь теории и практики в этом случае достаточно естественна. Ведь поэтическое творчество постоянно расширяет круг проблем, подлежащих ведению теории, ставит перед ней новые задачи, более того, заставляет в свете новых фактов по-новому взглянуть на старые. Поэтому-то актуальное понимание поэзии неотступно преследует теоретиков, вкрадываясь скрытым нормативным моментом уже в саму постановку задач. Такому исследователю, как Я. Мукаржовский, никак нельзя отказать в понимании историчности форм поэтического творчества. И тем не менее его концепция поэтического языка насквозь пронизана оценочным моментом, неравнодушием к проблемам поэтической практики: «...если поэзия намерена выполнить стоящую перед ней задачу, она не должна бояться никаких экспериментов, никакой деформации литературной нормы, в том случае, если с их помощью она сможет показать язык с совершенно новой стороны» [Мукаржовский 1967, 427]³.

Ощущение свободы характерно именно для включенного в данную поэтическую культуру систему наблюдателя, в то время как наблюдатель посторонний неизменно находит следование определенным принципам, тенденциям, представляющимся ему в достаточной мере условными. Речь идет о явлении, отмеченном давно и получившем в традиционной поэтике наименование «поэтические вольности». Для каждой поэтической культуры характерны свои, вполне определенные «вольности» в обращении со словесным материалом. При отказе от общих принципов данной поэтической культуры «вольности»,

представляющиеся проявлением свободы, кажутся произвольными, надуманными, достойными осмеяния⁴. Историко-типологическое изучение «поэтических вольностей» разных поэтических культур — важная задача, решение которой может дать немало для понимания эволюции языковой структуры поэтического произведения. Ведь в «поэтических вольностях» пересекаются языковое варьирование, технические потребности стиха (расширение версификационных возможностей) и языковая необычность поэтической речи как сигнал ее особого, обособленного характера⁵. При первом взгляде создается впечатление, что «поэтические вольности» — явление ранних периодов в истории поэтического творчества, что по мере развития поэзии «вольности» постепенно исчезают. Так, Г. О. Винокур, рассматривая историю «поэтических вольностей» в русской поэзии XVIII — нач. XIX в., указывает, что возникали они в основном «из чисто технических потребностей неопытного еще стихотворства» [Винокур 1959а, 341]. К концу XVIII в. отношение к ним стало гораздо менее терпимым, чем прежде, а для творчества Пушкина характерен «постепенный отказ от всех условностей традиции и употребление только таких средств языка, имеющих своим источником эту традицию, которые могут быть мотивированы стилистически, то есть употреблены как выразители конкретного стилистического задания, осуществляемого данным произведением, а не как внешний признак стихотворной речи» [там же, 345]. Это наблюдение безусловно справедливо: тенденция к уменьшению как сугубо технических вспомогательных средств, так и чисто внешних «поэтических» атрибутов в языке поэзии действительно наблюдается. Но не означает ли это, что, исчезая на одном уровне и в одном виде, они появляются на другом уровне, в ином качестве? «Естественность» привычной нам языковой формы современной поэзии может при ближайшем рассмотрении оказаться далеко не такой естественной.

При рассуждении о языковых особенностях поэтических произведений следует ясно отдавать себе отчет в том, для какого именно эмпирического материала действительны сделанные выводы, и не расширять приложимость этих выводов произвольно, без достаточных на то оснований. Образцом для языковедов в данном случае может быть стиховедение. Успехи, которых добилось стиховедение, были возможны именно благодаря строгому соблюдению соответствия между эмпирическим материалом

и полученными на его основе выводами. Никому сейчас не придет в голову рассуждать о метрике «вообще», проиллюстрировав свои рассуждения двумя-тремя случайными примерами. В результате стиховедение получило возможность снова поставить некоторые проблемы, казалось бы скомпрометированные и отброшенные наукой как несостоятельные, на самом же деле ложными были не сами проблемы, а методы, которыми их пытались решать. Речь идет, например, о семантике различных метрических форм [см.: Гаспаров 1979]⁶. Как безусловно положительное явление следует отметить появление в последнее время ряда исследований по языку русской поэзии прошлого и современности, ставящих себе задачу изучения достаточно четко очерченного материала [см., например, Языковые процессы 1977а; 1977б].

Изучение конкретных исторических форм поэзии (поэтических культур) может служить предварительной работой для выявления особенностей языковой структуры поэтических текстов, но никак не может заменить само выявление. Даже изучив каждую из форм поэзии, мы не получим представления о поэзии вообще. Факты, принадлежащие различным поэтическим культурам, не суммируются, поскольку они несопоставимы. Все это факты внутри культуры, при выносе их за пределы культуры они теряют свое значение. Обобщение фактического материала возможно только через построение исторической типологии поэтических культур.

Сложность построения такого рода типологии заключается не только в том, что языковые особенности поэтических текстов многих поэтических культур изучены явно недостаточно. Типология должна не только основываться на внутрисистемных свойствах поэтических текстов, но и учитывать место поэтической речи в общем потоке языковой действительности. Однако для этого нужно определить, чему противостоит поэтическая речь, на каком языковом фоне следует ее рассматривать.

Обычно поэтическую речь противопоставляли языку «практическому», «обычному», «языку общения». Что следует понимать под этими выражениями, не совсем ясно. Всем им в большей или меньшей степени присущ оценочный характер. Представление о «практическом» языке кажется сконструированным в качестве второго члена противопоставления «поэтический язык — практический язык». Его основные свойства, как правило, отрицательные, т. е. он лишен всего того, что харак-

терно для языка поэзии. Это некий «минус-поэтический» язык, полный антипод языка поэзии. Эмпирическое содержание этого схематического построения весьма сомнительно, и совершенно справедлив упрек М. Л. Пратт, указавшей, что исследователи, пользующиеся этими противопоставлениями, практически никогда не проверяли своих утверждений о характере «практического» языка на фактическом материале [Pratt 1977, 38]. Одна из причин появления таких схематических конструкций в том, что как раз язык, используемый в ежедневном общении, остается наименее изученной областью лингвистических исследований. Исследование разговорной речи позволяет обнаружить в ней элементы, сходные со структурами, характерными для поэтической речи [Leumann 1959, 132]. Во всяком случае, следует признать ошибочным утверждение, будто языком в условиях ежедневного общения пользуются «без дополнительных намерений», без каких-либо рефлексий относительно того, каким образом что-либо говорится [Schmidt 1968, 289].

Другая позиция, представленная, в частности, Я. Мукаржовским, состоит в противопоставлении языка поэзии литературному языку, в качестве «самой чистой формы» которого рассматривается язык научный [Мукаржовский 1967, 409]. В таких соображениях есть определенный резон, поскольку художественное и научное творчество в определенном смысле действительно являются антиподами. Это противопоставление имеет довольно длительную традицию и восходит к языковедческим работам немецких романтиков и В. Гумбольдта [см.: Ромашко 1982, 57]. Однако и в этом случае не удается избежать априорной схематизации, хотя конструирование антиподов идет несколько иначе, чем в первом случае, — там «практический» язык противопоставляется «поэтическому» как полный хаос определенной организованности, здесь «нормированный» язык противопоставляется «поэтическому» как жестко кодифицированный — свободному. Реальные отношения между языком поэзии и языком науки также сложнее подобного однозначного противопоставления.

Неразработанность проблем речевых форм («речевых жанров» по М. М. Бахтину) не позволяет строить развернутую типологию поэтической речи. Большинство попыток неизбежно оказывается лишенным полноценного эмпирического содержания, а многие обсуждения принимают, по сути дела, схоластический характер. Это каса-

ется, в частности, вопроса о соотношении языка поэзии (и — шире — языка художественной литературы) и литературного языка. Но какого языка художественной литературы? Какого литературного языка? Ведь, как писал В. В. Виноградов, «в средние века и в новое время литературные языки развивались по-разному», «литературный язык в разные периоды развития языка занимает в его системе разное место» [Виноградов 1981а, 289, 292]. Исторические формы поэтической речи также бывают достаточно разными. Более того, ранние формы поэтической речи (чаще всего речь идет о языке архаического эпоса, например гомеровского) оформляются до появления литературного языка (если, конечно, не считать сами эти формы началом литературного языка в силу их наддиалектного характера) и могут в дальнейшем оказывать влияние на формирующийся литературный язык [Типы наддиалектных форм языка 1981, 306—307]. Возможны ситуации, когда в качестве литературного используется чужой язык (латинский в средневековой Европе, арабский в странах мусульманского Востока), так что поэзия может создаваться параллельно на литературном и родном языках⁷. Язык художественной литературы может развиваться в тесном контакте с литературным языком, а может, напротив, значительно удаляться от нормированной речи, противостоять ей. Но до тех пор, пока не разработана типология языковых ситуаций, сколько-нибудь серьезные теоретические исследования в этой области невозможны.

Однако что сможет дать историческая типология форм поэтической речи, когда она будет построена, можно ли будет из нее вывести основные черты языка поэтических текстов? На этот вопрос приходится дать отрицательный ответ. Ведь множество поэтических текстов, поэтических форм не замкнуто. Поэтическое творчество продолжается, и, пока оно будет продолжаться, будут появляться новые тексты, новые типы и формы поэтической речи. Поэтому любые выводы, сделанные на основании типологических изысканий, будут посить относительный характер.

Помимо широты охвата фактического материала и его организации проблема эмпирии в изучении поэтической речи имеет и другую сторону. Получаемые факты существенным образом зависят не только от объема рассматриваемого материала, но и от лингвистической концепции исследователя. Это значит: то, что видят в качестве языковых особенностей художественного произведения, во многом зависит от того, что считают предметом лингви-

стики, ее задачами и методами⁸. Часть проблем, которые обычно считают внутренним делом лингвистического изучения поэтической речи, на самом деле является лишь следствием соответствующих разногласий в области общей методологии языкоznания. Так, на протяжении долгого времени дебатируется вопрос, считать ли язык поэзии «отклонением» от нормальной речи или, напротив, «высшей формой» языка, наиболее полным проявлением его возможностей [см.: Weiss 1974, 28]. Эти позиции нельзя считать взаимоисключающими, поскольку в рамках частной дисциплины они несопоставимы. В них отражается различное понимание языка вообще и задач его изучения в частности.

В первом случае язык рассматривается как набор (инвентарь) элементов, служащих для образования стандартных цепочек последовательностей (текстов, их частей). Язык является синхронным образованием, находящимся во взаимно однозначном соответствии с текстами на этом языке: все тексты могут быть получены как развертывание языка, а язык может быть извлечен из текстов путем их свертывания. В таком случае поэтическая речь, как нестандартные тексты, не может характеризоваться иначе, как отклонение от нормы. Во втором случае язык рассматривается как способность, реализуемая и развертываемая в деятельности. Каждое высказывание может быть оценено как реализующее эту способность в большей или меньшей степени, нормой является максимальная реализация, практически недостижимая и существующая как идеал, а не представленная в образцовых текстах. Язык постоянно находится в развитии, движении, это некая сумма тенденций, направлений деятельности. Если в первом случае язык существует словно для оформления готового уже сообщения (ср. идею языка как кода, при этом обычно забывают, что кодируется уже готовый языковой текст), то во втором случае само сообщение рождается в языковом выражении, само языковое действие создает новый смысл. Неудивительно, что при второй точке зрения, когда язык рассматривается как явление творческое по своей сущности, поэзия как словесное творчество оказывается наиболее полным воплощением возможностей языка.

Большинство попыток объяснения языка поэзии как «особого модуса языковой деятельности» (определение, данное Г. О. Винокуром [1959а, 256]) страдает противоречивостью именно из-за того, что в одной концепции оказываются объединенными подходы, принадлежащие

различным методологическим позициям. Такого рода противоречивость характерна для Пражского лингвистического кружка и для более поздних работ Р. О. Якобсона, генетически связанных с идеями пражцев. Сама идея направленности на знак как существенного признака поэтического искусства противоречит коммуникативной схеме «говорящий—слушающий» и пониманию языка как синхронной системы-инвентаря. Схема коммуникации «говорящий—слушающий», весьма приблизительно передающая «реальное целое речевого общения» [Бахтин 1979, 246], не оставляет места для «поэтической функции», опирающейся на «автономную ценность языкового знака» [Якобсон 1975, 202; Пражский лингвистический кружок 1967, 29] — ведь если действия «говорящего» (адресанта) направлены на сам знак, на сообщение, то при чем же здесь «слушающий» (адресат), каким образом знак может обладать автономной ценностью? На это противоречие уже указывали [см.: Baumgärtner 1969]. Стремление объяснить творческий характер поэтической речи с помощью идеи языка-кода обречено на неудачу, поскольку пытается совместить несовместимые методологические позиции. Само понятие поэтического языка не отличается достаточной определенностью, поскольку «язык» в этом случае может пониматься по-разному: строго терминологически, как член противопоставления «язык—речь» (*langue—parole*) и не строго терминологически (ср. у В. М. Жирмунского: «Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции» [Жирмунский 1977а, 32]). На возможность различного понимания «поэтического языка» указывал Г. О. Винокур [Винокур 1959г, 388—393].

Уже первая попытка создания концепции «поэтического языка», предпринятая немецкими романтиками [см.: Ромашко 1982], окончилась в области практических изысканий неудачей именно из-за того, что исследовательская методика, к которой прибегли романтики, не могла дать факты, необходимые для понимания поэтической речи как явления совершеннно особого рода. Эта ошибка, к сожалению, была затем неоднократно повторена, и неудивительно — ведь направление развития лингвистических методов в основном было таково, что предопределяло подход к языку поэзии как к определенному инвентарю, отличающемуся от других форм существования языка примерно так же, как отличается от языка лите-

ратурного диалект или жаргон. Вместо вскрытия закономерностей предлагалось описание; объяснение подменялось созданием процедур, позволяющих опознать поэтический текст в ряду других текстов. Но даже задача подобного опознания (при том, что ценность этой задачи может быть оспорена) не была решена удовлетворительно. С одной стороны, этому противодействовало потенциально бесконечное разнообразие форм поэтической речи, с другой — тот факт, что языковые явления, которые рассматривались в качестве существенных признаков поэтической речи, были обнаружены за ее пределами — в разговорной речи, в публицистических, рекламных текстах, в патологической речи [Ihwe 1973, 167]. Более того, именно в нехудожественных текстах эти признаки вычленялись с большей четкостью.

Абсолютная противоположность научной речи поэтической также оказалась иллюзорной: эстетический момент в научном тексте может быть достаточно сильным, эстетическая работа со словом может играть в определенные моменты важную роль в развитии науки. Так, наблюдения над языком древнегреческих философских текстов позволили С. С. Аверинцеву сделать вывод, что «исторически необходимая установка на преобразование слова ради нужд философского языка закономерно побуждала приглядываться к слову и на разные лады разрабатывать его возможности также и там, где это не требовалось никакой утилитарной надобностью, безмотивно — раз начавши, невозможно остановиться. Ум эллинского философа — почти непроизвольно работающий „генератор“ тропов, антitez, всякого рода словесной и просто звуковой игры» [Аверинцев 1979, 53]⁹.

Эти противоречия привели к кризису концепции «поэтического языка»; все более четким стало осознание того, что «учение о поэтической речи не может выйти из лингвистического учения о слове и словесном ряде» [Виноградов 1927, 8]. Одновременно в лингвистической теории происходило перемещение интереса с проблем впреди-структурного описания языка на проблемы употребления языка, результатом было быстрое развитие исследований по языковой прагматике. Под влиянием этих обстоятельств оживился интерес к идеям описания поэтической речи как элемента особого рода коммуникативного процесса. Такой подход не нов, уже В. Н. Волонтинов писал, что словесное творчество «является особой формой взаимоотношения творца и созерцателей, закрепленной

в художественном произведении» [цит. по: Из истории. . . 1980, 384].

Если к тексту подходить не как к определенной структуре, а как к «единице языковой деятельности» [Stierle 1975, 8], то из этого совершенно естественно следует, что «художественную речь следует рассматривать скорее как способ употребления, нежели как разновидность языка» [Pratt 1977, XIII]. Этот подход безусловно является достаточно продуктивным, он позволяет вскрыть некоторые существенные моменты литературного творчества. Однако полное перенесение внимания на коммуникативно-функциональный аспект ведет к односторонности иного рода. Конечно, поэтическое творчество можно рассматривать как своего рода коммуникацию (но весьма своеобразную)¹⁰. И все-таки своеобразие поэзии несводимо к одному процессу коммуникации; в конце концов, практически любую человеческую деятельность можно рассматривать как своего рода коммуникацию, это нисколько не приближает к пониманию поэтической речи как особого феномена. Поэтический текст не просто является «пусковым фактором поэтической коммуникации» [Werner, Lerchner 1981, 334]. Художественное произведение, как созданное путем обработки соответствующего материала эстетическое целое, и делает возможным определенного рода «общение», обладая при этом относительной самостоятельной ценностью (отсюда — хранение поэтических текстов и работа по их толкованию, комментированию). Познание эстетического творчества немыслимо без понятия «произведение искусства», так что структура поэтического текста (в том числе и языковая) — важный аспект проблемы. Конечно, поэтическое произведение направлено к кому-то, и этот момент направленности, обращенности присутствует в поэтическом творчестве всегда, но в то же самое время автор работает над произведением, непосредственная деятельность его направлена на словесный материал, и это нельзя не учитывать. К тому же рассмотрение поэтического творчества только в коммуникативном аспекте вызывает искушение объяснить этот вид «общения» через уподобление его простейшим видам бытовой коммуникации, что совершенно недопустимо [ср.: Бахтин 1975, 239—240].

В отношении эмпирического материала прагматический поворот в изучении художественной речи вызвал к жизни новые проблемы. Поиск фактов, позволяющих определить поэтический текст, переместился с самого

текста на условия его бытования. В связи с этим было указано, что ведущим моментом в поэтической коммуникации следует считать то, что ее участники в равной степени принимают данный текст как поэтический [Ihwe 1973, 168]. Действительно, читатель может по тем или иным соображениям отказаться считать данный текст поэтическим произведением, в этом случае текст «не состоится» для него как явление искусства, хотя как определенную последовательность языковых элементов он его и воспримет. «Коммуникации», т. е. единения автора и читателя в отношении к тексту, не произойдет. Однако свести все к приемлемости/неприемлемости — значит не столько решить проблему, сколько избавиться от нее, вынести ее за скобки научного рассмотрения. В самом деле, не все ли равно, почему люди считают то или иное сочинение поэтическим, если они в большей или меньшей степени сходятся во мнении? Это схождение во мнении можно зафиксировать (с одной стороны, авторы создают произведения такого-то типа, с другой — читатели их читают, эта ситуация может быть охарактеризована эмпирически, даже в цифрах, например тиражей) и таким образом получить ответ на вопрос, что же представляет собой поэзия.

На деле же получается нечто иное. Определение поэзии через ее приемлемость оборачивается трюизмом — поэзия это то, что считается поэзией (ср. определение эстетической коммуникации у З. И. Шмидта [Schmidt 1980, 84]). Спорить с таким определением нечего, это действительно так, но оно ничего не дает для понимания сущности данного явления. По сути дела, это выраженное в иной форме положение о том, что конкретные формы проявления поэзии историчны, разнообразие этих форм потенциально бесконечно. Тем самым мы возвращаемся к уже высказанной мысли о невозможности вывести сущность поэтической речи ни из перечисления эмпирических признаков, ни из перечисления возможных типов сочетаний этих признаков.

Вывод может показаться неутешительным. Однако это не так. Сущность поэтической речи нельзя «наблюдать» ни в одном из регистрируемых моментов ее существования. Но это не значит, что ответ на вопрос, как же возможно словесное творчество, дать нельзя. Вопрос о сущности поэтической речи решается лишь на теоретическом уровне, причем комплексно, усилиями не только теоретического языкоznания, но и других дисциплин — тео-

рии литературы и общей эстетики (на важность этого момента настойчиво указывал М. М. Бахтин [1975, 8—10]).

Что же касается эмпирических исследований, то они могут дать ценный материал по истории, типологии и исторической типологии поэтической речи. Они позволяют сделать выводы о том, каким образом эволюционирует языковая структура поэтических произведений. И если эти изыскания будут проводиться с достаточной методологической строгостью, их результаты могут оказаться существенными для теории поэтической речи и в конечном итоге для поэтики в целом.

Примечания

¹ Какие сложности возникают, когда пытаются представить перечень признаков поэтического текста, пригодный для всех поэтических культур, хорошо демонстрирует работа А. А. Хилла [Хилл 1972].

² Есть основания полагать, что во Франции элементы исторического подхода к литературе появились на рубеже XVII и XVIII вв. [Jauss 1970].

³ Представление о том, что поэт может и даже должен нарушать традицию, появилось относительно недавно. В прошлом существовали поэтические культуры, для которых было характерно стремление не нарушать традицию, подражать сочинениям, считающимся образцовыми, каноническими. При этом на практике, конечно, не исключалась возможность отклонения от канона (точно так же как и современные поэты, провозглашавшие разрыв с традицией, не были абсолютно свободны от нее). Вопрос о взаимоотношениях с традицией — вопрос сложный, во всяком случае поэтическая традиция как фон влияет на создание и восприятие поэтического произведения чаще, чем это обычно осознается.

⁴ Пожалуй, самый ранний пример такого рода мы находим в «Поэтике» Аристотеля [Аристотель... 1978, 150]: «Несправедливы упреки тех, кто осуждает такого рода слог и осмеивает поэтов в комедиях, как Евклид Старший, говоривший, что нетрудное дело — сочинять стихи, если позволят удлинять гласные, сколько угодно, и высмеявшим это в своем собственном слоге:

Э-эпихара я видел в пути его к Ма-арафону».

В этом отрывке Аристотель защищает одну из наиболее характерных «поэтических вольностей» греческого эпоса — так называемое метрическое удлинение, позволявшее укладывать в метрическую схему дактилического гекзаметра слова, которые в их обычном виде уложить в пеес было невозможно. В результате, например, *ὅλορέντην* превращалось в *οὐλορέντην*. Однако вскоре, как видно, появились люди, которым эта «вольность» казалась чистейшим произволом.

⁵ Характерно, что даже собственно технические моменты «поэтических вольностей» почти сразу же приобретают эстетическую значимость.

⁶ Рассуждения о запечатлении «метра вообще» были достаточно распространены в прошлом. Ср., например, высказывание А. В. Шле-

геля: «Метр должен выражать закономерностью своих повторений дух поэтического жанра... Дух эпоса — самый неопределенный, самый общий, самый спокойный, закономерность повторения должна быть, следовательно, очень простой, а простор для свободы действий — очень большим. Напротив, совершенно индивидуально определенное направление лирического стихотворения... требует часто очень сложной закономерности повторений...» [Schlegel 1962, 244]. Конечно, положения такого рода достаточно легко опровергнуть, что и создавало впечатление, будто сама идея о связи метра со смыслом абсолютно ошибочна.

⁷ Наконец, поэтические произведения могут быть написаны и на диалекте.

⁸ Попытку связать эволюцию понятия «литература» с развитием лингвистических идей предпринял Г. Зайдлер [Seidler 1974].

⁹ Таким образом, как уже неоднократно указывалось [см., например: Мукаржовский 1967, 415; Lerchner 1978, 7—9], область эстетического в речи значительно шире области собственно поэтического. То же можно сказать и о творческом моменте: поэтический текст — это безусловно результат творческого отношения к языку, однако отождествление поэтического и творческого было бы ошибкой, так как область творческого шире области поэтического [Виноградов 1927, 7]. Выявлению собственно поэтического мешает слабая изученность эстетического и творческого моментов в непоэтической речи.

¹⁰ Действительно, существование поэзии можно рассматривать как коммуникацию, общение. Но при этом в процессе «сообщения» совсем не обязательно что-либо сообщать (поэтическое произведение вовсе не обязано сообщать что-либо новое; например, «Илиада» и «Одиссея» рассчитаны на слушателя, знакомого с сюжетом; именно поэтому возможно многократное чтение поэтического текста). Поэтическое «сообщение» не предполагает определенной реакции (хотя и бывают произведения, созданные именно с целью воздействия, однако это не обязательно), такой, как обычная просьба, приказание и т. п. Кому принадлежит текст поэтического произведения, чьи это слова? Ведь отождествить их с речью автора как конкретной личности невозможно. Об авторе как о реальном человеке мы можем ничего не знать, что, однако, обычно не мешает восприятию поэзии. Наконец, к кому обращено поэтическое произведение? Это тоже не реальная личность, и автор не всегда рассчитывает на непосредственное прочтение его текста и какой-либо ответ.

Восприятие текста в разных культурах

Благодаря своей более высокой мнемонической организации поэтические тексты лучше приспособлены для точной изустной передачи, чем прозаические ¹. Особенностью всякого текста является то, что создание его предполагает не только усвоение реципиентом смысла, это лишь начальный этап взаимодействия автора и реципиента. На следующем, более высоком этапе реципиент обращает внимание и на то, как этот смысл передается,

причем переход ко второму этапу взаимодействия происходит довольно рано — ведь даже дифференциация реципиентом поэзии и прозы предполагает наличие у него представления о формальной и звуковой организации высказывания, умение не просто усваивать смысл, но оценивать его, сравнивать один текст с другим. Способность к критическому восприятию авторского текста и к его правильной оценке в конечном счете определяется знанием того, что в данной культуре существенно, важно и что является несущественным, второстепенным.

Разумеется, нельзя отрицать, что в рамках отдельной культуры могут существовать школы с собственными системами эстетических оценок, но школы эти все же не могут полностью отвлечься от уже принятых ценностей, т. е. если, например, отвергается текст, признанный классическим, то оказываются необходимыми соответствующая аргументация и объяснение принципов отнесения текста к классическому. Это далеко не всегда эксплицируется, а возможно, и вообще не подлежит экспликации, потому что заложено во вкусах реципиента, не изучающего принципы существования данной культуры и ее элементов, а живущего в сложившейся культурной среде, погруженного в нее. Именно поэтому правильную оценку художественному произведению зачастую дает не тот, кто лучше изучил его и обусловившую его культуру, а тот, кто сильнее в эту культуру врос и оттого лучше ее чувствует.

Жанровая дифференциация текстов неразрывно связана с совершенствованием критики текста. Эта связь, по-видимому, в эпистемологическом плане обусловлена распадом триады «исполнитель/автор → текст → слушатель», господствовавшей в дописьменный период, на две диады при восприятии письменного текста: «автор → текст» и «текст → читатель». Исполнитель, превратившийся в переписчика, теряет свою власть над слушателем, ставшим читателем, читатель перестает им интересоваться и обращается не к интерпретации текста через посредника-исполнителя, а сам превращается в интерпретатора того, что хотел сказать автор. Ответом на растущую отзывчивость читателя становится специализация текстов в соответствии с читательскими запросами по жанру, стилю и тому подобным параметрам. Эта общая схема представляется универсальной для всех письменных культур.

В мире существует по крайней мере четыре относительно независимых культурных региона с высоким уровнем культивирования письменного текста. Это — Даль-

ний Восток, индийский субконтинент, Европа и «мусульманские» страны Ближнего и Среднего Востока². Онтологически первичными в этих регионах следует считать китайские тексты на вэньяне, индийские тексты на санскрите, тексты на древнегреческом и средневековые рукописи на классическом арабском. Внутри каждого из четырех регионов развивались субрегиональные письменные традиции. Некоторые из связанных с этими традициями текстов можно считать дочерними по отношению к первичным (как, например, японские по отношению к древнекитайским, тексты на пракритах по отношению к текстам на санскрите³ или тексты на латинском по отношению к текстам на древнегреческом); другие, «второстепенные», связаны с не менее древней традицией, чем первичные тексты (в Европе — это древнееврейская письменная традиция, являющаяся, по-видимому, частью цивилизаций Древнего Востока⁴ наряду с арамейской и, возможно, армянской; на Ближнем и Среднем Востоке — это персидская письменная традиция⁵); третьи являются дочерними по отношению к дочерним (тексты на пракрите магадхи по отношению к текстам на пракрите шаурасени, тексты на кхмерском языке по отношению к текстам на пали, тексты на современных языках Западной Европы по отношению к текстам на латыни, тексты на староосманском по отношению к персидским⁶).

Европейская и дальневосточная письменные культуры более дивергентны, чем индийская и мусульманская, и в них в большей степени утрачен питет к литературе на первичных языках. Уже не является обязательным для приобретения статуса образованного человека изучение классических языков в Европе и вэньяня на Дальнем Востоке. Несмотря на то что больше половины европейских стран считаются католическими⁷ и роль католической церкви в их культурной жизни довольно велика, знание латинского языка признается необходимым только для священнослужителей и повсюду прослеживается очевидная тенденция к переходу на родной язык при исполнении религиозных обрядов⁸. Конфессиональная установка на изучение санскрита преобладает в Индии. Показательно, однако, что язык, который считают своим родным не более тысячи человек, признан одним из официальных языков Индии наряду с языками, обслуживающими десятки миллионов говорящих. В то же время установка на пали преобладает среди теравадинов Шри Ланки, а мусульмане Индии, Пакистана и Бангладеш обнаружи-

вают гораздо большую осведомленность в персидском или арабском языках, чем в санскрите. Вообще изучение арабского языка считается необходимым для каждого мусульманина, так как только на этом языке он может читать свою священную книгу — Коран, причем у мусульман нет такой чисто клерикальной ориентации на язык культа, как у католиков, и они не зашли так далеко в переходе на родной язык при исполнении религиозных обрядов.

В странах Дальнего Востока новая терминология в настоящее время вводится без обращения к вэньянию, в Европе же она ориентирована на латынь и в меньшей степени на древнегреческий, в Индии — на санскрит, в арабских странах — на классический арабский. В Пакистане персидский язык является источником заимствований, может быть, в большей степени, чем арабский; сильна ориентация на персидский и в самом Иране. Непали, государственный язык Непала, и бенгальский язык в Бангладеш развиваются аналогично новоиндийским языкам Индии, т. е. заимствуют новую лексику главным образом из санскрита и английского. Во всех странах указанных регионов ориентация на европейские лексические заимствования (прежде всего в области науки и техники) идет рука об руку с обращением к своим источникам. В значительной степени заимствуются и европейские принципы организации текстов, в том числе художественных. Поэтому на современном материале даже различия в построении и восприятии поэтических текстов, организация которых лучше сохраняет традицию, обнаружить труднее, чем на материале, более удаленном от нашего времени.

Влияние текстов более ранних на тексты более поздние не безусловно и не однозначно. Одни древние тексты сохраняют для данной культуры свою ценность навсегда, другие представляют для современников большую ценность, чем для потомков, третьи, говоря словами Шопенгауэра, доходят до потомков «через головы современников». И это, конечно же, сильно затрудняет отбор классических текстов, особенно тогда, когда культура (далее восточная, южноазиатская и ближневосточная соответственно) переживает дивергентный период своего развития. Но в любом тексте, который когда-либо так или иначе претендовал на звание «классического», обязательно должны содержаться элементы, имеющие непреходящую ценность для данной культуры. Распределение этих элементов, по-видимому, не одинаково для текстов дескриптивных

и текстов прескриптивных, если подразумевать под дескриптивными тексты, непосредственно отражающие некоторые события или явления, а под прескриптивными своего рода метатексты, предписывающие дескриптивным текстам правила, в соответствии с которыми эти события или явления должны быть изображены. К дескриптивным относятся, в частности, литературно-художественные, а к прескриптивным — литературоведческие тексты.

Вполне естественно, что дескриптивный текст, будучи обращен к читателю непосредственно, не дает материала для вынесения суждений о восприятии читателем автора. Такой материал в достаточном объеме может дать только прескриптивный текст, содержащий некоторое обобщение оценок, которые давались ценителями в связи с аналогичными текстами ранее. Очевидно, что ни один сохранившийся прескриптивный текст нельзя считать первичным, так как он лишь фиксирует нечто, сказанное в определенный момент кем-то, учившимся воспринимать тексты у ценителя-предшественника, для которого владение грамотой могло быть необязательным.

В столкновении мнений рождались и умирали школы, отличавшиеся одна от другой системами требований, предъявляемых к тому или иному произведению того или иного жанра, но не вызывает никаких сомнений то обстоятельство, что помимо общности языка для достижения взаимопонимания они должны были опираться на нечто общее в воззрениях и это общее может быть обнаружено, если искать в текстах не новое, а то, что подразумевается как нечто бесспорное, очевидные банальности, троизмы, на которые носители данной культуры обычно не обращают никакого внимания.

По-видимому, ни один текст, даже сакральный, не может быть признан обладающим абсолютно адекватным замыслу содержанием; любой текст может быть по-разному истолкован. Именно поэтому нельзя обнаружить текст, состоящий из одних прописных истин. Но за ним может укрепиться репутация непререкаемо авторитетного в определенной области. К таким текстам в течение длительного периода относилась в Европе «Поэтика» Аристотеля, в Индии «Дхваньялока» («Свет дхвани») Анандавардханы, у арабоязычных авторов «Китаб ал-бади'» («Книга о новом») Ибн ал-Му'таззы, в Китае «Ши цзинь» («Поэма о поэте») Сыкун Ту. Специалисты следующим образом характеризуют эти произведения.

Во вступительном слове к книге «Аристотель и античная литература» говорится: «„Поэтика“ Аристотеля стала истоком всей европейской литературной теории. На нее опирались, от нее отталкивались, но мимо не могло пройти ни одно литературное течение. И в наши дни наиболее серьезные труды по теории литературы не обходятся без ссылок на Аристотеля» [Аристотель. . . 1978, 3].

О «Дхваньялоке» автор перевода на русский, введения и комментариев к тексту перевода пишет: «С утверждением концепции „Дхваньялоки“ в качестве одного из главных теоретических направлений в поэтике связано одно весьма существенное обстоятельство. Все многочисленные поздние изложения теории Анандавардханы. . . отличаются исключительным единообразием. . . Значит, во всяком случае со второй половины XI в. кончается не только борьба с нею, но и всякая творческая ее разработка, и она превращается в застывший учебный канон. . . Период с XI по XVIII в. не внес в учение никаких изменений». . . Немного ниже Ю. М. Алиханова утверждает: «В истории индийской средневековой поэтики сочинение Анандавардханы „Дхваньялока“ („Свет дхвани“) занимает совершенно особое место» [Анандавардхана 1974, 16].

Акад. И. Ю. Крачковский назвал «Китаб ал-бади» «первой арабской поэтикой» [Крачковский 1946, 42]. В. Каскель сообщает: «Появление „Китаб ал-бади“ (274/887—888) было встречено оживленной критикой. . . Во второй половине X в. он все же был признан, и отныне его воздействие стало глубоким и постоянным» [Каскель 1978, 200]. Но в связи с тем, что Аристотель стал известен на Ближнем Востоке примерно начиная с V в. и «вплоть до XI в. Арабский Восток проявлял к Аристотелю больше интереса, чем Византия и латинский Запад» [Аристотель. . . 1978, 97], встает вопрос о соотношении влияния «Китаб ал-бади» с аристотелевской поэтикой в арабских странах. При рассмотрении этого вопроса следует иметь в виду, что «Поэтика» была переведена на арабский (с сирийского, на который ее перевели в V в.), по утверждению специалистов, лишь в X в. [там же, 99], т. е. позднее появления «Книги о дивном», и, следовательно, едва ли оказало существенное влияние на этот образец арабской поэтики. Кроме того, как указывает Ш. Пелла, «„Поэтика“ Аристотеля в переведении Матты б. Юнуса осталась замкнутой в себе, и этим несомненно объясняется то, что она никоим образом не вдохновила арабских критиков» [Пелла 1978, 70]. Об этом же писал в свое время

И. Ю. Крачковский: «Можно уже утверждать, что на развитие анализа поэтического творчества у арабов Аристотель не имел никакого влияния. Поэтика Аристотеля оказалась в истории арабской поэтики только случайным эпизодом. При большой популярности Аристотеля у арабов это обстоятельство на первый взгляд могло бы показаться несколько странным, если бы его нельзя было вполне убедительно объяснить тем, что круг его читателей и комментаторов состоял почти исключительно из философов или знатоков точных наук. Теоретики и историки литературы, всегда филологи в тесном смысле, остаются в стороне» [Крачковский 1956, 362—363]⁹. Ими создаются такие труды, как «Китаб ас-сина‘-атайн» Абӯ Хилала ат-Аскарī и «Умда» Ибн Рашика, «где нашла свое классическое выражение критико-эстетическая риторика или соответственно поэтика» [Каскель 1978, 200] и в которых не отрицается, а развивается учение о бади‘ [там же, 200—201].

Что касается «Ши пинь», то, как указывает акад. В. М. Алексеев, начатое им «поэтическое исследование китайского поэта и его вдохновения по поэме IX в. (Сыкун Ту) полностью оправданию во всех своих частях и для других эпох, что сообщает поэме Сыкун Ту особое право на как бы научную при всем своем образном языке закономерность и на законное типичное представительство для всей китайской поэзии» [Алексеев 1978, 190]. Еще более категорично высказывался в 1934 г. «профессор живописи Нанкинского университета, во многом модернист и европеец Сюй Бэй-хун», утверждавший, «что „Поэма о поэте“ („Ши пинь“) Сыкун Ту есть нечто родоначальное для всей эстетики Китая всех времен» [там же, 171]. Такая оценка произведения IX в. объясняется взглядами китайцев на развитие искусства, и в частности поэзии. Сун Лянь, историк монгольской династии Юань, живший в XIV в., предостерегает поэта «от увлеченья собственной оригинальностью и, пробежав всю историю китайской поэзии всех времен, доказывает, что подражание было лозунгом всех поэтов, как древних, так и новых» [Алексеев 1978, 275].

При сопоставлении рассмотренных поэтик бросается в глаза жанровое своеобразие каждой из них. Наибольшее впечатление производит «Дхванъялока». Это ученый трактат из четырех частей, в котором доказывается, что сущность истинной поэзии «есть дхвани, угадываемый вид поэтического высказывания, который не сводится

только к выражению и содержанию». Полагая, что «грамматика — корень всех наук» и «первые среди ученых, конечно, грамматики» [Анандавардхана 1974, 76], автор трактата утверждает, что эти ученые «употребляют слово „дхвань“ для обозначения слышимых звуков речи, а другие мудрецы, проинкающие в истиинный смысл поэтических высказываний, назвали словом „дхвани“ самое речь, то есть единство выражающего и выражаемого, потому что именуемая поэзией речь тоже обладает способностью делать нечто явным» [там же]. Это нечто представляет собой проявляемое, или угадываемое, отсутствие которого превращает поэзию в картинку (*citrā*), а «это не настоящая поэзия, это — список с поэзии» [там же, 181]. Основную часть текста в трактате составляют комментарии к сформулированным в стихотворной форме тезисам (карикам)¹⁰. Такая форма изложения в древнеиндийских трактатах по поэтике стала преобладать начиная с X в. Ранее предпочтение отдавали стихотворным трактатам [там же, 20].

Аристотелевская «Поэтика» представляет собой особый вид «учебной литературы, так называемых руководств — свода практических правил в том или ином ремесле» [Аристотель. . . 1978, 65]. О существовании других поэтов в то время «мы можем только догадываться» [там же], поскольку «„Поэтика“ Аристотеля — первое дошедшее от античности описание поэтического искусства как предмета научного исследования, проведенное имеющимися у философа-систематизатора средствами научного анализа» [там же]. Позиция учителя, основателя школы мудрецов-философов, позволила Аристотелю строить изложение как бы безотносительно к собственной литературной деятельности, на основе разработанного им метода классификации по родам и видам и метода анализа предмета по энтелекхиальной схеме, или формуле становления [там же, 66]. Текст «Поэтики» — «это, по всей видимости. . . записки лектора, излагающего свои мысли ближайшим ученикам внутри школы» [там же, 5—6], но в эпоху Возрождения, когда она, утраченная для Запада вплоть до XIII в., вновь нашла здесь своего читателя¹¹, ее рассматривали как ученый трактат, написанный величайшим мудрецом античности, культура и искусство которой стали образцом высших достижений человеческого гения, и «эсoterическое» (*έσωτερικός* ‘внутренний’), предназначенное для узкого круга сочинение,

стало «одним из самых читаемых, если не самым читаемым, трактатов Аристотеля в XVI в.». [там же, 8].

Не исключено, что лапидарный стиль трактата был одной из причин непопулярности его в мусульманском мире; во всяком случае, аналогичное по жанру сочинение «однодневного» халифа [Крачковский 1960, 10] Ибн ал-Му‘тазза «Китаб ал-бадй» резко от него отличается по стилю. Душа поэтических собраний при дворе аббасидских халифов, поэт и ученый, Ибн ал-Му‘тазз, не поясняет, что он имеет в виду под «новым» (ал-бадй)¹², деловито излагает, распределив по главам, пять «выражений», которые позднейшие ученые назвали «новым» [там же, 280]. В предисловии сообщается, что эти «выражения» использовались и ранее, в частности в Коране, в изречениях Мухаммеда, его сподвижников, в стихах поэтов предшествовавших поколений. Выбор «нового» в количественном отношении не представляется автору бесспорным, да и название той или иной категории «нового» не представляется абсолютно правильным. Поэтому после гл. 5 сообщается еще о двенадцати «красотах речи и поэзии».

Еще большую растерянность при оценке научных достоинств у западного читателя вызывает «Ши шинь». Видимо, поэтому, переводя ее на русский язык, В. М. Алексеев счел необходимым сопроводить пространным объяснительным пафразом, по объему превосходящим текст самой поэмы. Каждый из 24 стансов передает одно из состояний, которые отличают настоящего поэта. Вот образцы названий стансов: «Мощь, муть вековая», «Пустотно простое и пресное нечто», «Погружен, устремлен», «И мою и плавлю», «В изгибах-извивах» и т. д. А вот в качестве образца один из стансов:

Станс 22

В лёте парю

1. Отдельно, особо... Готов уходить я...
Высоко и гордо... Не в стае других!
2. Журавль, пребывавший на Хоу-горе,
Иль туча с Хуа, с его самой вершины...
3. Высокая личность видна на картине:
Прекрасно лицо и полно мировым.
4. Так едут на ветре осенние листья,
Плынут в безграничность куда-то туда.
5. И мнится: то будто е г о ты ухватишь:
То будто сейчас будет слышно о и е м.
6. Познавший вот это, е г о уже принял,
А ждать е г о значит все дальше отстать.

Хотя в новом, улучшенном переводе поэма названа «Категории поэтических произведений», речь в ней прежде всего идет о поэте, его состояниях и настроениях. В Китае, где «каждый ученый всегда умел писать стихи», где «изысканные слова, стихосложение — обязательная программа на экзамене» [Алексеев 1978, 188], было бы слишком банально писать о технике письма, и именно поэтому отличительной особенностью настоящего поэта стала не степень владения им техникой, а умение проникнуть в те сферы, где рождается настоящая поэзия¹³.

Сыкун Ту в отличие от других авторов поэтик не апеллирует к образцовому тексту. Такой текст, по его мнению, по-видимому, вообще невозможен, потому что, даже если найдены «форма и сходство» для передачи сути, суть все равно ускользает (станс 2). Суть в конечном счете сводится к неуловимому таинству великого дао, изначального порядка вещей, всемирно-мирового пути. Проявления дао бесконечны, бесчисленны и внеобъемны; поэтому полное владение предметом описания невозможно, познание его — лишь приближение к истине (станс 3). Текст проходит через поэта со всеми своими компонентами, включая предмет изображения, среду, в которой находится поэт (станс 4), но творческая сила и мощь изображения возможны благодаря тому, что поэту открыт доступ за пределы живого, и поэт выходит за пределы живого и формы с помощью самого главного в творчестве — наития — без усилий (станс 1) и... «Как будто прекрасное слово имею: / Большая река вдруг легла предо мной» [Алексеев 1978, 174].

Ибн ал-Му‘тазз в отличие от Сыкун Ту имеет совершенно определенный образцовый текст — богом сотворенный Коран. Не найдя в Коране примеров описываемого им в пятой главе поэтического приема, он считает нужным оправдываться [Крачковский 1960, 314].

Для Анандавардханы образовыми, судя по тому, как часто он их упоминает, являются эпопеи «Рамаяна», «Махабхарата» и сочинения Калидасы. Но прямо он об этом не говорит, стремясь сделать выбор образцового текста рациональным. Чтобы правильно разобраться в достоинствах текста, нужно не просто быть сведущим в разных родах поэтических условиях; настоящий ценитель должен разбираться в способности слов передавать расу — сильную форму чувств или чувства в стадии полного расцвета (*paripoṣa*) — или просто определенное чувство (*bhāva*) (3-я часть, 16-я карика)¹⁴, уметь постичь атман

(суть или душу) поэзии — дхвани. В основе дхвани лежит связь проявляемого с проявляющим, в которой проявляемому принадлежит главенство (1-я часть, 13-я карика), но познанию проявляемого предшествует познание выраженного (1-я часть, 10-я карика), очевидно содержащего проявляющее, которое образует систему, опирающуюся на выражаемое и выражающее (1-я часть, 13-я карика). Все перечисленные компоненты должны быть «сообразными», т. е. должны гармонировать друг с другом так же, как сочетание проявляемого и проявляющего сообразно прежде всего главной расе; примером этого является подчиненность печальной расе в «Рамаяне» и спокойной расе в «Махабхарате» (4-я часть, 5-я карика): выбор сочетания слов, — а оно может быть: 1) без сложных слов, 2) украшенным умеренной длины сложным словом, 3) представленным длинным сложным словом (3-я часть, 5-я карика), — должен быть соображен с говорящим, предметом высказывания (3-я часть, 6.2-я карика) и типом поэтического сочинения (3-я часть, 7-я карика); украшения (*alaṁkāra*) или причины красоты должны быть сообразны главенствующему элементу (2-я часть, 17-я карика), для чего нужно усиленно заботиться об их подчиненности при детальной отделке (2-я часть, 18—19-я карика).

Аристотель строит иерархию разновидностей поэтического текста на основе их генезиса. Поэтическое искусство возникло из свойственной человеку по самой его природе склонности к подражанию (14 48b4-b20). Поэты более положительные подражали прекрасному, те, что по проще, — дурному. Так родились гимны и хвалебные песни, с одной стороны, и ругательные песни — с другой, а поэтов стали разделять на героических и ямбических (язвительных) (1448b24-b34). К героическим поэтам принадлежал Гомер, эпические произведения которого послужили основой для трагедийного жанра. Эволюция же ямбической поэзии привела к созданию комедии (1448b34-49a2). Превосходство трагедии над комедией вытекает из ее происхождения; превосходит трагедию и эпос, «ибо что есть в эпопее, то есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпопее» (1449b19-b20). Разумеется, Аристотель понимает, что и трагедия, подобно всякому другому жанру, может быть как хорошей, так и плохой, поэтому им имплицируется существование «ценителя»: «кто понимает разницу между хорошей и плохой трагедией, поймет ее и между эпосами» (1449b17-b18).

Рассмотрим теперь, что в анализируемых текстах представляется бесспорным их авторам вследствие их принадлежности к данной культуре, но что вряд ли столь же бесспорно для представителя иной культуры. Начнем с наименее многоаспектного сочинения — «Китаб ал-бади». Ибн ал-Мутазз исходит из того, что поэтическая речь обладает красотами, которые подразделяются на новые и неновые. Приводя примеры из произведений «древних» поэтов, он стремится показать, что «новое» принципиально не отличается от «старого» и его было бы более логично называть «модным», если бы тогда существовало такое понятие. Трудно допустить, однако, что только это различие модного и немодного в использовании поэтических приемов сделало популярным сочинение Ибн ал-Мутазза. Скорее, арабские поэты испытывали потребность в систематизации тропов и фигур, правильное использование которых сделало бы их произведения прекрасными в глазах ценителей. О том, что именно такой подход к поэзии был характерен для арабских поэтов той эпохи, говорят описания бесед поэтов и любителей поэзии, на которых обсуждали, кто лучше воспользовался тем или иным поэтическим приемом [см., например: Крачковский 1960, 18–20].

Некоторые из этих приемов совершенно не свойственны европейской поэзии и кажутся европейцам вычурными. Так, если Аристотель осуждает такие метафоры, как «дела зелены и в соку» или «ты же посеял постыдный посев и пожал злую жатву» [Аристотель. . . 1978, 178], то Ибн ал-Мутазз восхищается таким «заимствованием» (ал-исти‘арап): «Один из праведных сказал, порицая здешний мир: „Жилище, где засеяны печали, поселился в нем Сатана, бранит его Милосердый и наказывается в нем человек“» [Крачковский 1960, 283]. Не случайно, что одна из волн арабского влияния в Европе получила отражение в вычурном маньеризме XVII в., а воплощением этого влияния стал уроженец бывшей столицы арабского халифата — Кордовы дон Луис де Гонгора-и-Арготе. Блестяще образованный и родовитый, по неудачник и бедняк, он был провозглашен после смерти величайшим поэтом Испании. Признавая за ним славу одного из самых сложных и трудных поэтов в истории мировой литературы, исследователи его творчества отмечают его чрезмерное пристрастие к латинской лексике и синтаксису, укоренившуюся привычку к многомыслию и параллелизму значений и использование редко употреблявшегося другими поэтами двухлинейного

арабского приема, состоящего в стремлении заменить реальный план воображаемым. Если сравнить строку из «Первого одиночества» («Soledad primera»), где использован этот прием:

... juntaba el cristal líquido al humano
por el arcadur bello de una mano¹⁵

(дословно: текущий хрусталь (вода) соединялась с человеческим лицом через прекрасную бадью — руку, т. е. рука наклоняет колодезную бадью [Голенищев-Кутузов 1975, 221]), со стихом Имру'уль-Кайса:

О сколько минуло ночей! Иль морская волна
Меня накрывала заботой какою-нибудь?
Я с ней говорил, а она выгибала хребет
И круп свой, с трудом поднимая тяжелую грудь

[Крачковский 1960, 284] (стихотворное переложение В. Г. Садура) — или со стихом «какого-то бедуина» о молнии:

Гляди на нос ночи — и блеск ослепит:
Вот так амаритки улыбка рождает любовь

[там же, 290] (стихотворное переложение В. Г. Садура), то нельзя не прийти к выводу, что двухлинейный арабский прием, используемый Гонгорой, есть не что иное, как разновидность ал-исти'āры, в которой, если судить по примерам Ибн ал-Му'тазза, связанная система реальных понятий подменяется в описании воображаемой системой понятий:

Ну что же! Терпение свежее ешьте и пейте теперь:
Верблюда несправедливости вы подняли, стоявшего
на коленях.
Когда б ни вмешалась судьба в твою жизнь,
ты ее не губи;
Ведь даже подобных тебе губящее время ее не отменит

[там же, 294] (стихотворное переложение В. Г. Садура). Ал-исти'āра играет в арабской поэзии видную роль. Об этом свидетельствует то, что Ибн ал-Му'тазз с нее начинает описание «новых» приемов.

Достаточное внимание уделяет поэтическим приемам Аландавардхана. Подчиненные главному значению, они представляют собой украшения (2-я часть, 4-я карика).

Раса и ее подобие, превращаясь во вторичный элемент, также становятся украшением (2-я часть, 5-я карика). Принадлежа к выражаемому, украшения обладают способностью быть угадываемыми (2-я часть, 26-я карика). А так как дхвани отличает именно способность проявлять, а не выражать значение (3-я часть, 1-я карика), то угадываемые, или проявляемые, украшения приобретают наивысший блеск (2-я часть, 28-я карика). Потребность в такого рода украшениях возникает вследствие того, в частности, что «в обществе людей утонченных и ученых просто принято наиболее значительные вещи не выражать прямо в словах, а освещать как проявляемое» [Анандавардхана 1974, 197]. Высказывание, в котором угадываемое значение кажется непонятным или подчинается выраженному, Анандавардхана относит к видимости дхвани (2-я часть, 31-я карика), поэтому для него едва ли было бы приемлемо культивирование выраженного в ущерб проявляемому, как это нередко делали арабские поэты, поскольку в этом случае украшения оказывались бы за рамками атмана поэзии — дхвани.

Отрицательное отношение к усложненной образности арабской поэзии проявил бы и Сыкун Ту, утверждавший: «Слово возьму я прямое весьма / мысли задумаю не из глубоких» (станс 18), что согласно парадигме В. М. Алексеева означает: «Не нужно сложных мыслей, прочь цветистые слова! Пусть в душе поет озвученная природа, и пусть наслаждение слагается на ее лоне, близ ручья, в тени соснов» [Алексеев 1978, 183].

Анандавардхана считал, что высказывания используются в речевом общении как выражающие, как обозначающие объект косвенным путем (посредством метафоры и метонимии) и как проявляющие. Выражающая способность высказывания присуща только «словесному выражению», проявляющая — и «словесному выражению» и «значению», которое, видимо, в отличие от «словесного выражения» не сводится к сумме значений слов. Вторичное обозначение, как и проявление, связано с обоими способами выражения, но является вторичной функцией высказывания и обусловлено процессом выражения, а не проявления; кроме того, при вторичном обозначении собственные значения слов могут растворяться в выражаемом (3-я часть, 33-я карика), как, например, эпитеты *iproñharāgena* (месяцем) ‘с разгоревшимся заревом (или: страстью)’ и *vilolatārakam* ‘трепетнозвездный (или: трепетноокий)’ в четверостишии:

Месяц ночи трепетнозвездный лик
Охваты разгоревшимся заревом, и — на восток —
Не заметила, как проник
Свет и покровы с нее совлек

(1-я часть, 13-я карика, стихотворное переложение В. Г. Садура), в то время как проявление помимо отношения выражающего и выражаемого связано с совокупностью факторов, висенложенных речи: «. . . так, например, всем известно, что луна, которая несет прохладу, освежающую все живое, пытет жаром, когда на нее смотрят люди, сердце которых сжигает пламя разлуки с возлюбленной» [Анандавардхана 1974, 165]. Анандавардхана различает проявление, которое в качестве освещения намерения говорящего присутствует во всех высказываниях и не отличается от выражения, и проявление, при котором проявляемое представляет собой основную цель высказывания (3-я часть, 33-я карика), т. е., например, имеет вид разрешения, выраженного в форме запрета:

Пока светло, сюда внимательно взгляни:
Там спит свекровь, здесь — я, мы с пей одни.
О путник, ослепленный тьмой ночной,
Нечаянно не ляг там, с ней, иль здесь, со мной!

(стихотворное переложение В. Садура).

Противопоставление проявления и выражения снимает диахотомию «форма — содержание», но осуждаемые Анандавардханой в творчестве больших поэтов читры («картинки»), пригодные только для того, чтобы новички набили себе руку в составлении украшений, он подразделяет на словесные и смысловые. Словесная читра — это нарочитое исполнение трудного поэтического приема безотносительно к проявляемому в высказывании, смысловая — выдумывание какого-нибудь смысла («фантастическое предположение»), направленное только на то, чтобы поразить читателя (3-я часть, 41—42-я карика). Любопытным представляется то, что, признавая фактически зыбкость границ между читрой и нечитрой, автор «Дхвань-ялоки» тем не менее посвятил ей всего-навсего один комментарий к сдвоенной карике и еще упомянул 2—3 раза. Памятая о страсти древних индусов к классификации, можно предположить, что, несмотря на осторожную рекомендацию читр для начинающих, сама их поверхностная изобразительность должна отпугивать как автора, так и читателя.

Следовательно, в индийской письменной традиции — и культуре вообще, как об этом свидетельствует сам Анандавардхана, сообщая о том, что принято «в обществе людей утонченных и ученых» (см. выше), — больше внимания уделялось подтексту, чем тому, как он выражен. Это приводило к отсутствию прямой назидательности и к предпочтению металогического изложения автологическому. Такой подход к тексту, разумеется, находил отклик (например, в Китае и других странах к востоку и северу от Индии), но в принципе отличался и от мусульманского с его вниманием скорее к частностям, чем к целому, и от древнегреческого с его равным отношением к автологии и металогии, и от китайского с его традицией изображения в словесности «удивительного» (ци) [Бежин 1982, 19]¹⁶.

Аристотелевское *μημένεις* (подражание) как цель поэтического искусства характеризуется им в соответствии со средствами, объектами и способами подражания. В качестве средств подражания называются краски и формы, голос, ритм, слово и гармония (1447a18-a22), в качестве способов — отстраненность от изображаемого, вживление в изображаемое и описание с помощью действующих лиц (1448a-a23), в качестве объектов — действия хороших и дурных людей (1448a1-a4). Именно в соответствии с объектом подражания лучшим видом словесного искусства провозглашалась *δρᾶμα* (действо). Такой антропоцентристский подход в европейском искусстве сохранился и после того, как отказались от ценностной иерархии жанров словесности, и после того, как одним из объектов изображения стал пейзаж (в последнем случае значимость пейзажа безотносительно к человеку попросту отрицалась).

Неудивительно, что естественное для представителей дальневосточных культур любование природой как чем-то самоценным представляется европейцу чистой экзотикой. А между тем для китайца описание природы является непременным атрибутом поэтического текста.

В отличие от Аристотеля Сыкун Ту видит истоки поэзии не вне поэта, а внутри его: «Великое действие внешне нестойко; / А Истинно-Сущим я полон внутри» (станс 1); но, хотя рождение стиха есть результат поэтического наития, как и дао¹⁷, поэтическое наитие свободно от всего: «Это — не чудо какого-то бога. / Это — не тайна природы вещей. / Это как будто на туче белейшей / В ветре чистейшем с ней вместе уплыть» (станс 21). Постыжение же дао, несмотря на его бесконечность, определяется первоначальной идеальной простотой дао. «По от-

ношению к миру людей вся природа в целом выступает как высший идеал, но, взятая сама по себе, она тоже неоднородна, ибо неравнозначны ее части, располагающиеся на разном расстоянии от дао. Наиболее удалены от него равнина и подножие гор, затем, по мере подъема в горы, это расстояние уменьшается и сходит на нет» [Семененко 1979, 58]. Поэтому наитие появляется тогда, когда «жизнь опростела в безмолвии полном» (станс 2), когда поэт может сказать о себе: «Я свой гений веду, словно вокруг пустота; / И свой дух я веду — словно радуга он» (станс 8).

Само понятие «жизнь» в нашем его понимании для древних китайцев не существовало; «жизнь осознавалась как таинство, она была дарована человеку свыше — небом, природой, но считалось, что об этом лучше молчать, чем говорить. Эти вопросы не подлежали обсуждению в кругу мудрецов, ведь мудрец — даже такой мудрец, как Конфуций — все же оставался человеком, а человек не способен стать умнее природы, до конца проникнув в ее тайны» [Бежин 1982, 8]. Существовало достаточно много конкретных вещей, которые следовало обсуждать и описывать. Конкретность китайского текста и отсутствие антропоцентризма в китайской культуре снимали противопоставление реалистического и романтического — ведь если поэт без всяких усилий приходит к истине дао, «в сверхистине данное не отберут» (станс 10) и «вслед за естественным порывом души под кистью поэта воскресает сама жизнь» [Алексеев 1978, 178].

Устремленность к духовно-простому ничуть не меняет отойти к светло-истинному, изображаемое уподобляется Великому Дао, бесконечно высокому и бесконечно низменному, благодаря чему дао-поэт не копирует природу, он может «от вещей отойти, их подобие взяв» (станс 20). Поэтому, «читая китайскую поэзию, подчас бывает трудно определить, воссоздается ли в стихах реальная действительность или же источником служит вторичный материал искусства» [Бежин 1982, 70]. В то же время герой китайских поэтических произведений — одинокий отшельник, уходящий в пустынные горы. Это не только физический уход, дух поэта также уходит, «уходит... к старине необычной» (станс 16). Здесь, вдали от тех, кого русские поэты XIX в. называли «толпой», поэт роскошествует, но это не «то богатство и та чиновность, которые излюблены людьми и знатными мандаринами как лучшее из благожеланий» [Алексеев 1978, 178], это — «...ключья ту-

мана — где берег реки, / Рдеют, краснеют в лесах абрикосы. / Светом луны дом роскошный одет; / Мост расписной — весь в тенях он лазурных. / Кубки из золота полны вином, / Гость-сотрапезник бряцает на лютне» (станс 9). Здесь гений поэта, преибрегающего «желтым золотом», «хранит... богатство и знатность» (станс 9).

Таким образом, данная особенность китайской поэзии — отсутствие антропоцентризма — оказывается тесно связанный со всей системой поэтического восприятия мира в китайской культуре. Разумеется, это относится и к поэтическим особенностям других культур: антропоцентризму европейской поэзии, самоценности образного изображения в мусульманской культуре, металогической направленности индийской поэзии. Носители соответствующей культуры, правда, могут не согласиться с тем, что именно указанные особенности являются для них главными, но несомненно все же, что в рамках сопоставления систем восприятия и воспроизведения текстов в разных культурах характеристика различий без учета этих особенностей вряд ли возможна.

Примечания

¹ Указания на первичность авторского поэтического текста по отношению к прозаическому можно найти, в частности, у исследователей древнегреческой и арабской литературы. Так, Т. А. Миллер пишет: «Греческая художественная проза рождалась в V—IV вв. как своеобразный антипод поэзии, у которой она перенимала тематику и заимствовала художественные средства. Антиподом героического эпоса стали сочинения историков, антиподом поэтических энкомиев — энкомии риторов, восхвалявшие мифологических и исторических персонажей. Ораторская речь предназначалась теперь не только для произнесения, но и просто для чтения» [Аристотель... 1978, 32—33]. И. М. Фильштинский сообщает: «Древнеарабская устная поэзия зародилась в незапамятные времена в среде кочевников Аравии и оставалась племенной бедуинской и позднее, в период возникновения ислама и арабских завоеваний. Изустно передавалась также древнеарабская проза (предания, произведения ораторского искусства, басни, пословицы), дошедшая до нас, как и древнеарабская поэзия, в более поздних записях. В отличие от древнеарабской поэзии, всегда авторской, произведения арабской прозы обычно представляли собой фольклор, и средневековая арабская традиция не связывала их создание с конкретными именами...» [Фильштинский 1977, 12]. Хотя своим возникновением средневековая художественная проза арабов обязана главным образом творческой деятельности завоеванных ими народов, однако «собственно древнеарабские традиции, в первую очередь культура ораторского искусства, оказали на ее формирование значительное влияние» [там же, 237].

² Это утверждение, по-видимому, общепринято в нашей литературе, так как его приводят без ссылки на предшественников.

См., например: «. . . еще в древности подавляющее большинство стран Востока одновременно входило в состав огромных рабовладельческих империй, существовавших по многу сотен лет. Именно тогда на Востоке определились три основных историко-культурных ареала — Переднеазиатский (включая территорию Северной Африки), Южноазиатский (или Индостанский) и Восточноазиатский с обширными промежуточными контактными зонами (например, Средне- или Центральноазиатский)» [Лазарев 1977, 14].

³ Хотя существовала в Древней Индии тенденция использовать пракриты в определенных жанрах, не закрепленных за санскритом (санскриту принадлежала монополия в сфере эпических жанров, за пракритом махараштри была закреплена лирическая поэзия, а за шаурасени и магадхи — драма), «пракриты как искусственные литературные языки строились на основе санскрита, т. е. санскрит был в данном случае исходной точкой, и закономерности пракритов выводились из законов санскрита» [Верготрадов 1978, 15].

⁴ Советский семитолог И. Дьяконов следующим образом характеризует соотношение древнееврейской и других древних литератур: «Идейное содержание древнееврейской литературы эпохи царств и „пророческого движения“ не имеет близких аналогий в современных ей соседних литературах, и о заимствовании здесь говорить не приходится; но в более общем смысле эта литература укладывается в рамки общей социально-этической проблематики древнего Ближнего Востока первой половины I тыс. до н. э.» [Дьяконов 1973, 548]. О том же пишет И. С. Брагинский: «Древнееврейская литература также унаследовала многое из древнеегипетской, шумеро-аккадской, угаритской и древнеиранской литературы и воззрений» [Брагинский 1973, 17].

⁵ Древнеиранская литература имеет общие с древнееврейской истоки. «Даже общее знакомство с текстами древнеиранской литературы на всем ее протяжении выявляет наличие в ней отзвуков, элементов словесности и литератур шумеро-аккадской, индийской, древнееврейской, хеттской, в последние века — и китайской» [Брагинский 1973, 16].

⁶ Автор сознает, что представленная здесь схема не является всеобъемлющей. Так, безусловное включение византийской традиции в древнегреческую представляется не вполне обоснованным; малооправданным было бы игнорирование зависимости арабской письменной традиции от традиций Древнего Востока, и уж совсем неправильно было бы отделять влияние литературы на пали от влияния литературы на санскрите в буддийских общинах Индокитая.

⁷ «По религиозной принадлежности населения к католическим странам с небольшой долей других конфессий относятся Италия, Испания, Португалия, Мальта, Ирландия, Франция, Бельгия, Люксембург, Австрия, Польша. . . К католическим странам со значительной долей протестантов относятся Венгрия. . . и Чехословакия. . . В Нидерландах и Швейцарии число католиков примерно равно числу протестантов (реформаторов); в ФРГ протестанты (лютеране и реформаты) несколько превышают по численности католиков» [Народонаселение стран мира 1978, 427].

⁸ В Европе литургия ведется на 29 языках, в Италии, в частности, на итальянском, французском, немецком и словенском, правда заменяется по решению епископата только часть мессы [Великович 1966, 97—98].

⁹ Понятно можно отметить, что в цитируемой статье И. Ю. Крач-

ковский сообщает о том, что «в мировой литературе известны три большие системы поэтики: все три оригинальны и по влиянию, оказанному ими в их собственной сфере, имеют право на наименование классических» [Крачковский 1956, 361]. К этим системам он относит греческую, индийскую и арабскую. Что касается китайской системы, то, имея в виду уровень познания своего времени, он считает, что «вопрос о возможности серьезного влияния индийской системы на китайскую еще не решен окончательно, при отрицательном выводе к оригинальным системам нужно будет причислить и китайскую, хотя она была классической только для китайской языковой сферы» [там же].

¹⁰ Существует мнение, что карикги принадлежат кому-то из предшественников Анандавардхана [Анандавардхана 1974, 20—25].

¹¹ В XIII в. Генрих Алеманн перевел на латинский язык с арабского составленную Иби Рондом (Аверроэсом) в XII в. краткую парадигму аристотелевского сочинения над названием «*Aristotelis Poetica*». «В XIV в. „Поэтика“ была переведена на латинский язык испанцем Мартином из Тортозы. В Италию греческий текст „Поэтики“ попал во второй половине XV в., и уже в 1498 г. вышел первый полный латинский перевод Георгия Валлы» [Аристотель. . . 1978, 99].

¹² Не случайно поэтому И. Ю. Крачковский называл трактат то «Книгой о дивном» [1946, 42], то «Книгой о поэтических тропах» [1960, 25], то «Книгой о новом», т. е. стиле [там же, 102].

¹³ Кроме того, в традиционном русском китаеведении в большей степени, чем, скажем, в арабистике или санскритологии, распространены «страхи» перед иноязычными терминами, обусловленный, по-видимому, невозможностью передачи тональности китайского слога средствами русского языка, в результате чего читателю нередко бывает трудно отвлечься от русского значения перевода, которое в ряде случаев бывает интересно только с точки зрения этимологии термина. Так, «великая простота» — всего лишь «термин даосской космогонии, обозначающий первооснову всех вещей» [Семененко 1979, 70]. Ср. в связи с этим употреблением арабистами слова «Аллах» вместо «Бог», сообразное с представлениями христианских миссионеров об отличии мусульманского божества от христианского, но противоречащее представлениям мусульман о том, что и у христиан и у мусульман один Бог, только христиане (и иудеи) неверно объясняют его сущность. Ср. также регулярное использование в тексте перевода «Дхваньялоки» таких не передаваемых однозначно по-русски терминов, как «атман», «раса», «дхвани», «картика». Из китаистов, учитывающих это соображение, можно назвать Л. Е. Бежина [см.: Бежин 1982].

¹⁴ Санскритское *rasa* в буквальном переводе означающее 'вкус', использовалось как «одно из основных понятий древнеиндийской эстетики» [Иванов 1967, 465]. Здесь его определение дано по Ю. М. Алихановой [Анандавардхана 1974, 215]. Вяч. Вс. Иванов определяет его как «настроение, характеризующее восприятие произведений искусства» [Иванов 1967, 465]. Слово *bhāva* переводится В. Г. Эрманом как «состояние» или «постоянный душевный комплекс» [об этом см.: Иванов 1979, 31—32].

¹⁵ В доступном нам источнике [Góngora 1963, 221] приведенные в тексте строки звучат иначе, на месте слова *el arcadur* стоит слово *el arcabuz* 'аркебуза', 'мушкет':

Otra con ella montaraz zagala
juntaba el cristal líquido al humano

por el arcabuz bello de una mano
que al uno menosprecia, al otro iguala.

С ней пастушка дикая — другая, —
к хрусталия потоку лиц свой придвигала
аркебузою руки прекрасной, что тактично
одного унизила, к другому — безразлична.

Пер. В. Г. Садура

¹⁶ Любопытно в этой связи восприятие мусульманского одним современным индийским ученым: «Ранний ислам почти не знал мифов и легенд, поэтому сказитель-мусульманин находился в относительно менее выгодном положении. Он мог, конечно, рассказывать назидательные истории, но простые люди не находили удовольствия в литературе, призванной липнуть воспитывать их. Жить на черством хлебе религиозной дидактики и назидательных притч — скучно. Даже чудеса быстро приедаются, если их теологическая направленность не прикрыта привлекательной позолотой. В индусских легендах есть не только назидательные, но и приключенные сюжеты, повествования о смелых проделках и интригах, о предательстве и верности, т. е. все те разнообразные нити, из которых соткана сложная ткань человеческой жизни. Но сказитель никогда не терялся, и если мусульманская история не снабдила его мифологией, ничто не мешало ему самому выдумывать ее» [Кабир 1963, 41]. Несмотря на свои проиндуистские симпатии, сообщая о взаимовлиянии в индийской культуре индуистского и мусульманского начал, автор цитаты косвенным образом объясняет причины разного отношения к тексту у индусов и мусульман. Тщательно разработанная мифология индусов, в сущности, сковывала авторскую фантазию, поскольку читатель, знакомый со всеми перипетиями сюжетов, обязательно обратил бы внимание на те несообразности в изложении, которые могли бы возникнуть в результате воздействия «излишне» развитой фантазии, мусульманин же был более свободен в непосредственном обращении к вкусам современной ему публики.

¹⁷ «Сущность поэзии состояла в раскрытии Дао» [Бежин 1982, 76].

О поэтике древнегерманских личных имен

Onomastikē — искусство давать имена
Древнегреческо-русский словарь Дворецкого

Ономастические системы отдельных языков являются собой пример использования различных образных систем, исходящих из своеобразия поэтического видения мира. По-разному у близких и дальних народов представлена церемония обнародования имени, иногда имя находится под социальным контролем, в некоторых культурах требуются годы для его утверждения¹. Расшифровка

имени собственного, изначально представляющего собой краткий текст, легенду о месте или человеке, невозможна без изучения культурной реальности народа — носителя конкретного языка. При этом наблюдение за функцией личного имени в различные эпохи в отдельных культурах, определение дистанции между означающим и означаемым, между знаком и смыслом может стать одним из методов исследования развития культуры².

Представление о том, что имитворчество и мифотворчество имеют историческое значение как продукт совместного развития языка и культуры, основывается на наблюдении общности лексических компонентов, восходящих к эпохе германской общности. Рассмотрение структуры древнегерманских личных имен с точки зрения соотношения ономастического и нарицательного знака является чрезвычайно существенным для определения своеобразия имитворчества, отразившего в качестве одного из факторов влияние поэтики своего времени.

Ономастикон древних германцев представляет интерес, во-первых, с точки зрения лексики, которую уже можно рассматривать как некий код, заключающий информацию о реалиях, относящихся к сфере возвышенного, во-вторых, с точки зрения его соотношения с поэтической лексикой. Под кодом при этом понимается некий организационный принцип, который с синхронической точки зрения инвариантен, т. е. структурно более прост и очерчен временными рамками, внутри которых наблюдается некоторое постоянство отношений между составляющими компонентами.

Предостережение о том, что современная попытка соотнести имя того периода с представлением о логических атомах — это приданье старому понятию совсем нового смысла [Налимов 1979, 218], служит исходным моментом нашего рассмотрения древнегерманских имен. Являясь частью культуры того времени, они создавались по законам мифологического фольклорного творчества, основное правило которого заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа, мотивирует и прогнозирует его действия. В отличие от фатализма, характерного для античности, герой древнейшего пласта скандинавской героической поэзии не повинуется пассивно судьбе и не противоборствует ей, он как бы формирует ее. Гибель героя есть результат его спонтанного волеизъявления [Гуревич 1976, 9].

Распределение древнегерманских имен по схеме: имена-

пожелания (дезиративы), имена-посвящения (меморативы), имена описательные (дескриптивы) — показывает смену указанных стереотипов в различные исторические периоды, продиктованную особенностями представления о функции личного имени в обществе. При этом «позитивность» имени, выраженная латинской пословицей «*Bonum nomen bonum om̄en*» ‘Хорошее имя — хороший знак’, остается типичной чертой имятворчества по сей день.

Традиционно древнегерманские личные имена носили возвышенный характер; составляющие их компоненты связаны с реалиями, обозначающими войну, победу, сокровище, красоту, любовь, могущество, благородство. В древнеанглийском ономастиконе зафиксированы такие компоненты, как: *æðel* ‘благородный’, *beald* ‘смелый’, *beorht* ‘блестящий’, *flæd* ‘красота’, *lufu* ‘любовь’, *wīg* ‘война’, *sige* ‘победа’. С их помощью образовались имена высокие, героические, например др.-англ. *Beorhtwine* ‘блестящий, славный друг’ или *Wīgbeald* ‘смелый в битве’, *Ædelwine* ‘благородный друг’, *Beorhtsige* ‘блестящая победа’, *Saemær* ‘морю известный’.

Среди одноосновных англосаксонских личных имен зафиксированы образованные как от апеллятивов, так и от прилагательных, например др.-англ. *Hengest* ‘жеребец’, *Eofor* ‘кабан’. *Vrēme* ‘знаменитый’, *Hwīta* ‘белый’, *Frōda* ‘мудрый’. Древнескандинавские простые имена являются собой аналогичную картиру: *Hari* ‘заяц’, *Hrafñ* ‘ворон’, *Hrokr* ‘грач’, *Kati* ‘веселый’, *Hrāði* ‘быстрый’. Памятая о том, что позитивность присуща процессу номинации, на материале ономастической лексики можно представить, какие реалии у древних германцев относились к сфере прекрасного, какие качества характера соответствовали представлению о героическом. Можно предположить, что родовой тотем изначально служил воплощением идеального, олицетворением сути сначала отдельного человека, потом целой группы людей³.

Для обозначения семейного родства древние германцы использовали словосложение, повтор и аллитерацию. Образование имени ребенка путем заимствования одного компонента от имени отца, другого — от имени матери получило наибольшее распространение у англосаксов. Начальный компонент имени, как правило, служил для «создания атмосферы», тогда как второй предназначался для характеристики именуемого. В этой связи подчеркивается большее варьирование первых компонентов (зафиксировано около 103) по сравнению с числом вторых компо-

понентов (всего 51). Состав конечных компонентов, представляющих собой характеристику именуемого лица, весьма ограничен, ими могут быть апеллятивы, существительные со значением деятеля (*nomen agentis*) и субстантивированные прилагательные [Seltén 1979, 71].

Второй способ получил широкое распространение у скандинавов. Имя норвежского короля Хакона Хаконарсона представляется характерным примером повтора. Историческая флексия род. падежа *-ar* входит в состав имени, образованного по модели: «*X* сын *X*». Впоследствии повтор одного имени среди большого числа родственников явился причиной появления у скандинавов многочисленных прозвищ, носящих самый разнообразный характер⁴. Кроме того, для различения обладателей одного имени у скандинавов наблюдается также использование географических признаков. В рунических текстах IX—XII вв. обнаружен целый ряд надписей примерно следующего содержания: *Ulf hiogg i Baristam æftiR Ulf i Skulhambri mag sin godan* «Ульф из Баристама вырезал (руны) в честь Ульфа из Скульхамра, зятя своего доброго» [Аракин 1973, 71]. Появление словосочетаний с указанием на дополнительный признак, например на принадлежность лица к определенной местности, относится к сравнительно позднему времени и принадлежит сфере утилитарного, тогда как исконно имятворчество находилось под влиянием поэтического творчества и его характерных приемов. В частности, аллитерация использовалась для подчеркивания признака родства как у скандинавов⁵, так и у англосаксов.

В древнеанглийском ономастиконе зафиксирован целый ряд компонентов, употреблявшихся метафорически, например: *gār* 'копье' в значении 'мужчина, воин', *helm* 'шлем' — 'господин, защитник', *lind* 'липа' — 'корабль, женщина'. Личные имена с компонентом *wynn* соответствовали распространенным выражениям *ēgna wynn* 'радость глаз', *wifa wynn* 'гордость женщин'. Наблюдается также метонимия, подразумевающая несколько иные отношения, нежели ориентацию на характеризующую функцию, в частности указание на качество через материал. Известны древнеанглийские личные имена: *Ās* 'дуб', *Æsc* 'ясень', древнескандинавские: *Alm* 'вяз', *Ask* 'ясень' и т. п.

Метафорическое употребление отдельных компонентов при создании сложных личных имен отвечало канонам германской поэзии того времени, изобилующей сложными

словами, образованными не только на основе субъектно-объектных связей, например: *frumgār* 'впереди копье' в значении 'вождь' [Schramm 1957, 85].

Исследователи древнеанглийского ономастикона неоднократно подчеркивали, что в результате образования личных имен по принципу заимствования по одному компоненту от имени отца и матери первоначально значащие имена⁶ явились источником для создания не поддающихся интерпретации мужских имен или женских имен, более подходящих мужчинам. В качестве примеров указываются *Hereswīp* 'войско-могущая'⁷ или *Wulfgifu* 'волк-дающая'.

В самом деле, представляется сомнительной интерпретация целого ряда древнеанглийских личных имен как субъектных композита по схеме: «лицо, обладающее признаком, на который указывает начальный компонент» (как, например, в имени *Langhand* 'человек, у которого длинная рука'). Однако, вопреки распространенному мнению о бессмыслиности некоторых сложных личных имен, мы склонны считать их вариациями в духе скальдической поэзии.

Замечания М. И. Стеблина-Каменского о скальдической поэзии представляются чрезвычайно существенными для понимания иматворчества этого периода: «Вычурность скальдических стихов беспримерна в мировой литературе... Порядок слов часто совершенно противоестественный: отдельные предложения переплетаются друг с другом. Кроме того, содержание стиха часто зашифровано посредством очень своеобразных поэтических фигур, так называемых кеннингов. Кеннинг (исл. *kenning*) — буквально „обозначение“ — это условное и трафаретное обозначение из двух или более существительных, из которых одно определяет другое. Так, в кеннинге мужчины или воина определяемое — имя одного из богов или название дерева мужского рода, а определение — то, с чем мужчина имеет дело, т. е. битва, доспех, корабль, сокровище и т. п., например: Бальдр щита, Ньёрд корабля, Фрейр меча, ясень битвы; в кеннинге женщины определяемое — имя богини или название дерева женского рода, а определение — то, с чем имеет дело женщина, т. е. украшение, наряд, угощение и т. п., например: Фрейя золота, Гевьюн пива, липа скамьи, береза запястья» [Стеблин-Каменский 1979, 161].

Соответствие ономастической и поэтической лексики этого времени наблюдается с наибольшей очевидностью в именах, эквивалентных кеннингам. Кеннинг *goldwine*

‘золотой друг-благородный принц’ (Беовульф, 1171) становится мужским личным именем. Связь между компонентами этого имени гораздо произвольнее, нежели в имени *Goldgyfa*, эквивалентном кеннингу *goldgyfa* ‘податель золота-lord’ (Беовульф, 2652), в котором наблюдается субъектно-объектная связь. К именам-кеннингам относится также женское личное имя с исторической основой на *ō*: *Goldgifu* ‘злато-дающая’.

Лексическая взаимообращаемость поэзии и имятворчества прослеживается также на материале общих фразеологических единиц, называемых хейти. Хейти (исл. *heiti*) — буквально «название» — это одночленный заменитель существительного обычной речи, т. е. поэтический синоним. Эддические хейти — это либо архаизмы, которые первоначально ассоциировались с теми или иными конкретными признаками обозначаемого явления, либо собственные имена, ставшие нарицательными; так, слово *buldung* первоначально имело значение «потомок Будли» [Стеблин-Каменский 1979, 38].

Образование более поздних личных имен, на наш взгляд, происходит под влиянием скальдической поэзии. Реалии, обозначаемые кеннингами, хейти и компонентами личных имен, немногочисленны и взаимообращаемы. У скальдов сама форма становилась содержанием; доминантой их творчества была борьба с сопротивлением материала, борьба с языком, желание подчинить его своей воле но им же установленным законам [Петров 1973, 190]. Можно предположить, что вышеуказанные женские имена, включающие компоненты: ‘война’, ‘войско’, ‘сила’, могли быть навеяны мифом о девах-воительницах валькириях и способствовали созданию вокруг их обладательниц ореола величия и могущества. Процесс создания личных имен этого периода представляется вариациями па темы героической поэзии и свидетельствует об ослаблении денотативной функции имен собственных.

Анализ структуры древнегерманских личных имен показывает взаимообращаемость поэтической и ономастической лексики. В ономастиконе древнегерманских языков, значительно разошедшихся уже в эпоху древнейших памятников, наблюдаются характерные приемы поэзии того времени, свидетельствующие о метафорическом мышлении его создателей. Нам представляется, что в те отдаленные времена личное имя, организованное по законам поэтического творчества, было направлено на создание соответствующего настроения. Загадка предполагала дли-

тельное разгадывание, кенинг угадывался в процессе слушания висы⁸, имя как бы прогнозировало действия героя, вызывая определенную реакцию у слушателей. На этом основании представляется вполне реальным рассмотрение личных имен этого периода в качестве прогнозирующей семиотической системы⁹. Подробное описание такой системы в русле поэтики того времени — задача будущего.

Примечания

¹ Так, например, у американских индейцев-вишрамов «набор имен существует постоянно, а конкретные жизни проходят через него... Церемония присвоения имени могла совершаться для того, чтобы установить факт наличия отношения между именем и его новым носителем, как для индивида, так и для родовой группы, обладающей правом присвоения имени... Престижное содержание имени находилось под социальным контролем только в отношении жизни прежнего его владельца и в отношении способности его потомков вновь присвоить это имя... Присвоить имя значило отчасти приписать некоторому типу некоторый новый знак. Отношение нового носителя к имени должно было ждать своего утверждения и прекращения в течение пяти или более лет после смерти предыдущего владельца» [цит. по: Хаймс 1975, 277, 290—291].

² В отношении имен собственных в настоящее время сложились три концепции: классическая, каузальная и неоклассическая. Классическая концепция, восходящая к Аристотелю и разрабатываемая Г. Фреге, Б. Расселом, а в последнее время А. Черчем, К. Льюисом, Р. Карнапом, Дж. Серлем, связывает значения имен собственных со значением определенных дескрипций. В отличие от имен нарицательных дескрипций, составляющие значение имен собственных, могут широко варьироваться от говорящего к говорящему. У Фреге: «...значение имени собственного есть сам предмет, который мы этим именем обозначаем; представление, которое у нас при этом имеется, совершенно субъективно: между ними лежит смысл, который уже не субъективен, как представление, но и не есть сам предмет» [цит. по: Katz 1979]. Серль считает, что имена собственные не дескрипции, но «колышки», на которые навешиваются дескрипции. Каузальная концепция, в настоящее время разрабатываемая К. Доннелапом, С. Кринке и Х. Патнэмом, основывается на представлении о том, что значение передается по каузальной цепочке, связывающей акт первичной номинации с любым употреблением данного имени. Согласно этой теории имя собственное не обладает семантической ролью, оно имеет каузальную роль. Неоклассическая теория, представленная в работах Дж. Катца, является попыткой объединения классической и каузальной теории [цит. по: Katz 1979, 103—105].

³ По Лангер: «Человек, видевший свой идеал в каком-то животном, называет себя его именем... Они были „Великие Зайцы“. Цивилизованный человек понимает этот эпитет метафорически, но примитивный ум не замечает границы между символом и значением и свободно заменяет „Моим далеким предком был Заяц“ на „Заяц был моим первым предком“. Здесь, возможно, находится

корень тотемных верований... Тотемный символ олицетворяет видение бога» [Langer 1951, 133].

⁴ Уже в IX в. прозвища у скандинавов стали функционировать как самостоятельные имена. В «Книге Страшного суда» (Doomsday Book, 1066) в составе наименований скандинавских поселений зафиксированы многочисленные прозвища, например: *Blanda* 'смешивающий нащитки', *Skammbtein* 'кривоногий', *Skardi* 'заячья губа', *Vestlidi* 'ходивший на запад', *Sumarlidi* 'летний воин'.

⁵ Например: Грим сын Гамли, Атли сын Асмунда, Хлив дочь Хрольва, Братья Торгрим и Торгейр [Сага о Греттире 1976, 20, 23, 7, 18].

⁶ Достопочтенный Беда (ум. 765 г.) дает интерпретацию многих имен в написанной им «Церковной истории народа англов» («Ecclesiastical History of English People»).

⁷ В VII в. племянник короля Нортумбрии Эдвина по имени Негеге^г 'войском-правящий' и его жена *Breguswīp* 'править-могущая' дали своей дочери имя *Hereswīp* 'войско-могущая' [Reaney 1961].

⁸ Виса (др.-сканд. *visa* 'песня') — жанр устной повествовательной поэзии, известный во всех скандинавских странах (дат. *folkevise*, швед. *folkvisa*).

⁹ Вслед за Ю. В. Рождественским мы представляем два типа семиотических систем — прогнозирующие и действия и два типа функций — утилитарные и семиотические.

Проблемы организации поэтического текста

Семантическая связность и нормативность поэтического текста

С позиций лингвистики текста исследуемый объект — поэтический текст (ПТ) — характеризуется, как и любой другой текст, связностью, цельностью и коммуникативной завершенностью. Эти признаки настолько тесно взаимодействуют и обусловливают друг друга, что расчленение их связано, во-первых, с большими трудностями, а во-вторых, вообще мыслимо лишь как методический прием, дающий возможность проанализировать ПТ с лингвистической точки зрения.

Остановимся сначала на определении этих признаков текста, а затем перейдем к рассмотрению вопроса о соотношении собственно семантической связности ПТ и его соответствия общеязыковой литературной норме. Связность — это взаимозависимость элементов текста, прослеживающаяся на различных уровнях их соотнесенности с системой языка, т. е. можно говорить о фонетической, морфологической, синтаксической, семантической, стилистической связности текста. Так, например, Э. Косериу в книге «Лингвистика текста: введение» [Coseriu 1981, 21—22] выделяет морфологическую, лексико-семантическую и синтаксическую связность текста, причем дифференцирует также связность на двух подуровнях синтаксиса — словосочетания и предложения. Значение фонетической и стилистической связности особенно велико для ПТ, в структуре которого обыгрываются звуковые моменты (как правило, звуковые соответствия подчеркивают семантические соответствия элементов ПТ или устанавливают их), а также стилистические характеристики языковых единиц ПТ, в результате чего выстраиваются звуковые и стилистические цепочки, функционирующие как активные организующие компоненты в структуре ПТ.

Большая и сложная проблема наличия/отсутствия стилистического уровня в системе языка не может быть исчерпывающе рассмотрена в рамках данного раздела. Отметим только, что выделение стилистического уровня в структуре текста и соответственно стилистического вида связности вполне оправданно, если рассматривать текст в семантическом плане. Семиотически же структура текста представлена взаимодействием трех уровней: 1) семантики (отношения «знак — объект»); 2) синтаксики (отношения «знак — знак»)¹; 3) прагматики (отношения «знак — интерпретатор») [Plett 1975, 17]. Последний уровень и определяет стилистическую организацию текста.

Во взаимодействии различных видов связности проявляется другое свойство текста — его цельность. Связность обычно является условием цельности, но сама цельность не всегда определяется через связность элементов текста [Леонтьев 1974, 168]. Как справедливо пишет А. А. Леонтьев, признаки связности не задаются коммуникативной интенцией говорящего, а проявляются уже в ходе порождения текста как следствие его цельности [Леонтьев 1976, 64]. Таким образом, задается цельность как программа текста, связность же является лишь средством ее воплощения.

Различение связности и цельности текста практически утвердилось к настоящему времени как в советской, так и в зарубежной специальной литературе, хотя терминологическая разноголосица в этом вопросе существует. Так, А. А. Акишина употребляет термины «связь текста» в значении соединения двух-трех предложений между собой и «связанность текста» в значении цельности текста [Акишина 1979, вып. 2, 41]. В зарубежном языкоznании популярны термины «когезия» и «когерентность», причем не всегда проводится четкая дифференциация этих понятий. Например, Г. Ф. Плlett [Plett 1975] пишет о когерентности текста, имея в виду его связность (различается синтаксическая, семантическая и прагматическая связность), т. е. явление, которое в других работах обозначается как когезия [см., например: Dressler 1972, 16; Bonnafous 1978]. Под когерентностью же часто понимается цельность текста [Junker 1978; Kloepfer, Oomen 1970]. Непоследовательность в употреблении этих двух терминов в зарубежной лингвистике текста отражается в «Словаре терминов лингвистики текста», которым завершается VIII выпуск серии «Новое в зарубежной лингвистике» — «Лингвистика текста» [Новое в зарубежной лингвистике

1978]. В этом словаре термины «когезия» и «когерентность» подаются как синонимы.

Научные споры вокруг связности и цельности как характеристики текста, однако, не сводятся лишь к терминологическим разногласиям. Не имеет однозначного решения и вопрос о том, существуют ли различные степени связности и цельности. По мнению А. А. Леонтьева, «связность не имеет степени: либо она есть, либо ее нет... в отличие от связности, цельность текста может быть большей или меньшей» [Леонтьев 1976, 64]. Однако эта точка зрения представляется довольно спорной: ведь если цельность текста проявляется во взаимодействии различных видов его связности (а среди них важнейшей является семантическая связность) и при этом цельность может быть выражена в разной степени, то логично предположить, что и связность (в первую очередь семантическая) может иметь различную степень [см. об этом подробнее: Аспекты... 1982, 50–61].

От цельности следует отличать законченность, коммуникативную завершенность текста, так как законченность есть предпосылка цельности, но не исчерпывает ее [там же].

Тот факт, что семантическая связность гносеологически первична среди строевых коррелятов единства текста [Гиндин 1972, 17], привлек в первую очередь к ней внимание лингвистов и у нас, и за рубежом. Рассматривая в этом аспекте ПТ, исследователи неоднократно отмечали типичную для него метафоричность, реализацию неожиданных значений слов и — особенно в ПТ конца XIX—нач. XX в. — разрывы семантической (смысловой) связности. Последнее обстоятельство вызвало буквально поток публикаций, посвященных проблеме нормативности/анормативности ПТ.

Видимо, не вызывают сомнений утверждения, что не существует подлинно художественного произведения, в котором бы не было логического смысла, что в таком произведении спаяны воедино смысловые, звуковые, грамматические, стилистические черты и что в этой спаянности и проявляется собственно поэтическая прелесть произведения. Поэтическое — величина трудноуловимая, переменная, но, поскольку она получает свое выражение именно в ткани художественного литературного произведения², стоит повнимательнее присмотреться именно к структуре ПТ, к конструкциям, которые создают причудливую и богатую игру смыслов.

Методы исследования смысловой, семантической структуры ПТ могут быть самыми различными, тем более что содержательная сторона ПТ интересна отнюдь не только для лингвистов, но и для представителей многих других наук (литературоведения, теории коммуникации, теории информации, семиотики и т. д.), не говоря уже о широких массах читателей, т. е. тех, кому, собственно, и адресованы ПТ. Примечательно, однако, что в лингвистике, точнее, в лингвистике текста возобновился и усилился интерес к так называемому формальному методу, к работам, авторами которых являются такие крупнейшие филологи нашего века, как В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.³

«Формалистам» часто инкриминировалась узость подхода, однако формальный метод, разработанный в рамках теории поэтического языка, навряд ли правомерно охарактеризовать как узкий, потому что не узок сам объект применения этого метода — структура ПТ, «способы построения литературных произведений» [Томашевский 1931, 3], т. е. текстов, сама форма которых эстетически значима [Жирмунский 1977а, 17]. Формальный метод разрабатывался на обширном языковом и литературном материале, что не могло не проявиться и в масштабности поставленных вопросов: достаточно вспомнить работы Ю. Н. Тынянова о традициях и новаторстве в литературе [Тынянов 1929], о проблемах стихотворного языка [Тынянов 1965], исследования по стилистике, поэтике и теории стиха, выполненные Б. В. Томашевским [1959а; 1959б] и В. М. Жирмунским [1921; 1925; 1928а; 1928б]. Формальный метод в том виде, как он разрабатывался в нашей стране, не претендует на всестороннюю оценку эстетических и идейных достоинств ПТ, но он позволяет провести тщательный лингвистический анализ ПТ, посмотреть, как он «сделан» (ср. название статьи Б. М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“» [Эйхенбаум 1919]).

Как совершенно справедливо указывает Ю. М. Лотман, чтобы адекватно понять поэтическое произведение, надо разобраться в его структуре, поэтому внимание к формальной стороне ПТ — это отнюдь не порок и не узость научных взглядов, а необходимое условие для понимания эстетической ценности произведения словесного искусства [Лотман 1970, 44—47]. То, что «формалисты» не сводили всю теорию поэтического языка к обоснованию и разработке формального метода в смысле формализованного описания ПТ, подчеркивается в статье

В. М. Жирмунского «[...] вопросу о формальном методе». Автор указывает, что тематическое разнообразие работ, объединяемых под названием «формальный метод» (вопросы поэтического языка и стиля в широком смысле слова, исследования по метрике, мелодике, стилистике, композиции и сюжетосложению, по истории литературных жанров и стилей и т. д.), подводит к мысли о том, что «было бы принципиально правильнее говорить не о новом методе, а скорее о новых задачах исследования, о новом круге научных проблем» [Жирмунский 1977б, 94]. В. М. Жирмунский подходил к «формальному методу» как к специально-акцентированному интересу к проблемам формы, стиля, не претендовавшему на экстремистские решения и вообще на ранг новой методологии. И хотя «теоретический формализм впоследствии прямо развился из этого акцентированного и специализированного и все более специализирующегося интереса к „форме как таковой“» [Русская наука. . . 1982, 239], это все же не должно быть препятствием для использования многих интересных положений и наблюдений над ПТ, содержащихся в работах названных ученых, современной филологической наукой, в частности теорией текста.

Ко многим положениям, высказанным «формалистами» в 20—30-х годах, исследователи обращаются в наши дни, когда советское и зарубежное языкознание добилось многих успехов, в том числе и в плане разработки объективных методов лингвистического анализа (назовем здесь лишь один из них, наиболее интересный в аспекте настоящей главы, — семный анализ), с помощью которых может быть адекватно исследована структура ПТ. Бурное развитие лингвистики текста как особой отрасли общего языкознания во многом объясняется результатами той колоссальной работы, которая была проделана в языкознании до 70-х годов. Современная лингвистика текста пользуется данными, полученными в ходе структурных исследований, выявивших сложнейшие аспекты взаимодействия единиц в системе языка, и с учетом этого прослеживает функционирование языковых единиц в тексте [см. об этом: Аспекты. . . 1982]. Если современные авторы, оценивая текст со смысловой точки зрения, подчеркивают «близость входящих в него единиц, повторяемость отдельных семантических единиц» [Акишина 1979, вып. 1, 66], то справедливость такого утверждения может быть проверена только использованием метода семенного анализа, разработанного отнюдь не лингвистикой текста.

Также и многие наблюдения, сделанные «формалистами», и предположения, высказанные ими, получили бы более прочное основание, если бы авторы их могли пользоваться теми достижениями языкоznания, которые находятся в распоряжении лингвистов в наши дни. Многие мысли были высказаны «формалистами» задолго до того, как появилась реальная возможность проверить их с помощью точных лингвистических методов и соответственно оценить, например, тезис Ю. Н. Тынянова о том, что в результате «тесноты строки» стиха «колеблющиеся признаки могут совершенно вытеснить основной признак значения и вступать во взаимодействие между собой» [Тынянов 1965, 82]. Такие семантические процессы, нередко наблюдаемые в ПТ, невозможны в текстах непоэтических, т. е. для ПТ типична аномативность с точки зрения законов построения конвенциональных текстов.

Многократно отмечаемые исследователями нарушения норм селекции и семантической сочетаемости слов в ПТ, употребление их в неожиданных значениях, что приводит к нарушениям семантической связности, заставляют рассмотреть вопрос о специфике реализации/нереализации семантической общеязыковой литературной нормы⁴ в ПТ, т. е. рассмотреть некоторые принципы словоупотребления в ПТ, что связано с понятием контекстуальной нормы.

Дальнейшие рассуждения будут строиться на функциональном понятии языковой нормы, которое применимо как к системе языка, так и к речи [Coseriu 1970, 42]. Языковая норма как системная норма охватывает закономерности, регулирующие языковое употребление в сферах устного и письменного общения и сформировавшиеся к определенному моменту времени. Собственно говоря, имеется в виду реализация возможностей языковой системы, не определяемая условиями коммуникации. Очевидно, что языковая норма более явно проявляется по отношению, например, к грамматическим средствам, нежели к лексическим (когда употребляется с *sein* в любом случае). Лексические средства подвергаются воздействию как системной нормы, так и нормы речевой, которая регулирует собственно отбор языковых средств соответственно коммуникативной ситуации и функциональной сфере общения. Однако речевая норма никак не может игнорировать системную, поскольку в системной норме зафиксированы потенциальные возможности языковых единиц.

Семантическая норма, т. е. норма в плане значения языковых единиц, является одним из типов языковых

норм, соотнесенных с разными уровнями языковой системы. Объективная реальность существования этого вида норм обеспечивает в числе прочих условий взаимопонимание говорящих, т. е. коммуникацию [Der Grosse Duden 1973, 470]. Если в качестве основной характеристики семантической нормы принять соотношение структурной организации лексико-семантического уровня языковой системы и характера ее реализации, то под семантической нормой в широком смысле этого слова надо понимать «реализацию дифференциального потенциала соответствующей структуры» [Леонтьев, Новиков 1967, 108]. Степень совпадения этого дифференциального потенциала с реальным объемом значения языковой единицы в контексте определяется, во-первых, типом языка (существуют языки, в которых доминирует система, например венгерский, и языки, в которых доминирует норма, например французский [Coseriu 1970, 41]⁵) и, во-вторых, типом текста. Последний характеризуется функциональной спецификой корпуса текстов. В ПТ, где «поэтическая функция выдвигается на первый план по сравнению с другими языковыми функциями» [Якобсон 1975, 206], наиболее полно используется весь семантический потенциал языка, вся семантическая мощность слова (принцип эвокации): «. . . многозначность слова не снимается контекстом: даже если взять все стихотворение, то оно само допускает множественность осмыслений, каждое из которых актуализирует одновременно ряд лексико-семантических вариантов. . . Если в обычном высказывании происходит дифференциация и сужение значения слова, то в поэтической речи наблюдается синтез, не уничтожающий, однако, самой дифференциации» [Золян 1981, 511].

Поскольку в ПТ лексемы употребляются подчас в самых неожиданных (анормативных) значениях, то возникает вопрос о характере этих значений: что это — значения, порождаемые контекстом, т. е. так называемые комбинаторные варианты значения? Но почему же они воспринимаются в контексте как неожиданные, точнее, почему контекст зачастую не предопределяет именно эти значения, не снимает впечатления неожиданности? Ср. у О. Мандельштама ⁶:

В хрустальном омуте какая крутизна!
За нас сиенские предстательствуют горы,
И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть * и типина. . .

Tristia

* Разрядка наша. — Н. Т.

Видимо, в языковом сознании носителей языка всегда представлено знание системного значения лексем, т. е. «комплекса потенциальных возможностей соотнесения языковой формы с определенной информацией о фактах внеязыковой действительности» [Кузнецов 1980, 118]. Системное значение может быть очень сложным по своей иерархической организации, что имеет, например, место в случае многозначных слов, но оно в значительной мере совпадает с нормативным. Если бы расхождения были очень большими, то или бы изменилась сама лексико-семантическая система языка, или бы нарушилась языковая коммуникация. Вместе с тем избирательный характер нормативных реализаций по отношению к потенциям языковой системы свидетельствует о том, что семантическая норма языка — категория более узкая, чем система языка, так как «число потенциально существующих возможностей реализации языковых элементов может быть значительно больше, чем то, что реализовано в конкретном историческом языке» [Косериу 1963, 238].

Представления носителей языка о семантической норме касаются не только допустимого объема значений слов, но и характера взаимосвязей в лексико-семантической системе языка. Как справедливо считает А. М. Кузнецов, эти взаимосвязи «осуществляются по линии не всего смыслового содержания слов, а только их отдельных значений. Следовательно, отдельное значение слова (или однозначное слово) может рассматриваться в качестве основной единицы лексико-семантического уровня языка» [Кузнецов 1980, 119]. Обычно в специальной литературе единицей этого уровня называется лексико-семантический вариант (ЛСВ) [см., например: Маковский 1971; Ивлева 1978; Coseriu 1970; Heintz 1978]⁷. Кроме того, семантическая норма языка отражает структурную иерархию ЛСВ, среди которых выделяется основной и остальные — прямо или косвенно подчиненные ему. Этот главный ЛСВ (слово, употребленное в данном значении) характеризуется регулярностью употребления [Шмелев 1973, 158], нейтральностью и наибольшей частотностью по сравнению с другими ЛСВ этого же слова. Основной ЛСВ максимально соответствует семантической норме языка: чем более низкую ступеньку в этой иерархии занимают ЛСВ, тем более «натянутыми» становятся их отношения с семантической нормой языка. Не случайно в нейтральном контексте чаще всего «гасятся» именно периферийные значения

слов, хотя они и не нарушают границ, предписываемых этой нормой (ср. высказывание Э. А. Макаева о том, что языковая норма является как бы регулятором, дифференцирующим дозволенные и недозволенные варианты [Макаев 1962, 48]). Дозволенные варианты относятся к системе языка, поскольку «вариативность — непременный признак не только определенного уровня языка, но и прежде всего самой языковой системы» [там же]. Употребление периферийных ЛСВ в тексте способствует усилению его стилистического эффекта.

В ПТ, впрочем как и в любом другом тексте, используются лексемы, имеющие значение до употребления их в данном тексте (разумеется, ПТ отличается в этом плане целым рядом особенностей)⁸ и специально отобранные для него. Именно отбор языковых средств для создания словесной ткани ПТ (селекция) свидетельствует о наличии у лексем значения уже на уровне системы языка. В противном случае о каком же отборе могла бы идти речь? Жонглирование словами лишь как звуковыми оболочками, лишенными содержания, приводит к созданию бессмысленных более или менее рифмованных строф, строки которых часто бывают построены по определенной грамматической модели, например у Г. Арпа⁹:

so reicht das luftschloss der geldkatze die hand
die geldkatze dem findling den fuss
der findling der dampfkuh das ohr
die dampfkuh dem gesattelten hasen den mund
der gesattelte hase dem gepolsterten löwen die backe.

Лингвистическую оценку подобных стихотворений Г. Арпа, писавшего на немецком и французском языках, дает К. Кролов, один из ведущих современных поэтов ФРГ, занимающийся также и теоретическими вопросами поэтического языка: «Слово лишается своего исходного содержания, обессмысливается и неограниченно используется как комбинаторная сущность. Арповские конфигурации — это комбинаторные тексты *par exelence*. Это тонкие системы отношений, смысловые лабиринты... мир, в котором не различаются „верх“ и „низ“, „левое“ и „правое“, „вчера“ и „завтра“, мир вне времени и места, расплывчатый мир, мир новой взаимоотнесенности» [Krollow 1963, 126].

Отбор языковых средств в целях эстетической (поэтической) коммуникации строится не только на звуковых критериях, и в первую очередь не на них, а на семантических, потому что, «создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую художественную информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга» [Лотман 1970, 11]. Ю. М. Лотман подчеркивает, что в ПТ (речь идет конкретно о стихотворных ПТ) нет формальных элементов «в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть смысловые» [там же, 19], и смысл их определяется не только контекстом, но и тем «семантическим зарядом», которым они обладают уже в системе языка. Поэтому следует отказаться от представления о значении единиц в ПТ только лишь как о результате воздействия контекста, понимаемого как позиционный фактор. С. Д. Кацельсон отмечает, что в противном случае не было бы трудностей при переводе, поскольку контекст можно воссоздать в деталях [Кацельсон 1965, 53].

Тот факт, что в ПТ значения слов могут претерпевать значительные изменения по сравнению с системным значением, не говорит об отсутствии у них системного значения как такого. Основным стержнем, на котором держится вся смысловая структура ПТ, как, впрочем, и любого текста, является значение лексических единиц, причем контекстуальное использование их не может уничтожить «общезыкового их восприятия как основной единицы соотнесения обозначаемого и обозначающего» [Лотман 1970, 208; см. об этом также: Колшанский 1980, 90; Лотман 1970, 210; Степанов 1964, 74; Кузнецов 1980, 119; Ивлева 1978, 47; Золян 1981, 509; Coseriu 1970, 40; Lerchner 1976, 7; Heintz 1978, 39—40]. В ПТ происходит эмоционально-образная (эстетическая) трансформация общенародного языка, приводящая к формированию текстуальной семантической нормы, т. е. к реализации системного значения языковых единиц, ориентированной на контекстуальные значения других компонентов ПТ. «При этом поэтическая трансформация не затрагивает инвентарь языковых единиц, а переупорядочивает систему, регулирующую их употребление. Процесс этот носит двойственный характер: с одной стороны, он основывается на языковых механизмах

и актуализирует то, что потенциально содержится в общеязыковой системе; с другой стороны, он приводит к возникновению вербальных объектов, уже не сводимых полностью к языковым» [Золян 1981, 509]. Возникновение подобных вербальных объектов происходит в процессе эстетической реализации возможностей системы языка, когда «преодолевается различие между фактами системы языка и речи» [Винокур 1959а, 392]. По мнению Г. Хайнца, автора книги «Структура языка и поэтическое воображение: Очерки лингвистической поэтики» [Heintz 1978], жаркие споры лингвистов о характере значения единиц в ПТ объясняются неразличением понятий «семантическая структура» и «семантический процесс». Между тем именно это различие обуславливает расхождения в концепциях представителей контекстуальной семантики и классической теории значения. Если в первом случае речь идет о модели значения в аспекте теории структуры значения (и, следовательно, о статусе языкового знака), то во втором — о модели генезиса смысла, т. е. об изменении значения языковых единиц в контексте, о формировании их контекстуальной значимости (их валеризации) [там же, 40]. Не случайно Г. Хайнц обращается к сассюровской системной диахотомии «значение—значимость» (signification—valeur) и прослеживает ее проявление в структуре ПТ. На значимости как системной характеристике языкового знака основывается валеризация лексических компонентов ПТ. Приводится следующий пример валеризации:

In der Frühe
Sind die Tannen kupfern.
So sah ich sie
Vor einem halben Jahrhundert
Vor zwei Weltkriegen
Mit jungen Jahren.

Б. Брехт. Ели

Слова *kupfern* и *Frühe* приобретают в тексте различные значения: *kupfern* в «кульминационный момент чтения» [Heintz 1978, 119] — это обозначение цвета «медный», после завершения чтения это слово воспринимается как сигнал комплекса понятий «война, кровь, огонь». *Frühe* в свою очередь значит сначала «раннее время суток», а затем — «утро жизни».

Видимо, принадлежность текста к определенной функциональной сфере обуславливает использование в нем слов в устойчивом системном значении или же создает предпосылки для развития семантического процесса (контекстуального изменения семантического объема языковых единиц, появления коннотативных и метафорических значений, смысловых приращений и т. д.). ПТ, в которых сама структура приобретает эстетическую значимость и которые организуются так, чтобы в них ощущалась игра смыслов, используют семантическую структуру слова в системе языка как необходимую основу для развития семантического процесса. «Специфически „поэтический язык“... существует на основе общего языка как субстрат» [Русская наука... 1982, 235]. Семантический процесс вносит важные контекстные добавления в значение слова, как правило расширяя его, т. е. добавляя новые семы, участвующие в этой игре смыслов, или приводя к метафоризации. Однако эта основа призвана удержать семантическую структуру слов в ПТ в рамках соответствия закономерностям, которые диктуются прежде всего темой произведения [Колшанский 1980, 90]. Следовательно, текстуальная семантическая норма таких ПТ основывается на общеязыковой литературной семантической норме, обуславливающей возможность восприятия данного ПТ, т. е. его коммуникативную состоятельность (см. об этом ниже).

Конвенциональные тексты¹⁰ большие ориентированы на системное языковое значение употребляемых слов, т. е. на их системную семантическую структуру. Поэтому при анализе семантической связности этих текстов используются прежде всего данные исследований лексико-семантической структуры языка. Семантические процессы протекают, конечно, и в конвенциональных текстах, но они в них не столь заметны, как в ПТ, поскольку, как правило, не привносят качественных добавлений в системное значение слов. Семантический процесс протекает здесь как актуализация, т. е. уточнение значения (в случае полисемии) [об актуализации см.: Кацельсон 1965, 53—54].

Соотношение семантической структуры и семантического процесса в ПТ может варьироваться в зависимости от индивидуального стиля автора, от его принадлежности к литературно-эстетической школе и направлению. При доминировании семантического процесса могут возникнуть

языковые образования, нарушающие литературную норму языка:

Он двинуться хочет, но может проснуться,
Не может, засунутый в сон на засов.

Сопят тормоза санитарного поезда
И снится, и снится небесному постнику...

Б. Пастернак. Дурной сон

Согласно семантической норме русского языка страдательное причастие *засунутый* не сочетается с абстрактным именем существительным *сон*, к тому же *на засов* можно *закрыть*, но никак не *засунуть*. В этом же контексте *засунутый* приобретает значение 'не имеющий возможности вырваться' именно благодаря аномативности семантической сочетаемости с другими компонентами строки. В результате развития семантического процесса нарушается семантическая норма русского языка, но это, однако, не приводит к несвязности ПТ, поскольку не противоречит логике контекста (ср. наблюдения У. Оомен [Oomen 1973, 87], т. е. соответствует текстуальной норме данного ПТ).

Таким образом, отклонение от общеязыковой семантической нормы может хорошо «вписываться» в семантическую структуру данного ПТ, соответствовать его текстуальной норме (ср. различение «внешних» и «внутренних» отклонений, по С. Левину [Levin 1971]). Соответствие текстуального отклонения от общеязыковой нормы собственно текстуальной норме может быть проверено тестом на семантический повтор: если аномативный (с точки зрения общеязыковой семантической нормы) компонент ПТ обнаруживает семы, общие с другими нормативными компонентами ПТ, т. е. вписывается в его семантическую структуру, то такой компонент не будет препятствием для понимания ПТ, поскольку не вызовет разрыва его семантической связности. Как правило, такой вербальный объект оказывается метафорой:

Все в крестиках двери как в Варфоломееву
Ночь. Распоряжение пурги-заговорщицы:
Заваливай окна и рамы заклеивай,
Там детство рождественской елью топорщится.
Бушует бульваров безлиственных заговор.
Они поклялись извести человечество.
На сборное место, город! За город!
И выюга дымится, как факел над нечистью,

Пушинки непроенно валятся на руки.

Мне страшно в безлюдьи пороши

разнузданной.

Снежинки снуют, как ручные фонарики.

Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!

Б. Пастернак. Метель

Компоненты метафорического выражения *бушует бульваров безлистенных заговор* семантически перекликаются с другими словами: 1) *бушует* — со словами *разнузданный, вьюга, пурга* (на основании общей семы «интенсивность действия», «проявление действия с необычной силой»); 2) *бульваров* — со словами *ветки, безлистенный* (на основании общей семы «имеющее отношение к дереву»); 3) «*заговор*» — со словами *заговорщица, узнаны, узнан* (на основании общей семы «таинственность»).

Сказанное относится, однако, не ко всем ПТ, а лишь к таким, в которых преобладают нормативные с точки зрения семантики языковые единицы, или, иначе говоря, в которых языковые единицы используются в значении, близком к системному, т. е. отражающему и обобщающему реальные связи денотатов. Естественно, что семантическая связность таких ПТ в значительной степени определяется связью самих денотатов. Общее понимание таких ПТ не встретит особых затруднений¹¹, поскольку семантический процесс в них не идет вразрез с требованиями лексико-семантической системы языка. Компоненты таких ПТ, ставшие аномативными в результате участия в семантическом процессе, понимаются в ориентации на другие компоненты этого же ПТ, соответствующие общеязыковой литературной семантической норме [ср.: Fowler 1971, 358—361].

Если же в ПТ преобладают аномативные элементы, пусть семантически и связанные между собой, то связь эта будет формальной, в результате чего ПТ окажется на грани словесной игры. В ПТ с преобладанием аномативных элементов зачастую оказывается нарушенной денотативная соотнесенность компонентов текста, т. е. референциальная функция элементов редуцируется в сторону усиления значения текста как целого. С изменением отношения «знак—объект» изменяется и отношение «знак—знак», т. е. собственно интратекстуальные отношения: поэтическая цельность и связность стихотворения оказываются самодостаточной величиной, которая не учитывает денотативной соотнесенности ПТ. Структура же та-

кого ПТ может быть очень «спаянной». По наблюдениям Р. Клепфера и У. Оомен [Kloepfer, Oomen 1970, 59], чем сильнее зависимость элементов друг от друга, тем меньше их зависимость (в плане обеспечения семантической связности) от экстралингвистических факторов. Текстуальная семантическая норма в этом случае значительно расходится с общеязыковой, что приводит к трудностям восприятия таких ПТ, хотя они и могут быть восприняты как законченные цельные образования. Коммуникативная же их состоятельность оказывается весьма относительной:

in bewegung kommen um zum vorscheln zu bringen
zum vorscheln bringen um in schwung zu kommen
in schwung kommen um zu gesicht zu bringen
zu gesicht bringen um ins schwitzen zu kommen
ins schwitzen kommen um zum ausdruck zu bringen
zum ausdruck bringen um zur einsicht zu kommen
zur einsicht kommen um zur ausführung zu bringen
zum ausdruck bringen um zu gehör zu kommen
zu gehör kommen um zum kochen zu bringen
zum kochen bringen um in form zu kommen
in form kommen um vor die flinte zu bringen
vor die flinte bringen um zum stillstand zu kommen
zum stillstand kommen um in wegfall zu bringen
in wegfall bringen um zur lösung zu kommen
zur lösung kommen um in ordnung zu bringen
in ordnung bringen um ums leben zu kommen
ums leben kommen um zum lachen zu bringen.

F. Mon. bringen um zu kommen ¹²

Под «коммуникативной состоятельностью» текста понимается способность его структуры донести до реципиента замысел автора, авторскую коммуникативную интенцию. Именно эта характеристика текста является основной, обуславливающей его соответствие/несоответствие общеязыковой литературной норме и определяющей другие его характеристики, в том числе и связность. Не случайно Б. В. Томашевский подчеркивал, что подлинная поэзия немыслима без коммуникативности, так как ПТ — это не просто набор звуков [Томашевский 1959б, 21; ср. также: Lerchner 1976, 7]. Однако в ПТ как произведении словесного искусства передко на первый план (как при создании ПТ, так и при его восприятии) выдвигается собственно структура, в которой обыгрываются формо-

и смыслообразующие моменты. Это дало основание Ю. Н. Тынянову для утверждения, что проза (в том числе и художественная), как правило, гораздо коммуникативнее поэзии [Тынянов 1965, 118]. До него не без иронии говорил Гете: «Чтобы писать прозой, надо что-нибудь да сказать, кому же сказать нечего, тот еще может писать стихи и подбирать рифмы» [цит. по: Тынянов 1965, 118].

О том, что создание прекрасного стихотворения отнюдь не сводится к подбору рифм, свидетельствует все стихотворное наследие самого Гете. Абсолютизация же структурного подхода к ПТ может привести к такому, например, заключению: «Поэзия — высказывание с установкой на выражение... функция коммуникативная... здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания... По преимуществу оперируем в художественном произведении не с мыслью, а с языковыми фактами» [Якобсон 1921, 10—17]. Это высказывание Р. Якобсона относится к 1921 г., т. е. к тому времени, когда в литературе и искусстве пересматривались нормы выразительности, когда, по словам Г. Фридриха, «вся поэтическая энергия устремилась в стиль... который привлекает внимание своим неспокойствием, срывами, эффектами остранения. При таком превалировании неконгруэнтного стиля темы и объекты, о которых идет речь, практически обессмысливаются... Стиль современной поэзии... отказывает смыслу в праве на значение и на связность, питается собственными диктаторскими устремлениями и всегда стремится к новому языку» [Friedrich 1975, 150]. Не случайно многие исследователи отмечают лингвистические пристрастия современных поэтов [там же, 40, а также: Weinrich 1968; Kloepfer, Oomen 1970, 22; Heintz 1978, 46].

Если отвлечься от крайних точек зрения, то очевидной станет обоснованность утверждения Ю. Н. Тынянова о большей коммуникативности прозы, нежели поэзии. Со степенью коммуникативности, видимо, связано и преобладание линейного или вертикального аспектов в структуре текста и соответственно в формировании его семантической связности. Из признания линейности языка не следует автоматически признание линейности структуры текста: она организуется по горизонтальной и вертикальной осям, причем значимость этих осей различна для текстов с разными коммуникативными характеристиками. В нехудожественных текстах превалирует линейный аспект структуры; в прозаических ПТ существенно уве-

личивается значимость вертикальной оси и принципов композиционного строения (параллелизм, повтор, хиазм); в стихотворных же ПТ вертикальный аспект приобретает совершенно особую значимость, что подчеркивается пространственным размещением строк, т. е. графически.

Таким образом, общая семантическая связность ПТ формируется как результат взаимодействия его компонентов по горизонтали и по вертикали. Поэтому в целях лингвистического анализа целесообразно различать линейную и вертикальную семантическую связность ПТ.

Линейная семантическая связность проявляется в семантических отношениях компонентов ПТ на синтагматической оси, прежде всего в отношениях компонентов словосочетаний и предложений. Эти отношения регулируются семантической и синтаксической валентностью слов, причем ведущей следует признать семантическую валентность слов, т. е. их потенциальную лексико-фразеологическую сочетаемость [Филичева 1977, 4]. Присоединяясь к точке зрения Н. И. Филичевой о том, что семантическая валентность охватывает различные виды синтагматических связей между лексемами, отметим, что нормативность/анормативность этих синтагматических связей зависит от их корреляции с уровнями субкатегоризации и селективными ограничениями¹³. В свою очередь нормативность/анормативность вертикальных семантических связей в ПТ определяется наличием/отсутствием семантической изотопии, обусловливаемой присутствием в семантической структуре слов общих сем. Взаимодействие линейного и вертикального аспектов связности ПТ заключается в том, что семы, выявляемые на уровне линейной связности, входят в изотопические семантические цепочки, вертикально прописывающие ПТ.

Важность вертикальной семантической связности для структуры стихотворного ПТ усугубляется тем, что восприятие таких ПТ связано с осознанием и одновременным соотнесением всех их компонентов. ПТ воспринимается не линейно, не последовательно, а едновременно, причем воспринимаются не только его семантические признаки (часто противоречивые), но и сам принцип его организации. В этом плане небезынтересно замечание поэта М. Светлова о процессе создания стихотворения: «Смешно говорить, что стихотворение пишется с начала; можно ли сказать, что ребенок начинает создаваться с головы? Стихотворение создается сразу все» [цит. по: Виноградов 1981б, 147].

Характер соотношения линейной и вертикальной связности, т. е. превалирование одного из названных видов семантической связности над другим, влияет на нормативный статус ПТ. Если линейная и вертикальная семантическая связность поддерживают друг друга, укрепляя тем самым общую семантическую структуру ПТ, то такой ПТ обнаруживает черты нормативности, в противном случае ПТ воспринимается как аномативный.

Подводя итоги вышесказанному, можно подразделить все ПТ в плане соответствия их общеязыковой литературной семантической норме на преимущественно нормативные и преимущественно аномативные. Разумеется, это подразделение весьма приблизительно, поскольку большое количество ПТ обладает как нормативными, так и аномативными характеристиками, т. е. представляет собой ПТ переходного типа. Р. Клещфер и У. Оомен отмечают, что такие ПТ нередко кажутся сначала «нормальными», «понятными», но вдруг ткань их начинает как будто расплзаться, логико-смысловые связи их компонентов ослабевают и теряются, текст становится многозначным, причем структура текста держится на опорных элементах, подчиняющих себе эту многозначность [Kloepfer, Oomen 1970, 109].

В нормативных ПТ: 1) преобладает денотативная соотнесенность языковых единиц; 2) компоненты ПТ употребляются в основном в их нормативном общеязыковом значении, которое составляет основу текстуальной семантической нормы; ей не противоречат аномативные (в общеязыковом отношении) наслаждения в семантической структуре компонентов ПТ, появившиеся как результат семантического процесса; 3) синтаксические связи коррелируют со связями внеязыковой действительности; 4) линейная семантическая связность поддерживается вертикальной связностью; 5) *tertium comparationis* в метафорах и метафорических эпитетах мотивирован в плане языковой системы и текстуальной семантической нормы; 6) общая семантическая связность формируется на основе прямого и переносного значения компонентов ПТ.

Рассмотрим каждую из названных характеристик нормативных ПТ. Денотативная соотнесенность лексических единиц в нормативных ПТ определяет их ожидаемое значение, которое в целом соответствует системному значению. На ожидаемом значении лексических единиц текста основывается, по М. Титцману, общее понимание любого текста, в том числе и ПТ [Titzmann 1977, 70; ср. также:

Kloepfer, Oomen 1970, 106]. Но поскольку «эстетический-код художественного произведения не может быть пол»ностью детерминирован одной лишь общей знаковой (т. е. языковой) системой [Posner 1971, 234], в структуре художественного произведения, т. е. ПТ, приобретают исключительно важное значение чисто контекстуальные вариации применения языковой системы, отличные от общепринятых нормативных реализаций. Понимание этих контекстуальных отклонений от общеязыковой литературной нормы (в том числе и семантической), являющихся результатом развития семантического процесса, есть необходимое условие попимания ПТ в полном объеме (по терминологии М. Титцмана — *Verstehbarkeit*). На зависимость семантического (основного) аспекта связности ПТ от соответствия/несоответствия значения составляющих его компонентов нормативному ожидаемому (т. е. распространенному в данном языковом коллективе) значению слов указывает, например, М. Бензе [Bense 1962, 134], который, правда, пользуется термином «семантические представления» (они связаны в сознании реципиента с определенными словами). Если эти семантические представления «запаздывают», то текст становится асемантичным, т. е. бессвязным в смысловом отношении.

Ожидаемое значение слов, соответствующее определенному набору сем, является нормативной характеристикой лексических компонентов ПТ, но не самого ПТ, поскольку текст вообще не есть простая сумма составляющих его элементов. Поэтому если по отношению к слову можно говорить о нормативном, ожидаемом значении, то по отношению ко всему ПТ как связному,циальному и законченному образованию — о нормативной установке в плане восприятия его читателем. Читатель как бы заранее настраивается на определенное семантическое и стилистическое своеобразие ПТ, обусловленное его функциональной спецификой (преобладанием эстетической функции): на контекстуальные смысловые приращения, метафоричность, иносказательность и т. д., которые могут осуществляться в полностью нормативном тексте, но могут быть и результатом поэтических отклонений от общеязыковой литературной нормы. Эти поэтические отклонения также в принципе предусматриваются нормативной поэтической установкой. В свете сказанного можно вполне согласиться с мнением, представленным в Грамматике Дудена, о том, что «отклонения от нормы указывают на метафорическое употребление, которое абсолютно допустимо и, следова-

тельно, соответствует норме (normkonform)» [Duden 1973, 471]¹⁴. Normkonform значит «соответствует данной нормативной установке». Нормативная установка для ПТ *a priori* допускает больше свободы в организации ткани текста, его структуры, чем нормативная установка для непоэтического текста.

Важным признаком нормативных ПТ является отражение действительных связей вещей и явлений в сочетаемости слов, что подчеркивается эксплицитностью синтаксических связей. Как указывает Г. В. Колшанский, это существенно как для прямого, так и для переносного употребления слов в тексте. «Выход далеко за пределы даже свободных ассоциаций разрушает нормальное контекстное восприятие текста, а языковые конструкции подобного типа практически выпадают из норм языка» [Колшанский 1980, 95]. Четко выраженные синтаксические связи в ПТ организуют и укрепляют его семантическую структуру, подчеркивая семантическое взаимодействие определенных лексем и «шалаживая» также смысловую перекличку слов, непосредственно не связанных друг с другом. Последнее наблюдается особенно часто в параллельных конструкциях и хиазмах, например:

Есть полюса географические, температурные, магнитные.
Плисецкая — полюс магии.

•
Есть балерины тишины, балерины-снежины —
они тают. Эта же какая-то адская искра.
Она гибнет — полипланеты спалит!

А. Вознесенский. Портрет Плисецкой

Приведенный отрывок построен по принципу двойного параллелизма с противопоставлением (*полюса географические, температурные, магнитные — полюс магии; балерины-снежины — адская искра*), благодаря которому вступают в семантическое взаимодействие лексемы, не имеющие, казалось бы, ничего общего: 1) *полюса географические, температурные, магнитные — балерины тишины, балерины-снежины*; 2) *полюс магии — адская искра*. В первом случае выявляется чисто контекстуальное значение ‘покой, уравновешенность’, совсем необычное для лексемы *полюс*, во втором — ‘взрыв’, уже более близкое к значению лексемы *искра*.

По мнению А. А. Акишиной, смысловая емкость ПТ объясняется тем, что в нем используются жесткие формы связи; если же формальная связь выражена нечетко, если

она «невелика, то семантические возможности текста беднее, так как семантика текста выполняет функцию связи» [Акишина 1979, вып. 2, 32—33], т. е. в этом случае как бы часть семантического потенциала ПТ растрачивается на чисто структурные цели. Можно согласиться с автором в том, что различные уровни связности ПТ приходят на помощь друг другу (в данном случае семантическая связность компенсирует недостаточность связности на синтаксическом уровне). С большей осторожностью приходится отнести к утверждению, что семантическая емкость ПТ есть следствие применения в его структуре именно жестких форм связи. Ведь в случае их отсутствия смысл ПТ может быть и не меньшим, но уловить его труднее, так как жесткие связи однозначно направляют читательское восприятие по руслу, соответствующему интенции автора. Отсутствие жестких, однозначных связей может сделать ПТ семантически более рыхлым, но семантическая рыхлость (по будущему бесспорным достоинством ПТ) не есть еще его семантическая ненасыщенность (Г. О. Винокур, исследуя синтаксическую организацию произведений В. Маяковского, указывает, что в них «независимые синтаксические единицы... продолжают определять и дополнять одна другую самими своими значениями, без опоры на форму отдельных слов» [Винокур 1943, 77]). Некоторая синтаксическая свобода в организации ПТ создает свободу для читательского восприятия, позволяя связывать компоненты ПТ не в одном строго заданном направлении, а сразу в нескольких, т. е. воспринимать ПТ в нескольких его смысловых плоскостях (ср. замечание С. Т. Золяна о том, что «даже если взять все стихотворение, то оно само допускает множественность осмыслений, каждое из которых актуализирует одновременно ряд лексико-семантических вариантов» [Золян 1981, 511]). А разве множественность осмыслений ПТ, при которой вскрываются неведомые ранее семантические характеристики слов [Friedrich 1962, 76], не свидетельствует о его смысловой насыщенности?

Следует, однако, особо подчеркнуть, что осмысление ПТ, в том числе и множественное, возможно лишь в том случае, если компоненты ПТ удерживаются тканью текста, в которой преобладает нормативный принцип организации. Некоторое разрыхление синтаксических связей в ПТ первого типа (нормативные ПТ) не приводит к распаду структуры текста, к изоляции его компонентов друг от друга. ПТ первого типа характеризуются также очевид-

ными семантическими связями как непосредственно контактирующих, так и дистанцированных компонентов, т. е. взаимодействием линейной и вертикальной семантической связности:

Вечер мглистый и ненастный. —
Чу, не жаворонка ль глас? . .
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час? . .
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс! . .

Ф. Тютчев

«Вечер мглистый и ненастный. . .»

В этом стихотворении семантическую изотопическую цепочку образуют компоненты *вечер*, *утра*, *час*, поскольку общей для них является сема времени. При этом каждый из перечисленных компонентов входит в словосочетания в значении, соответствующем общеязыковой литературной норме: *вечер мглистый*, *утра гость*, *мертвый час*, *поздний час*.

В нормативных ПТ слова могут одновременно взаимодействовать с другими компонентами ПТ по линии разных сем, вследствие чего оказывается возможной не только одномерная, но и многомерная изотопия. Одномерная изотопия имеет место, когда одна классема (общий различительный признак всех лексем, входящих в данный лексический класс [Филичева 1977, 5]) создает семантическую основу лексикона текста; так, например, в приводимом ниже стихотворении А. Вознесенского основой линейной изотопии является классема *время*, общая для лексем *время*, *электрочасы*, *минуты*:

Мы обручились временем с тобой,
не кольцами, а электрочасами.
Мне страшно, что минуты исчезают.
Они согреты милою рукой.

1-й Скол.
Ностальгия по настоящему

Своего рода «питательную среду» для формирования многомерной семантической изотопии в ПТ, который в целом может быть квалифицирован как нормативный, создает вкрапление аномативных лексических единиц, представляющих собой аномативное соединение нормативных морфем. В этих случаях с другими компонентами

ПТ взаимодействует не только все аномативное слово как цельная и отдельная единица, но и составляющие его морфемы, столь необычно соединенные:

Жираф-длинношейка — ему никак
для шеи не выбрать воротника.

Жирафке лучше: жирафу-мать
есть жирафенку за что обнимать.

В. Маяковский.

Что ни страница —
то слон, то львица

Суф. -ка (*жирафка*—*жирафке*), обозначающий живое существо жен. рода, «перекликается» со словом *мать* (*жирафа-мать*). С этим же словом и со словом *жираф* (т. е. *жираф-отец*) семантически связан и суф. -енок, обозначающий детеныша жирафа (*жирафенок*). Складывается трехчленная семантическая цепочка, основанная на отношении онтологического сходства (по Р. Харвегу [Harweg 1968, 195]). Таким образом, «„потенциальные слова“, т. е. слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть», по верному замечанию Г. О. Винокура [1943, 15], органически входят в семантическую структуру нормативных ПТ, активно взаимодействуя со значениями нормативных слов. Органичное же вхождение в структуру ПТ, в его языковую ткань невозможно без удовлетворения требований контекстуальной нормы.

Многомерная семантическая изотопия базируется как на эксплицитных, так и на коннотативных компонентах смысловой-структуре ПТ, т. е. во взаимодействии изотопических семантических цепочек проявляется взаимосвязь эксплицитного и имплицитного содержания ПТ, т. е. подтекста.

Подтекст как явление, типологически присущее именно ПТ и отличающее его (наряду с другими признаками) от иных типов текста, формируется в процессе взаимодействия коннотативных компонентов смысловой структуры ПТ. По мнению ряда исследователей, коннотативными являются значения, не входящие в семантическую структуру языковых единиц [ср.: Lerchner 1974, 106] и соответственно не представленные в парадигматике языка, а как бы накладывающиеся на семантическую структуру, сопутствующие ей¹⁵. Возникает, однако, вопрос, каким же образом у читателей ПТ появляются сходные или близкие коннотации, т. е. каким образом подтекст понимается более или менее одинаково. Ведь прав Г. Лерхнер, утверждая, что воздействие не есть системное свойство языковых единиц, так как оно не есть функция знака [там же].

В связи с этим особую познавательную ценность имеет концепция Э. Г. Ризель, которая различает объективные и субъективные коннотации [Riesel 1980, 208—209]. Для настоящего раздела существенны положения об объективных коннотациях, т. е. коннотациях, которые «возникают в национально-гомогенных языковых коллективах» [там же; ср. также: Titzmann 1977, 47]. Именно объективные коннотации, позволяющие, например, связать слова *голубь* и *мир*, оказываются очень близкими к семантической структуре единиц в системе языка. Объективные коннотации — это семантические характеристики слов, вплотную примыкающие к их парадигматическим характеристикам, так как коннотативное значение опирается на денотативное значение единиц [см. также: Вольперт 1979, 20]. Объективные коннотации — это те семантические характеристики слова, которые, по А. А. Потебне [1973, 217], относятся к «далнейшему» значению слова. Это, наконец, кандидаты на вхождение в семантическую структуру слова (и, следовательно, в парадигматику языка)¹⁶.

Близость объективных коннотаций к семантической структуре слов передко дает повод для отнесения коннотативных значений к системе языка, тем более что они часто не отделяются исследователями от абсолютного стилистического значения, которое закреплено в системе языка [ср., например: Glušak 1981, 53; Скребнев 1975, 23; Долинин 1978, 43]. Эта близость расширяет также горизонт семантического ожидания, так как многие (но не все) языковые единицы имеют определенный «привычный» «коннотативный ореол» до употребления. Этот «ореол» привносится в речевые произведения, в том числе и в ПТ, сразу вместе с актуальным значением единиц. В связи с этим можно предположить, что ПТ, удовлетворяющие в целом критериям нормативности (т. е. ПТ первого типа), создаются с ориентацией именно на объективные коннотации, вызываемые их компонентами. Взаимодействие собственно языковых значений, реализованных в данном контексте, и коннотативных значений увеличивает семантическую емкость ПТ. Так, у А. Вознесенского читаем в стихотворении «Памятник», написанном на смерть отца:

Я — памятник отцу, Андрею Николаевичу.
Я лоб его ношу
и жребием своим
вмещаю ипостась,
что не досталась кладбищу, —
Отец — Дух — Сын.

Конечно, автор имеет в виду не христианский догмат троицы, а хочет подчеркнуть ту неразрывную духовную связь, которая существовала между отцом и сыном и над которой не властно время. В сознании же читателя неизбежно коннотативно возникает также понятие троицы как символа единения, что значительно повышает смысловой потенциал этого ПТ.

Семантическая емкость ПТ объясняется также широким использованием в них тропов (метафорических эпитетов, метафор и т. д.). Как указывалось выше, эти стилистические средства вполне соответствуют нормативной установке для ПТ [см. также: Медведева 1979]. Поэтому вопрос об их нормативности сводится к вопросу о нормативности самих языковых конструкций¹⁷, в которых выражен метафорический смысл, и в этом плане особенно существенным оказывается рассмотрение *tertium comparationis*, т. е. основания для сравнения. Оно может быть вполне очевидным и оправданным с общеязыковой точки зрения, с точки зрения вертикального контекста, но может быть и совершенно непонятным, обусловливая непонимание читателем ПТ.

В поэтическом эссе А. Вознесенского «Портрет Плисецкой», например, находим метафоры, основанные на вполне очевидном *tertium comparationis*:

Есть балерины типины, балерины-снежинки —
опи тают. Эта же какая-то адская искра.*
Она гибнет — полпланеты спалил!

Типичнейшим для ПТ первого типа является случай, когда *tertium comparationis* становится очевидным и понятным именно в структуре данного ПТ, поскольку лексические компоненты метафорического выражения перекликаются с другими словами. Так, например, в стихотворении Б. Пастернака «Десятилетие Преспии» представлена метафора ряды окон — сплошные попоны с прорезами для конских глаз, основанная на признаке конфигурации:

Кавалерийские следы
Дробили льды. И эти льды
Перестались снежным слоем
И вечной памятью героям.
Стоял декабрь. Ряды окон,
Не освещенных в поздний час,
имели вид сплошных попон
С прорезами для конских глаз.

* Везде разрядка наша. — Н. Т.

Попоны с прорезами для конских глаз семантически взаимодействуют с компонентом *кавалерийские следы* (по Р. Харвегу, это культурологический вид семантического сходства [Harweg 1968, 195]). Контекстуальная оправданность *tertium comparationis* делает его соответствующим семантической (контекстуальной) норме данного ПТ. В ПТ первого типа *tertium comparationis* выступает как средство линейной связности, что показательно в первую очередь для метафорического эпитета, т. е. эпитета, «дающего дополнительную художественную характеристику в виде скрытого сравнения, которое легко угадывается» [Квятковский 1966, 359], так как он, как правило, входит в подчинительное словосочетание:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.

Б. Пастернак. Начальная пора

Обращают на себя внимание два словосочетания с метафорическими эпитетами — *грохочущая слякоть* и *черная весна*. В эпите *грохочущий* передается шум улицы, по которой одна за другой едут пролетки, колеса их перемешивают грязь. И все же эта *грохочущая слякоть* есть свидетельство шумной городской весны, когда улицы залиты солнечным светом, в котором все сверкает и горит. *Tertium comparationis* для этого метафорического словосочетания — «раскатистый шум на городской улице, покрытой весенней грязью», т. е. практически это семантический комплекс, соответствующий описываемой в ПТ ситуации. Контекстуально понятно, оправданно и емко также словосочетание *черная весна*, в котором друг друга оттеняют и усиливают такие, казалось бы, несовместимые семы, как *черный*, т. е. «цвета сажи, угля», и *весна* — «время года после зимы». Действительно, при взаимодействии столь различных и далеких сем возникает новый смысл и яркий образ. В качестве *tertium comparationis* для метафорического эпитета *черный* и определяемого им основного слова *весна* выступает опять-таки семантический ситуативный комплекс «торжествующее буйство весны».

Переносные значения двух названных метафорических

словосочетаний взаимодействуют между собой, участвуют в смысловой перекличке строк, в результате чего формируется вертикальная связность этого ПТ: *черный* в значении 'грязный' взаимодействует со словом *слякоть* в значении 'жидкая грязь, образующаяся от дождя или мокрого снега', *грозоночущий* взаимодействует со словом *горит*, поскольку в обоих словах присутствует сема интенсивности действия: ср. *грозоночущий* 'производящий сильный шум с раскатами' и *гореть* в контекстуальном значении 'сверкать', т. е. 'ярко блестеть, сияя переливчатым светом'.

В ПТ первого типа одно и то же слово нередко употребляется и в прямом и в переносном значении, что обуславливает взаимодействие горизонтальной (линейной) и вертикальной смысловой связности ПТ. Так, в стихотворении Б. Пастернака «Дик прием был, дик приход» читаем:

Ты молчала. Ни за кем
Не рвался с такой тугой.
Если губы на замке,
Вешай с улицы другой.

В первом случае (*губы на замке*) слово *замок* входит во фразеологическое сочетание и понимается как 'отказ'; во втором случае (*вешай с улицы другой* (*замок*) это же слово употреблено в своем прямом номинативном значении. Такое двойное использование семантики слова *замок* превращает его в настоящую смысловую скрепу этого ПТ.

Переносное значение слов может также связывать целые сегменты ПТ, от отдельных предложений до строф. В стихотворении А. Вознесенского «Памятник» нет графического деления на строфы, но семантически предложения очевидно объединяются в единства:

1 { Он жил мужским трудом,
 в свет превращая воду,
 считая, что притом
 хлеб будет и свобода.

2 { Я памятник отцу,
 Андрею Николаевичу,
 сам в форме отточу,
 сам рядом врою лавочку.
 Чтоб кто-то век спустя
 с сиренью индевеющей
 нашел плиту «ба»
 на старом Новодевичьем.
 Согбенная юдоль,
 угрюмое свечение.

3 { Забвенною водой
 набух костюм вечерний.
 В душе открылась течь. И утешаться нечем.
 Прости меня, отец,
 что памятник не вечен.

Метафора *в душе открылась течь* связывает первый и третий сегменты, поскольку слово *течь* семантически взаимодействует со словом *вода* (*в свет превращая воду, забвенною водой*). Показательно, что слово *течь*, имеющее контекстуальное значение 'незаживающая рана', семантически перекликается со словом *вода* не в этом контекстуальном, а в поминативном своем значении — 'проникновение жидкости'. Таким образом, семантическая связность ПТ, осуществляемая через метафору, может опираться не только на метафорическое, но и на денотативное общеязыковое нормативное значение компонентов ПТ.

Собственно метафорическая связность ПТ, образующая свою систему денотатов [Лотман 1970, 61] и в соответствии с ней формирующая подтекст, может расходиться с первичной нормативной связностью, т. е. с эксплициитным смыслом. По мнению Г. Лерхнера, метафорическая связность обусловливается тем, что поминативные единицы языка входят в систему более высокого порядка, выполняющую свои специфические коммуникативные функции [Lerchner 1976, 8]. При этом общая смысловая связность ПТ складывается из указанных двух, поскольку они дополняют друг друга (опять-таки по той причине, что слова в ПТ часто употребляются одновременно в прямом поминативном и метафорическом значении). Формирование общей семантической связности нормативного ПТ как результата взаимодействия поминативной и метафорической связности (каждая из которых имеет свой линейный и вертикальный аспекты) является типологической особенностью ПТ.

Перейдем к рассмотрению ПТ второго типа, т. е. преимущественно аномативных, в которых: 1) нарушается денотативная соотнесенность компонентов; 2) основу текстуальной семантической нормы составляет сугубо контекстуальное значение единиц, причем нередки случаи произвольного изменения их значения; 3) синтаксические отношения неадекватны связям внеязыковой действительности; 4) нарушена взаимозависимость линейной и вертикальной семантической связности; 5) метафорика затруднена; 6) общая семантическая связность формируется на метафорическом уровне без опоры на денотативную соотнесенность языковых единиц.

Анормативным ПТ посвящено немало специальных исследований, написанных не только литературоведами, но и лингвистами, поскольку современные авторы ПТ отличаются, как пишет Х. Вайнрих, лингвистическими пристрастиями [Weinrich 1968, 31], превращая создаваемые ими произведения в поле для языковых экспериментов [ср. также: Friedrich 1975, 17]. Это обстоятельство побуждает читателя обратить усиленное внимание на языковую форму ПТ, осознать его структуру, принцип организации. Понимание таких ПТ в гораздо большей степени связано с пониманием темы как «гиперструктуры, охватывающей и определяющей все уровни организации ПТ, нежели с пониманием каждого из его компонентов. Тема — это организационный принцип, которому подчиняются все участвующие в ПТ элементы и структуры. Подчинение этому принципу особенно важно для анормативных элементов, поскольку именно благодаря ему становится возможным системное употребление их в ПТ, в результате чего формируется текстуальная норма, значительно отличающаяся от общеязыковой литературной. Этот системный характер отклонения, создающий собственно норму данного ПТ, обусловливает тот факт, что читатель воспринимает стихотворение как связное и цельное, хотя и непривычное образование, пишут Р. Клепфер и У. Оомен в книге «Языковые составляющие современной поэзии. Очерк дескриптивной поэтики» [Kloepfer, Oomen 1970, 135].

Непривычно в этом образовании многое, и прежде всего значение слов; не случайно Г. Фридрих констатирует, что в современной поэзии (имеется в виду модернистская поэзия) максимально разошлись значение и обозначение, в результате чего язык современной поэзии стал языком без денотата, языком диссонансов [Friedrich 1975, 17]. Так, например, лексические повторы в анормативном ПТ могут относиться к разным денотатам, т. е. денотативная соотнесенность языковых единиц нарушается при сохранении чисто языковой (структурной) связности ПТ, которая обеспечивается общностью номинации. Слова оказываются взаимозаменяемыми:

die sphinx strecken vorsichtig ihre nasen
aus der rinde
denn der herr faden bringt das seil
und der herr seil bringt den faden
um den sack voller bannbullenfalter zuzubinden

H. Arp. weisst du schwarz du

По наблюдениям Х. Юнкер [Junker 1978], апомативным ПТ становится и при взаимоисключающем повторе в идентичных синтаксических позициях, когда синтагматическая субституция заменяется парадигматическим перечнем и соположением целых сегментов текста, которые находятся не в сукцессивных, а в селективных отношениях друг с другом. Взаимоисключающий повтор разрушает семантическую связность и цельность ПТ: «Текст выходит за границы ее, распадается на взаимоисключающие отрезки» [там же, 249], например:

Dehors il pleut (...)
Dehors il fait (...)
Dehors il y a du soleil (...)
Dehors il neige (.,.)¹⁸

Исключение составляет тот случай, когда объектом повествования в ПТ становится он сам, превращаясь в некий архитектонический лабиринт:

haare zu berge
haare auf den zähnen
ein haar in der suppe
an den haaren herbei

ein bein auf den boden
den schwanz zwischen die beine
die beine in die hand
aus der hand in den mund

eine hand in der suppe
eine hand auf den zähnen
eine hand in den haaren
an den haaren herbei,

F. Mon. haare

Этот ПТ Ф. Мона представляет собой вариант некой структурно оформленной семантической игры: в первой и второй строфах обыгрываются фразеологические единицы, имеющие, в пределах каждой из строф, один общий компонент — haare¹⁹ в первой строфе, beine и hand — во второй. В третьей строфе осуществляется контаминация фразеологизмов, основанная на замене компонентов haare, hand. При этом совпадают последние строки первой и третьей строф (an den haaren herbei), т. е. налицо синтаксический параллелизм, оформляющий структурную связность и цельность данного ПТ. Такие ПТ действительно рассчи-

таны «на видение, а не на узнавание» [Русская наука... 1982, 248]. Неожиданные, контекстуально измененные значения слов втягиваются в общую семантическую структуру аномативного ПТ, так как связность и цельность подобных ПТ — самодостаточные характеристики, составляющие которых не соотносятся (или соотносятся весьма условно) с внеязыковой действительностью. Эта специфика аномативных ПТ объясняется их тенденцией к отказу от выполнения коммуникативной функции [Веггер 1971, 21] (ср. также цитированное выше высказывание Р. Якобсона [1921, 10—17]). ПТ с ярко выраженной аномативной семантикой типичны для национальных литератур конца XIX — нач. XX в., а также для современной «конкретной поэзии» (причем в «конкретной поэзии» процесс отклонения от семантической литературной нормы привел к полной асемантизации словаря).

Нарушения денотативной соотнесенности компонентов аномативного ПТ и всего текста в целом выводят на первый план взаимодействие чисто языковых параметров такого ПТ. Разумеется, языковые составляющие нормативных (например, классических) ПТ находятся в не менее тесном взаимодействии друг с другом, но там денотативная соотнесенность текста в целом (и соответственно его компонентов) коррелирует с общеязыковым значением единиц, и форма, при всей ее значимости в ПТ как в произведении словесного искусства, не имеет самодовлеющего значения, в то время как в аномативном ПТ наблюдается целенаправленное обнажение приема. Поэтому едва ли есть достаточные основания для утверждения, подобного утверждению Р. Клепфера и У. Оомен [Kloepfer, Oomen 1970, 59]: чем сильнее зависимость элементов ПТ друг от друга, тем меньше их зависимость от экстралингвистических факторов. Решающей здесь является не взаимозависимость элементов, а степень их денотативного соответствия и, следовательно, семантической нормативности ПТ. Ведь если значение на уровне нормы есть прежде всего значение как указание на объект [Степанов 1964, 72], то нарушение в первую очередь этой корреляции и вызывает аномативность ПТ²⁰.

Семантическое взаимодействие компонентов аномативных ПТ воспринимается ассоциативно:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим слово Полку Игореви
Или же что-нибудь на него похожее,
Это не люди, не боги, не жизни,

Ведь в треугольниках — сумрак души ²¹,
Это над людом в сумрачной тризне
Теней и углов Пифагора ковши.

В. Хлебников. Война в мышеловке ²²

Ассоциативная цепочка выстраивается из компонентов: *шар — треугольник — углы Пифагора*.

Важная роль в семантической структуре аномативных ПТ отводится семантическим и стилистическим коннотациям, среди которых преобладают субъективные, т. е. трудноуловимые. Читатель должен как бы выстроить нужные коннотативные цепочки, чтобы адекватно воспринять такой ПТ. Однако отсутствие объективных коннотаций (см. выше), с ориентацией на которые создается нормативный ПТ, затрудняет формирование контекста, обуславливающего приблизительную односторонность читательского восприятия. Использование лексических единиц в аномативных значениях затрудняет ориентацию ПТ на объективные коннотации, которые могли бы значительно повысить смысловую насыщенность ПТ и сделать их более «прозрачными» для восприятия.

В свете вышесказанного становится очевидным, что для аномативных ПТ характерны разрывы семантической связности. Помимо аномативности значений компонентов ПТ как таковой этому способствуют нарушения во взаимодействии линейного и вертикального аспектов связности. Наблюдаются два вида таких нарушений:

1. Линейная семантическая связность отсутствует, и ее призвана компенсировать перекличка общих сем в разных строках, в результате чего образуются вертикальные семантические изотопические цепочки:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звукной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звукной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ласятся ко мне.

В. Брюсов. Творчество

Отсутствие линейной семантической связности, вызванное нарушением селективных ограничений, действующих в русском языке, наблюдается в словосочетаниях *лопасти латаний, фиолетовые руки, чертят звуки, звонко-звукная тишина*. При этом слова, представленные в различных строфах и синтаксически не связанные, обнаруживают общие семы, в результате чего складываются вертикальные изотопические цепочки: 1) *несозданный — сон — колыхаться — полусонно — тишина* (общая сема 'нереальность, иллюзорность, потусторонность'); 2) *звук — звонко-звукный (2 раза) — звуки (3 раза)* (общая сема соответствует прямому номинативному значению слова *звук*, т. е. 'воспринимаемое слухом физическое явление, вызываемое колебательными движениями частиц воздуха'). Эта перекличка сем поддерживается повтором строк *на эмалевой стене и при лазоревой луне*, так что в целом малопонятном ПТ (малопонятность его для читателя неоднократно отмечалась в критике), т. е., скорее, «читаемом» ПТ, достаточно отчетливо ощущается наличие семантической структуры и как следствие этого общего смысла — «представление чего-то нереального, ускользающего». Таким образом, отсутствие линейной семантической связности в ПТ может быть в некоторой степени компенсировано вертикальной связностью. Этим достигаются структурная связность и цельность ПТ, но не обеспечивается его нормативность.

2. Линейная связность не поддерживается вертикальной связностью, в результате чего общая семантическая связность также нарушается:

Жизнь упала, как зарница,
Как в стакан воды — ресница,
Изолгавшись на корню,
Никого я не вишу.

Хочешь яблока ночного,
Сбитню свежего, крутого,
Хочешь, валенки сниму,
Как пушинку подниму.

Ангел в светлой паутине
В золотой стоит овчине,
Свет фонарного луча —
До высокого плеча.

Разве кошка, встрепенувшись,
Черным зайцем обернувшись,
Вдруг простегивает путь,
Исчезая где-нибудь...

О. Мандельштам.
«Жизнь упала, как зарница...»

Каждая строка в этом ПТ нормативна в семантическом отношении для этого типа ПТ, т. е. смысловая связность на уровне строки налицо, но нет семантической преемственности между строками, так как отсутствуют семантические изотопические цепочки.

Как указывалось выше, текстуальная норма складывается как результат системного употребления аномативных элементов ПТ. Эта системность употребления делает возможным развитие семантического процесса, поскольку позволяет установиться семантическим отношениям аномативных элементов, обладающих общими семами. Поэтому развитие семантического процесса обеспечивает семантическую связность ПТ даже при аномативности его элементов:

Gehen wir Steine mit kühlen Gesichten
Aus dem See fischen
Und werfen wir sie den Schritten deren nach,
Die davonlaufen.

Ein Ufer ist gut, um der Angel im Herzen
Zu gedenken und Blumen
Für die gestorbene Forellen
Zu streuen.

Gehen wir die Augen Ertrunkener suchen,
Die im Lichte der Böschung blitzten,
Und tragen wir ein bisschen blaues Wasser
Dem Abend entgegen, der bald
Am Strande schlafen wird.

K. Krolow. Am See ²³

По прочтении первой строки складывается впечатление, что предложное словосочетание mit kühlen Gesichten относится к местоимению wir в значении 'лица', поскольку

лица (*Gesichten*) могут быть только у людей. Однако содержание третьей строфы заставляет связать это слово-сочетание также со словом *Steine* (в первой строке первой строфы), так как слово *Steine* в этом ПТ соотносится со словом *Ertrunkene* (в первой строке третьей строфы), хотя, казалось бы, денотативная соотнесенность этих слов не дает никаких оснований для установления соотношений между ними в ПТ. Причина контекстуальной соотнесенности *Steine* и *Ertrunkene* заключается в том, что оба этих компонента ПТ выполняют функцию прямого дополнения при одном и том же подлежащем *wir* и синонимичных (в данном контексте) сказуемых *fischen* и *suchen*, при этом семантически перекликаются лексемы *Gesichten* в вычленяемом теперь словосочетании *Steine mit kühlen Gesichten* и *Augen* в словосочетании *die Augen Ertrunkener*. Все эти семантические отношения, устанавливающиеся в данном ПТ, и делают возможным развитие семантического процесса, в результате которого формируется добавочное метафорическое значение слова *Gesichte* 'лики' ('лики камней'), которое в свою очередь связывает целые сегменты ПТ (стrophы), укрепляя тем самым его цельность.

На примере (неизданного) стихотворения В. Хлебникова можно проследить, как в результате семантического взаимодействия нормативных и аномативных лексических средств (обладающих к тому же материальной общностью) развивается семантический процесс и создается семантическая связность ПТ:

Писанные малости
Писанки малые
мелкопись
Невеликопись
Невеликописец-миниатюрист.

Материальной общностью обладают: 1) нормативные слова *малости*, *малые* (основа *мал-*); 2) нормативные слова *писанные* и *писанки*; 3) аномативные слова *мелкопись*, *невеликопись*, *невеликописец* (основа *(-)пис-*). Три последние имеют общую сему "небольшой размер" со словами *малости* и *малые*. *Невеликопись* и *невеликописец* связаны особенно тесно отношениями прямой производности. На слове *невеликописец* заканчивается развитие семантического процесса, подготавливающего появление в структуре этого (в целом аномативного) ПТ обобщающего амплификативного *миниатюрист*.

Следует, однако, иметь в виду, что нормативность/апормативность есть понятие относительное, имеющее различные степени выражения в конкретных ПТ, т. е. существуют разные степени нормативности/апормативности ПТ. Этот большой и сложный вопрос в рамках настоящего раздела специально не рассматривается; отметим лишь, что наблюдается определенная корреляция между степенью нормативности и цельностью ПТ [Аспекты... 1982, 50–61]. С точки зрения семантического процесса интересен крайний случай апормативности ПТ, т. е. состоящих из разрозненных слов, не обладающих общими семами. Отсутствие семантических изотопических цепочек как на линейной, так и на вертикальной оси ПТ делает невозможным развитие семантического процесса и, следовательно, формирование семантической текстуальной нормы, которая необходима в семантическом связном ПТ:

Walle! walle
Manche Strecke,
Dass, zum Zwecke,
Wasser fliesset. . .
H. Arp.
«Walle! walle. . .»

Развитие семантического процесса может нарушаться также при наличии в аномативных ПТ семантически связанных, но далеко дистанцированных элементов, когда сама дистанция, по-видимому, ослабляет семантическую связь:

Die Mönche mit haarigen Fingern schlugen das Buch auf:
September.
Jason wirft nun mit Schnee nach der aufgegangenen Saat.
Ein Halsband aus Händen gab dir der Wald, so schreitest
du tot übers Seil.
Ein dunkleres Blau wird zuteil deinem Haar, und ich rede
von Liebe.
Muscheln rede ich und leichtes Gewölk, und ein Boot knospt
im Regen.
Ein kleiner Hengst jagt über die blätternden Finger —
Schwarz springt das Tor auf, ich singe:
Wie lebten wir hier?

P. Celan, Taglicht 24

Этому стихотворению свойственны многочисленные разрывы семантической связности, так как очень немногие компоненты его обладают общими семами. К этим немно-

тим относятся *September*, *Schnee* и *aufgegangene Saat* (озимые появляются в сентябре, когда уже возможен снег), к тому же соединенные в интерпретируемой синтаксической конструкции; *Halsband*, *Hände* и *Haag* также семантически связаны (принадлежность человеку), но входят в предложения, смысл которых остается неясен; самые же семантически близкие компоненты ПТ (*haarige Finger*, *die das Buch aufschlugen* 'волосатые пальцы, листавшие книгу' и *blätternde Finger* 'листавшие пальцы') настолько дистанцированы, что семантическая связь их ослабевает.

ПТ как произведения словесного искусства создаются с ориентацией на максимальное выявление семантического потенциала языковых единиц. Однако если в нормативных ПТ эта авторская установка не приводит к распаду ткани произведения, то в аномативных ПТ этот процесс налицо (см. приведенные выше примеры). Лозунг С. Малларме «Жертвовать синтаксисом, если этого требует задача выявления всей семантической силы слова!», названный им принципом эвокации [Weinrich 1968, 33—35], нередко приводил к значительным отклонениям от правил нормированного языка, в частности от правил семантической сочетаемости слов, а отсюда — от синтаксической связности и общей осмысленности произведения (ср. замечание А. А. Акишиной о том, что «потеря семантической связности приводит к разрушению текста» [Акишина 1979, вып. 1, 65], так как нарушается передача связей ситуации: «... текст как отражение ситуации передает связь между элементами данной ситуации» [там же, 58]). В связи с этим правомерно задать вопрос: неужели можно добиться эвокации, только вырывая слова из контекста, изолируя их друг от друга и разрывая тем самым ткань ПТ? Не более ли полно раскрывается семантический потенциал слова, если оно перекликается в структуре ПТ с максимумом других слов? Тогда лексический состав языка, эта «поэтическая палитра», по выражению П. Валери²⁵ [Weinrich 1968, 35], действительно предстает во всех своих нюансах. По мнению сторонников теории эвокации, читатель должен не столько спрашивать о смысле читаемого, сколько отдаваться во власть эвокации: «... тогда он найдет в стихотворении нечто весьма похожее на смысл, а именно значение» [там же]. Но читатель упорно интересуется смыслом.

Аномативные ПТ характеризуются также спецификой синтаксической организации, поскольку авторская уста-

новка оказывается ориентированной не на адекватную передачу картины мира и ее существенных сторон, а на раскрытие субъективных ощущений и переживаний автора. Синтаксическая же структура предложения, его ритмическая организация в первую очередь передает авторский эмоционально-субъективный настрой (особенно это характерно для литературного экспрессионизма). При этом «субъективному восприятию жизни, доказательству идей автора... подчиняется реальная действительность. Она рассматривается не как объект наблюдения, познания и изображения, а как сырой материал, отправной пункт и повод для творчества, который дает толчок фантазии писателя. События и факты подвергаются перетолкованию и деформации, доходящей до искажения» [Левин 1957, XXXVII]:

Ihr Gesicht ist leicht
Wie die Silbermünzen des Flusses.
Es ist sehr fern.
Er muss einen Stuhl besteigen,
Um es in der Luft zu sehen,
Die mit geschlossenen Lippen
Über der Strasse liegt.

Eine Leiter lehnt er
An das glühende Kleid des Augenblicks.
Eine schwarze Tulpe hat er
Für ihr Gesicht gepflückt.

Doch die Blume
Entblättert ihm im Steigen
Zum schwarzen Vogel,
Das alles verdunkelt.

Im Fallen gewahrt er
Das gesichtlose
das lautlose Gespenst:
die Zeit nach seinem Tode.

K. Krolow. Das Gesicht

Атрибутивное словосочетание *mit geschlossenen Lippen* синтаксически относится к *Luft*, получается 'воздух с сомкнутыми губами', в то время как в структуре ПТ есть компонент, связь указанного словосочетания с которым была бы гораздо более оправданна, — *Gesicht* 'лицо'. Однако синтаксические связи здесь намеренно искажают

отношения в реальной действительности. То же самое относится к употреблению дейктических средств, в частности притяжательных местоимений: сначала речь идет о лице (о портрете) умершей женщины (*ihre Gesicht*), затем притяжательное местоимение маркируется уже муж. родом: *nach seinem Tode*. О чьей же смерти идет речь?

Как отмечает Р. Дёль [Döhl 1967, 110], семантическая структура аномативных ПТ (конкретно исследуются дадаистские стихотворения Г. Арпа) включает асемантические, бессмысленные предложения. Смысл предшествующего предложения никак не предопределяет смысла последующего, т. е. такие тексты не удовлетворяют основному критерию семантической связности, как он был сформулирован И. Беллерт, поскольку из каждого отдельного предложения невозможно вывести ни одного заключения, общего с заключениями, сделанными из предыдущих предложений [Bellert 1974]. Признаки семантической связности могут только слабо намечаться благодаря ассоциативным связям слов. И хотя эти ассоциативно приближенные друг к другу слова могут включаться в синтаксически правильные конструкции, они все же образуют не интерпретируемые в семантическом отношении образования. Поэтому ПТ не отражает внеязыковую действительность (реальную или фикциональную), а замыкается на самом себе, на «своей текстуальной действительности» [Döhl 1967, 110]. В качестве иллюстрации приводится следующий пример:

Aus den Sternen wachsen blühende Zweige voll buchtender Ampeln.
Aus den Trauben der Sterne fliesst Wein in Strömen. Herr Achi
A. Goodale wandelt mit dem Kopf in der Tiefe hängend an den Sternen. Manchmal schwankt er nachdenklich, wie eine schwere Traube.

Выделяются две цепочки ассоциативно связанных компонентов ПТ: 1) Sterne, blühende Zweige, buchtende Ampel (семантическое поле света); 2) Trauben, Wein in Strömen, schwere Traube (семантическое поле текучести).

Субъективная деформация мира влечет за собой распад языковой структуры ПТ, разрушение традиционных синтаксических форм, что приводит, с одной стороны, к возврату к самым простым синтаксическим конструкциям, к бессоюзному соположению слов, словосочетаний и эллиптических предложений, например:

Dunst überall. Vorbei der Schuss!
Hah! Nein! Feuerstrahl, Flammen himmelwärts!

Es hebt sich etwas auf! Es sinkt zusammen!
Rauchwolken, Flammen, Dampf, weisser Dampf.
Himmel und Hölle, da ist's still. Nichts mehr!
Nichts. Da ist ein Schiff gesunken eben.

R. Goering. Seeschlacht²⁶,

с другой стороны, к нагромождению слов, которые «спрессовываются» в самые невероятные сочетания:

Auch wenn wir im Auto den Rhein hinunterrasen und dann quer über Holland und die mitteldeutsche Hypotenuse zurück... dann sitze ich nicht, Beine ausgeklemmt, weit voraus, das Rad zwischen zwei Händen hebelnd und von Zeit zu Zeit das kratzende Geräusch des bewegten Vergasers über das Gehämmern des Motors setzend... sitze ich nicht, braun, die Nase wie ein Akzent über dem eingummierten Gesicht mit dicken hellbrauen Lederhandschuhen auf dem Apparat — — — vielmehr irgendwo bin ich darüber, in der Höhe, liegend (doch keineswegs so wie im Aero: göttlich und doch gebunden!), sondern aus einer grossen Ruhe heraus gewaltig herunterlugend und das Glück ruckweise wie Bissen geniessend... ,

K. Edschmid. Der Lazo²⁷

В этом случае нарушаются правила сочетаемости единиц языка, что проявляется, например, в соединении в одной синтаксической конструкции компонентов, семантические характеристики которых относятся к взаимоисключающим полям [Kloepfer, Oomen 1970, 103]. Так формируются метафорические словосочетания с неясным, непонятным tertium comparationis, в которых соединяются логически не соединимые понятия [Friedrich 1975, 17]. Неясность tertium comparationis показательна также для сравнений в апаративных ПТ, что наблюдается, например, в цитированном стихотворении К. Кролова, в котором описывается японский портрет. В сравнительном обороте leicht wie die Silbermünzen des Flusses нарушены нормы семантической сочетаемости слов, поскольку у них отсутствует общая сема, на основании которой мог бы быть построен tertium comparationis. Кроме того, семы, характеризующие компоненты этого сравнительного оборота, не повторяются в структуре ни одного компонента в других строфах, т. е. не входят ни в одну семантическую изотопическую цепочку. В результате нарушается семантическая связность этого ПТ.

По причине отсутствия в подобных метафорических конструкциях мотивированного (в общеязыковом и контекстуальном плане) tertium comparationis их даже трудно назвать метафорическими. Видимо, прав Р. Дель, считающий их квазиметафорами, т. е. «языковыми обра-

зованиями, компоненты которых следует воспринимать буквально и осмысленная интерпретация которых невозможна» [Döhl 1967, 178]. ПТ крайней степени апортивности (вроде дадаистских) обессмыслены именно потому, что семантические изотопические цепочки не выстраиваются ни на денотативном, ни на метафорическом уровне. Семантическая же связность ПТ средней степени апортивности (к ним относится и стихотворение К. Кролова) выражена слабо, потому что в качестве *tertium comparationis* метафоры выступают периферийные семы (периферийные ЛСВ). На их основании с трудом определяется то общее, что связывает эти слова, поскольку, как указывалось выше, с вытеснением сем на периферию семантической структуры слова снижается степень их соответствия литературной семантической норме языка.

В приведенном выше стихотворении К. Кролова особый интерес представляет контекстуальная метафора *das glühende Kleid des Augenblicks*. Наиболее контекстуально мотивированным является компонент *Kleid* 'платье', поскольку речь идет о женском портрете. Необычность и затемненность этой метафоры обусловлены взаимодействием слов *glühendes* и *Augenblick*. Сопоставим наборы семантических множителей этих слов:

<i>glühen</i> 'пылать'	{	1) тепло
		2) интенсивность
		3) излучение
		4) протекание во времени
		5) длительность (в отличие от глагола <i>aufflammen</i> 'вспыхнуть')
<i>Augenblick</i> 'мгновение'	{	1) временной отрезок
		2) краткость

Сопоставимыми оказываются только периферийные семантические множители «протекание во времени» и «временной отрезок», причем маркированность у них разная: у *glühen* — положительная, так как 'пылать' — значит излучать свет и тепло в течение некоторого времени, а у *Augenblick* — отрицательная, так как мгновение — это короткий отрезок времени. В семантической структуре глагола *glühen* эта сема оказывается на периферии, поэтому она с трудом воспринимается как *tertium comparationis* данной метафоры.

Поскольку синтаксические связи в этом ПТ не адекватны отношениям виезыковой действительности и потому не могут способствовать формированию семантической связности ПТ, последняя основывается на собственно си-

стемных значениях языковых единиц, взятых изолированно, вне денотативной и синтаксической их соотнесенности друг с другом. Семантический процесс в данном ПТ не дает оснований для контекстуального изменения значения, которое могло бы соединить компоненты ПТ, следовательно, приходится воспринимать их в буквальном, т. е. в системном, значении, которое, однако, не дает возможности удовлетворительно интерпретировать данный ПТ.

Семантические изотопические цепочки образуются следующими компонентами ПТ: 1) *fern — in der Luft — über der Strasse — eine Leiter* (их объединяет значение 'отдаленность'); 2) *schwarze Tulpe — schwarzen Vogel — verdunkelt — Gespenst — Tode* (их объединяет значение 'мрачный'). Таким образом, использование периферийных сем в качестве *tertium comparationis* метафор, с одной стороны, и системного значения единиц при отсутствии мотивированных денотативных и синтаксических связей, адекватных отношениям реальной действительности, — с другой, приводит к формированию искусственной семантической связности аномативных ПТ.

Семантическая связность аномативных ПТ часто формируется на собственно метафорическом уровне, причем здесь возможны два случая: 1) одна метафора повторяется и связывает различные сегменты ПТ (см. выше стихотворение К. Кролова «*Am See*» и его интерпретацию); 2) взаимодействуют разные метафоры, также связывая семантически ПТ, что наблюдаем, например, в поэме В. Хлебникова «*Ладомир*»²⁸.

Он, город, что оглоблю бога
Сейчас сломал о поворот,
Спокойно стал, едва тревога
Его волнует конский рот.
Он, город, старой правдой горд
ю смеха
И красото(й обмана) сила
глаза
В (лице) небеснейшей из морд
Жует железные удила.

Далее в тексте появляются вопросы: кто копь? кто всадник? Действительно, из текста это трудно понять однозначно именно из-за его затрудненной метафорики, т. е. *tertium comparationis* затемнен. Так, сначала кажется, что семантически равны «конь» и «бог» (оглобля бога),

«город» и «всадник» (сломал оглоблю бога), но потом семантические отношения как бы «переворачиваются» и получается, что в смысловом отношении равны «конь» и «город» (он, город... жует железные удила). Метафорическая запутанность этого ПТ усугубляется также двойственным употреблением притяжательного местоимения *его*: 1) *тревога его*, т. е. города (чья?), и 2) *его... конский рот*.

В связи с дифференциацией денотативной и метафорической связности как двух составляющих общей семантической связности ПТ²⁹ и с констатацией их различной роли в семантической структуре нормативных и аномативных ПТ можно сделать вывод о различной семантической плотности исследуемых ПТ: в нормативных ПТ она выше, чем в аномативных, так как денотативная и метафорическая связность в первых накладываются друг на друга и обусловливают друг друга (это связано с одновременным употреблением слова в прямом и переносном значениях). Аномативные же ПТ характеризуются пониженней семантической плотностью, несмотря на выпуклость их структурной организации и самодовлеющее значение формы. Отрыв контекстуального значения компонентов ПТ от нормативного (ожидаемого), нарушение их денотативной соотнесенности создают в лучшем случае сугубо контекстуальную, условную семантическую связность, не подкрепленную вертикальным контекстом.

В процессе восприятия ПТ с усложненной метафорической важную роль играет его синтаксическая организация, поскольку она могла бы помочь читателю сориентироваться в семантической структуре ПТ. Но поскольку синтаксические связи в аномативных ПТ часто искажают связи и отношения внеязыковой действительности, такие ПТ превращаются в структурно-смысловые лабиринты.

Подведем итоги исследования:

1. Связность текста — это взаимозависимость его элементов, соотносящихся с различными уровнями системы языка; различается фонетическая, морфологическая, синтаксическая, семантическая и стилистическая связность текста. Семантическая связность — основной вид связности.

2. Цельность текста — это результат взаимодействия перечисленных видов связности текста. Как цельность, так и связность текста могут быть выражены в различной степени.

3. Семантическая связность ПТ обусловливается принципами словоупотребления в исследуемых текстах и реа-

лизуется во взаимодействии семантических характеристик (сем) компонентов ПТ как на синтагматической, так и на парадигматической оси ПТ; соответственно различаются линейная и вертикальная семантическая связность ПТ, сочетание которых дает общую семантическую связность ПТ.

4. Принципы словоупотребления в ПТ, т. е. семантическая норма ПТ как его типологическая характеристика, ориентированы на нормативную установку (читателя) для ПТ, согласно которой в семантическом плане в ПТ допустимы большая вариативность и свобода, чем в конвенциональных текстах. Так, для ПТ семантически нормативным является: а) сочетание компонентов не только на основе главных, но и второстепенных ЛСВ; б) метафоричность, т. е. использование языковых единиц в переносных значениях; в) усиление семантической емкости текста за счет коннотативных (прежде всего объективных) значений; г) несовпадение эксплицитного (денотативного) и имплицитного значений (подтекста). Все эти аспекты семантической нормы ПТ обеспечивают преобладание в ПТ семантического процесса над семантической структурой слова.

5. Семантическая норма ПТ как его типологическая характеристика определяет в свою очередь текстуальную норму ПТ, которая складывается в результате развития семантического процесса.

6. ПТ могут быть подразделены на нормативные и аномативные на основании следующих критериев:

а) сохранение/искажение денотативного значения языковых единиц — компонентов ПТ и соответственно преобладание денотативной/референциальной их соотнесенности;

б) преобладание ожидаемого (нормативного общеязыкового)/контекстуального значения языковых единиц;

в) адекватное/неадекватное отражение связей внеязыковой действительности в синтаксических связях компонентов ПТ;

г) уравновешенность/неуравновешенность линейного и вертикального аспектов семантической связности ПТ;

д) семантическая прозрачность/затемненность метафор;

е) участие/неучастие денотативных значений компонентов в формировании общей семантической связности ПТ.

Примечания

¹ На этом уровне рассматривается взаимодействие любых знаковых единиц текста (не только лексических).

² Нельзя, конечно, забывать и о широком культурном контексте, в котором создается и воспринимается ПТ.

³ См. об этом подробнее в первой части книги.

⁴ Актуальность проблематики семантической нормы для любых исследований в области семантики подчеркивается в Грамматике Дудена [Der Grosse Duden 1973, 470—472].

⁵ Не случайно Э. Косериу предлагает различать лексикологию системы и лексикологию нормы [Coseriu 1970, 41—42].

⁶ См.: Мандельштам О. Э. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1978.

⁷ Многолетнего спора о наличии/отсутствии в системе языка лексико-семантического инварианта значения слов мы здесь касаться не будем, ограничиваясь ссылками на специальную литературу [см., например: Горбачевич 1978; Караполов 1976; Кацнельсон 1965; Новиков 1969; Степанов 1975; Филичева 1977; Шмелев 1973; Bock 1977; Coseriu 1970; Lerchner 1976].

⁸ О нормативной установке и обусловленных ею принципах словоупотребления в ПТ см. ниже.

⁹ См.: *Alg H. Gesamtausgabe Werke*. Stuttgart: Metzler, 1970.

¹⁰ Этот термин используется в настоящем разделе для обозначения всех непоэтических текстов, т. е. обиходно-разговорных, официально-деловых, научных, публицистические тексты обнаруживают как черты конвенциональных текстов, так и черты ПТ.

¹¹ Подчеркнем, что речь идет именно об общем понимании ПТ, т. е. о его потенциальной возможности быть понятым читателем в общих чертах. М. Титцман называет это свойство ПТ «читабельностью» (Lesbarkeit) [Titzmann 1977, 79]. От «читабельности» ПТ следует отличать понимание его в полном объеме, т. е. вместе с подтекстом (Verstehbarkeit, по Титцману [там же]).

¹² *Mon F. Lesebuch*. Neuwied; Berlin, 1972.

¹³ Однако, как указывают авторы обзора «Грамматическая правильность и „приемлемость“ высказывания. К вопросу о соотношении семантики и синтаксиса» В. И. Герасимов, Л. Г. Лузина и С. Ю. Медведева, ссылаясь, например, на Р. Квирка и Дж. Свартвика [Quirk, Svartvik 1966], строгая дифференциация синтаксических и семантических аномалий неосуществима [Герасимов, Лузина, Медведева 1979, 7].

¹⁴ По мнению А. Б. Блау, нормативные установки (Erwartungsnormen), правда качественно иные, существуют и для непоэтических текстов [Blau 1978, 9].

¹⁵ Речь идет именно о смысловых, а не о стилистических характеристиках слова [о дифференциации стилистического значения и коннотации см.: Ризель 1980; Riesel 1980; Алексеев 1982].

¹⁶ Р. Х. Вольперт считает даже, что существуют грамматические единицы, обладающие «парадигматической коннотацией» [Вольперт 1979, 43], относя к ним, правда, только синтаксические фразеологизмы.

¹⁷ Типы семантических структур поэтических метафор здесь специально не рассматриваются, так как этому посвящено немало работ [Oomen 1973; Zum Metapherbegriff 1972; см. также отсылки к специальной литературе в кн.: Медведева 1979].

¹⁸ Пример заимствован из указанной книги Х. Юнкер.

¹⁹ Автор принадлежит к направлению, именуемому «конкретной поэзией», в котором не принято написание слов с прописных букв, поэтому пишется *haare* 'волосы', а не *Haare*.

²⁰ Если с вышеприведенной точкой зрения Р. Клещера и У. Оомен согласиться трудно, то есть все основания считать справедливыми многие другие положения, высказанные этими авторами. Так, например, обосновано выделение У. Оомен двух видов связности ПТ, которое предлагается в ее монографии «Лингвистические основы поэтических текстов»: 1) связности, основанной на повторе вычленяемых сем и одновременном подавлении семантических признаков, не объединяемых в одной синтагматической цепи; 2) «чисто языковой (материальной) связности семантически родственных единиц без соответственной предметно-логической связности» [Oomen 1973, 78] (имеется в виду наличие общих морфологических и фонологических компонентов). Сходная точка зрения представлена в исследованиях Х. Пойкерта [Peukert 1977].

²¹ В связи с этим небезынтересны слова А. Крученых о том, что в ПТ обычные слова могут употребляться в «заумном» значении: «он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа» [Крученых 1921].

²² Неизданный Хлебников. Ред. А. Крученых. Вып. 1—19. М., 1928—1933 (рукопись, которая хранится в фондах Музея книги Библиотеки им. В. И. Ленина).

²³ *Krolow K.* Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a. M., 1962.

²⁴ *Celan P.* Gedichte, Bd 1, 2. Frankfurt a. M., 1975.

²⁵ По мнению Х. Вайнриха, понятие палинты у П. Валери весьма близко тому, что в современной лингвистике называется семантическим полем. Валерий предвосхитил многие положения современной семантики.

²⁶ *Goering R.* Seeschlacht. Die Retter. Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott. Drei Stücke. München, 1966.

²⁷ *Edschmid K.* Die sechs Mündunden. Das rasende Leben. Timur. Die frühen Erzählungen. Neuwied; Berlin, 1965.

²⁸ На с. 2. этой поэмы написано, что «Ладомир» — это обращение к новому миру — «ладный мир», причем «Ладомир» пишется с прописной буквы, как «Коммуна». При цитировании сохранена авторская орфография.

²⁹ Каждая из этих двух составляющих может воплощаться как в линейных, так и в вертикальных отношениях компонентов ПТ.

Структурно-семантические особенности стихотворного текста

До недавнего времени почти каждое лингвистически ориентированное исследование стихотворных текстов начиналось с попытки обосновать тезис о том, что лингвистика тоже имеет право на изучение проблем стихотворной речи или, во всяком случае, свой «угол зрения» на эти проблемы. В настоящее время положение дел здесь изменилось и закономерность лингвистических разысканий в области стиховедения можно считать доказан-

ной. Общепризнанным является тот факт, что именно с лингвистических позиций возможно решение некоторых спорных вопросов стиховедения [Гаспаров 1973, 410]. Успехи на этом пути связаны как с изменениями, происходящими в лингвистической теории, так и с общей тенденцией развития теории поэтической речи.

С перенесением в современной лингвистике акцента на коммуникативную сферу языка соответствующие изменения происходят и в ориентации исследований, посвященных изучению поэтических текстов¹. Круг проблематики расширяется за счет включения в него исследований, в которых структурно-статический принцип описания стилистических эффектов уступает место коммуникативно-динамической основе анализа поэтических текстов. Такая смена акцентов обусловлена в определенной степени все углубляющимся познанием самого объекта исследования — текста литературного художественного произведения. Прогресс в этой области связан не столько с обоснованием и применением новых теоретических подходов к объекту исследования, сколько с углублением и расширением представлений о нем. Художественное произведение, являясь, как и другие типы текста, результатом речетворческого процесса, представляет собой сложный объект, который; а) воплощает в себе творческий замысел автора, б) реализуется в виде текста, в) интерпретируется читателем. В центр внимания может быть поставлен любой из этих основных аспектов. В зависимости от того, под каким углом зрения рассматривается поэтический текст, меняются и основные приемы и методы его анализа.

В лингвистически ориентированном исследовании, естественно, применяются основные понятия и методы лингвистической науки. Однако известная специфика поэтического текста не позволяет оставаться в рамках строго лингвистического описания. Задачи объяснения сущностных характеристик поэтического текста, как формально-структурных, так и содержательных, настоятельно требуют обращения к возможностям других, смежных с лингвистикой дисциплин. В целом, как представляется, адекватным подходом к изучению текстов художественных произведений может быть только интегрированный подход, построенный на базе лингвистики, с учетом достижений в литературоведении, теории коммуникации, лингвистической pragmatike и т. д.

Особенно ясно необходимость разработки такого подхода выявилаась в последнее время в связи с попытками некоторых лингвистов проанализировать языковой материал с точки зрения особенностей его восприятия читателем в процессе чтения, понимания и интерпретации поэтического текста. Стимулом к поискам в этом направлении послужил ряд обстоятельств. Переключение акцента на роль читателя в создании и восприятии эстетической значимости поэтического произведения связано с возросшим вниманием лингвистов к особенностям реального функционирования языка. Известную роль сыграла и общая неудовлетворенность существующими подходами к изучению поэтических текстов. Дело в том, что в большинстве случаев основу этих подходов составляет интерпретация, в задачи которой входит соотнесение того, что читается (текста) с интенцией автора и восприятием читателя. Недостатки лингвистической интерпретации как способа выявления «художественности» текста объясняются отсутствием общей теоретической концепции о природе и функциях интерпретации². Любой логический анализ утверждений интерпретации, как отмечают некоторые исследователи, может показать, что традиционная интерпретация поэтического текста — это различные толкования смысла произведения, которые объединяются общим положением о том, что все они вносят вклад в то, что неясно определяется как «более глубокое понимание текста». Высказывается даже мнение, согласно которому в настоящее время есть основания предполагать, что в исследованиях художественных текстов происходит смена парадигмы (в терминах Т. Куна), т. е. осуществляется переход от интерпретации к анализу, объясняющему процессы понимания текстов, речи вообще. Далее, из исследований в области прагматики известно, что продуцирование текста в нормальных условиях мотивируется и контролируется: а) рядом предположений об интеллектуальном состоянии предполагаемых читателей, б) намерением произвести определенное изменение в этом состоянии. Таким образом, представление о том, как читатель должен воспринимать текст, является важным фактором, формирующим интенцию автора текста и определяющим отбор языкового материала, а также построение текста.

Одной из основных проблем, возникающих при попытках подойти к анализу поэтического текста с точки зрения читателя, является проблема представления предполагаемого знания читателя. Обращение исследователей

к этой проблеме обусловлено прежде всего той огромной ролью, которую играет предшествующее знание (опыт) читателя в его восприятии и оценке поэтического произведения. Даже когда текст читается с целью «схватить» содержание и читатель старается уловить смысл в отдельных частях, чтобы понять общее содержание текста, необходи́м определенный запас знаний, о котором говорят как о тезаурусе читателя. Чем этот тезаурус богаче и разнообразнее, чем больше развита способность читателя аналитически воспринимать текст, тем содержательнее воспринимается информация и тем конкретнее выступает для читателя несказанное, подразумеваемое. В лингвистическом анализе введение знания читателя в той или иной форме диктуется необходимостью как-то объяснить интуитивно воспринимаемые стилистические явления (как, например, стилистические эффекты, представление о стилистической уместности высказывания и др.).

В поисках решения этой проблемы исследователи поэтических текстов обращаются к возможностям таких наук, как психология познания, теория информации, общая теория коммуникации и др. Подходы к этой проблеме, наметившиеся в работах зарубежных ученых [Beaugrande 1978b; Dillon 1978; Beaugrande 1980a], основываются на следующих наиболее общих положениях. Утверждается, что большая часть того, что мы понимаем, когда читаем текст, есть результат сложного процесса вывода, а не простое узнавание того, что эксплицитно дано в тексте. Этот процесс, который при нормальных условиях происходит незаметно, управляет и контролируется особыми структурами знания. При этом признается, что знания, хранимые человеческой памятью, представлены в виде высокоорганизованной структуры. Структуры предшествующего знания играют важную (если не доминирующую) роль в том, как человек воспринимает, понимает и запоминает информацию. Более того, такие структуры участвуют в нашей реакции на визуальные произведения искусства, в наших интерпретациях художественной литературы, обеспечивая возможность декодирования информации, остающейся невыраженной вербально в тексте. Для обозначения структур обобщенного знания заимствуются понятия и термины из исследований в области прагматики и искусственного интеллекта: «фрейм», «сцена», «макроструктура» и др. Фрейм (или рамка) обычно определяется как структура данных для представления стереотипной ситуации. Фреймы пред-

определяют то, что ожидается в данной ситуации и что происходит, когда эти ожидания не оправдываются³.

В работах советских авторов, посвященных исследованию поэтического текста, проблема репрезентации знания читателя рассматривается в более широком плане изучения содержательной стороны текста как объекта лингвистического исследования. Важным здесь представляется стремление: а) вскрыть лингвистические закономерности, в которых проявляется неизвестное, имплицитное содержание, основываясь на объективной действительности текста; б) разработать комплексный подход, объединяющий методы и приемы лингвистического и литературоведческого анализа [см., например: Шендельс 1980]; в) объяснить особенности восприятия художественных текстов исходя из положений, разработанных в психологии и психолингвистике. Так, анализируя различные аспекты восприятия художественного текста, И. Р. Гальперин подчеркивает, что даже для поверхностного понимания смысла этих текстов требуется значительная доля осведомленности читателя, некоторый «накопленный опыт» [Гальперин 1981]. Роль такого опыта в сложных процессах, возникающих при чтении текста (например, двуплановость восприятия художественного текста), И. Р. Гальперин объясняет на основе апперцепции — раздела, хорошо разработанного в советской психологии для обозначения восприятия, обусловленного прошлым опытом [там же, 121]. С апперцепцией связывается и характер возможной интерпретации воспринимаемого. Указывается, что именно предшествующее знание в соединении с отдельными эксплицитно выражеными в тексте сигналами направляет внимание читателя, мобилизует его творческий потенциал предугадывать то, что будет изложено в дальнейшем развертывании текста.

Ценной здесь представляется мысль о том, что в конкретном анализе художественного текста неизбежное обращение к знанию читателя должно быть обязательно соотнесено с языковыми фактами. При таком подходе уместно говорить о «предугадывании», о котором пишет И. Р. Гальперин, как об ожиданиях (предположениях), которые формируются у читателя как в силу предшествующего знания, так и в результате накопления информации в процессе чтения текста. По существу анализ текста с этих позиций представляет собой сопоставление ожидаемого с тем, что действительно дано в тексте, причем ожидаемое — это то, что рассматривается как нормальное для

данной ситуации в данном месте текста. Следует отметить, что в лингвистическом анализе с достаточной определенностью можно говорить лишь о тех ожиданиях, которые формируются у читателя в связи с отдельными актуализованными частями текста.

Ожидания можно различать как более и менее общие. Так, в предшествующем знании читателя воплощено то общее знание реального мира, которое должно разделяться участниками акта коммуникации для его успешного осуществления. Ожидания, возникающие на этой основе, являются наиболее общими; так, например, ожидается, что предложенная автором тема получит дальнейшее развитие. В этой связи можно упомянуть хорошо известный в стилистике «эффект обманутого ожидания». В действительности этот эффект не что иное, как нарушение ожидания, возникающего у читателя в процессе линейного развертывания повествования. Большинство юмористических рассказов построено так, что ожидания, возникающие в процессе чтения, оказываются ошибочными. Общие предположения могут формироваться и относительно языкового материала текста. У читателя, начавшего читать прозаическое произведение, возникает ожидание, что характерные черты (например, литературно-разговорная лексика, резкие антitezы, парадоксальные формулировки) будут встречаться и дальше. Определенные ожидания возникают, например, относительно лексики стихотворного текста. Формирование ожиданий здесь может быть предопределено метрической формой, оказывающей известное влияние на выбор языковых средств. Так, очевидно, что в поэме, написанной нестрофическим четырехстопным ямбом, в принципе может быть употреблено любое слово, тогда как с некоторыми из так называемых строгих метрических форм (сонет, баллада и др.) связывается требование определенного лексического отбора. Довольно общими можно считать предположения о функционально-стилистическом типе текста (научная статья, художественное произведение, газетная статья и др.). Само графическое расположение стихотворного текста готовит читателя к восприятию стиха. На тип текста указывают также грамматическое построение (преобладание, например, сложных предложений в тексте научной статьи), характерный состав лексики и др. Наиболее определенные и, следовательно, менее общие ожидания возникают в реальном языковом контексте. При восприятии текста читатель отмечает не только те элементы, понимание которых обеспеч-

чивается его тезаурусом, общими представлениями о языке и типе текста, но и такие, которые указывают на предсказуемость использования языкового материала в тексте.

Особого внимания заслуживает рассмотрение возможности анализа с этих позиций стихотворных текстов⁴. Специфика восприятия этих текстов проявляется в их необычной «запоминаемости» [Levin 1962], в высоком потенциале эстетического воздействия (речь идет о действительно высокохудожественных произведениях), в соотнесенности с динамикой физиологических ритмов и эмоциональных процессов [Ритм. . . 1974] и в ряде других особенностей. Среди этих особенностей следует выделить способность стихотворной формы создавать определенные ожидания у читателя.

Как известно, стих — это специфически окрашенная система поэтической речи, тесно связанная с общеязыковыми закономерностями. Стиховые явления, присутствуя в языке как возможность, становятся действительностью лишь в конкретном речевом контексте, возникают в результате «соотнесенности» стихотворных строк [Никонов 1958]. Эта соотнесенность реализуется благодаря подобию внутренней структуры стихотворных строк (счет слогов, ударений, чередование сильных и слабых мест), специфической для каждой системы стихосложения. Далее, стих — это прежде всего ритмически организованная речь. Если в основе ритма лежит периодическая повторяемость соизмеримых речевых отрезков, ритмических единиц, то метр рассматривается в качестве главного (но не единственного) определителя ритма. Приведем часто цитируемое определение метра, данное А. Н. Колмогоровым, так как оно имеет важное значение для понимания особенностей восприятия стиха: «Под метром я понимаю закономерность ритма, обладающего достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание „перебоя“ при ее нарушении» [Колмогоров 1963]. В. М. Жирмунский пишет о наличии ритмической инерции ударности, которая придает четным слогам стиха в вариациях русского ямба потенциально ударный характер даже при отсутствии ударения [Жирмунский 1968]. В этих высказываниях о соотнесенности, ожидании подтверждения, ритмической инерции можно усматривать указание на то ожидаемое читателем, что порождено самой стихотворной формой.

Есть все основания предполагать, что в стихе базой

для создания ожиданий у читателя является стихотворная строка (стих, стиховой ряд). Г. О. Винокур отмечает, что «с границей первого стиха начинается восприятие данной речи как поэтической» [Винокур 1941, 162]. Стихотворная строка может играть роль особого образца, организующего восприятие благодаря своим сущностным характеристикам. Прежде всего строка, как указывали многие стиховеды (А. Белый, Ю. Тынянов, Г. О. Винокур, Б. В. Томашевский и др.), является ритмической единицей, не менее целостной, чем стопа, но иерархически даже «старшей», т. е. более мощной, чем, например, стопа. Интонационно-синтаксическая завершенность строки, меньшая, чем в единицах высшего порядка — периодах, строфах, но достаточно отчетливая, является нормой в любой системе стихосложения. Примечательно в этом смысле высказывание Л. И. Тимофеева о том, что стих является «канонизированной фразой» [Тимофеев 1958, 68]. При совпадении ритмического и синтаксического членений текста стихотворная строка становится и относительно самостоятельным синтаксико-смысловым единством. Но, только совпадая с предложением, стихотворная строка получает действительную смысловую законченность. Восприятию строки в качестве целостной единицы в значительной степени способствуют два объективных признака стихового ритма — единство и теснота стихового ряда в строке [Тынянов 1965, 94 и след.]. В основе единства стихотворной строки лежат те признаки, которые выдвигают строку в качестве основной единицы стихотворной речи. Теснота стихового ряда — это «те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова» [там же, 95].

Характеристика стихотворной строки в качестве образца для ожидания может иметь и психолингвистическое обоснование. Результаты некоторых исследований указывают на то, что ритмические группы, участвующие в производировании и восприятии речевых сообщений при нормальных условиях, не только ощущаются интуитивно, но и определяются на базе объективных данных. Ритм, лежащий в основе речевых процессов, по данным Э. Леннеberга, составляет примерно шесть циклов в секунду [Lenneberg 1967]. Более того, в процессе речепроизводства обнаружены объективно существующие изохронные единицы [Lehiste 1973]. Задачей стиховедческих исследований является выяснение взаимоотношения между этими объективно существующими ритмическими группами и метрическими группами, например стопой, полустишием,

строкой в силлабо-тоническом стихе; переменной долей/тактом и строкой в долынке; акцентной группой и строкой в акцентном стихе; строкой в свободном стихе.

Предположения относительно длины строки также имеют психолингвистическое объяснение. Стока может рассматриваться как некоторое ритмическое единство, в котором количество ритмических составляющих обычно колеблется в диапазоне 7 ± 2 единицы [Miller 1970]. Как известно, это именно то количество единиц, которым может оперировать «кратковременная» память. Так, в силлабо-тонических метрических размерах редки строки длиннее шести- или семисложника. В стихе метрическая стопа удваивает или утраивает количество слогов в строке. Например, во французском александрийском стихе строка удлиняется благодаря обязательной цезуре после шестого слога, т. е. за счет группировки слогов в строке в два полустишия, каждое из которых не превышает числа 7 ± 2 . Таким образом, стопа, удлиняя строку, является вспомогательным средством в процессах запоминания.

В сопоставлении ожидаемого с тем, что действительно дано в тексте, необходимо учитывать особенность стиха, отмеченную Г. О. Винокуром: «... у метрической формы действительно есть особы, „сильные“ места, не безразличные по отношению к заполняющим их элементам текста и имеющие очень существенное значение для самого понимания текста поэтического произведения» [Винокур 1941, 162]. Высказывается мысль о том, что такие «сильные» места служат для поэта особым выразительным средством, при помощи которого до сознания читателя доводятся разнообразные смысловые оттенки употребленного языкового материала.

Простейшим примером такого «сильного» места может служить граница стихотворной строки⁵. Значимость этой границы обусловлена рядом факторов. Так, две смежные строки — это минимально достаточный метрический контекст стихотворной речи. Каждая новая граница стихотворной строки является как бы напоминанием о поэтической природе речи и поддерживает восприятие речи как поэтической. Самостоятельное, объективное значение границы строки как необходимого условия стихотворной речи особенно ясно проявляется при несовпадении ее с границами синтаксического членения. В этих случаях стиховая граница продолжает существовать, несмотря на «сопротивление» языкового материала. Значимость этой границы для восприятия стихотворной речи как та-

ковой здесь особенно велика. Представляется, что сравнение ожидаемого образца (завершенность строки) с конкретным языковым материалом в таком «сильном» месте, как граница строки, позволит сделать некоторые предположения относительно природы стилистических эффектов, выявить языковые средства их достижения и указать их основные функции в поэтическом произведении.

Как уже отмечалось, завершенность строки является нормой в любой системе стихосложения, например:

Four seasons fill the measure of the year;
There are four seasons in the mind of man:
He has his lusty Spring, when fancy clear
Takes in all beauty with an easy span...

Keats. Sonnet. The human seasons

В приведенных строках сонета граница стиха совпадает с границами синтаксических групп: 1-я и 2-я строки — с границей части сложного предложения, 3-я строка — с границей группы подлежащего.

Однако эта стиховая норма может нарушаться стиховыми переносами. Стока заканчивается переносом в следующих примерах:

1. This mourn, my friend, and yester-evening taught
Me how to harbour such a happy thought.

Keats. Sonnet. To John Hamilton Reynolds

2. And change eternal death into a night
Of glorious dreams...

Shelley. The witch of Atlas

В первом примере стиховой перенос можно объяснить стремлением сохранить стихотворный размер, пятистопный ямб, — требование, тем более обязательное для заключительного двустишия сонета. Во втором примере стиховой перенос мотивируется стилистически, так как он способствует созданию образного представления «смерть — ночь».

Прежде чем перейти к интерпретации тех явлений, которые имеют место на границе стиха, следует вкратце остановиться на лингвистической характеристике стихового переноса. Дело в том, что для объяснения сущности стихового переноса недостаточной представляется характеристика его как результата несовпадения ритмического и синтаксического членений. Стиховой перенос обнару-

живается и при совпадении этих членений, как, например:

1. That I beheld her not. In solitudes

Her voice came to me through the whispering woods...

Shelley. *Epipsychedion*

2. Or by the moon lifting her silver rim

Above a cloud, and with a gradual swim...

Keats. *I stood tip-toe upon...*

В обоих примерах стиховой перенос обусловлен наличием более сильного внутристочного разрыва: в первом примере стиховой перенос типа *contre-rejet*, во втором — *rejet* [см.: Taranovsky 1963].

Сравнение ожидаемого образца с тем, что есть в тексте, позволяет интерпретировать границу стиха как своего рода сигнал, значение которого раскрывается в следующем:

1. Граница стиха поддерживает ритмико-синтаксическую завершенность строки, т. е. служит дополнительным сигналом об окончании предложения, части сложного предложения, именной группы, глагольной группы и т. д. В этом случае можно говорить о реализации ожидания читателя.

2. Граница стиха привлекает внимание читателя к какому-нибудь элементу текста, т. е. сигнализирует о фокусе внимания на отдельном слове, которое служит ориентиром для понимания смысла текста. С такими явлениями связано представление о нарушении ожидания, о специфическом переживании «перебоя».

При попытке осмыслить коммуникативное предназначение стиховой границы необходимо учитывать, что оба указанных типа явлений можно рассматривать как результат мотивированного использования языковых средств, связанного с творческим замыслом автора поэтического произведения. Иными словами, и совпадение границы стиха с границей языкового выражения, и несовпадение этих единств в стихотворном тексте не случайны.

Рассмотрим сначала возможность мотивации стихового переноса как явления, возникающего на границе стиха при несовпадении ритмического и собственно языкового (синтаксического, семантического) членений текста. Вполне приемлемой представляется здесь прагматическая мотивация стихового переноса, связанная с прагматиче-

ской установкой автора текста на реакцию читателя. Очевидно, что хороший поэт, мастер художественного слова может, видоизменяя языковой материал, обойтись и без стихового переноса. Однако особая «отдельность», выразительность слова в стихотворной речи вообще, а в еще большей степени в такой «сильной» позиции, как граница стиха, дает основание усматривать в стиховом переносе особое выразительное средство, используемое для создания стилистических эффектов. Воздействие, производимое на читателя стиховым переносом, можно объяснить на основе традиционного в стилистике сопоставления данного языкового выражения с некоторым образцом, рассматриваемым в качестве нормы. При этом предполагается, что языковые выражения, которые отклоняются от нормы, являются «выдвинутыми», требующими дополнительного внимания в процессе переработки информации сообщения [Мукаржовский 1967; Riffaterre 1960]. С этой точки зрения стихотворная строка, завершенная в указанном выше смысле, представляет собой образец-норму: употребление языковых средств само по себе не привлекает внимания читателя. Тогда стиховой перенос, естественно, попадает в разряд «отклонений» от нормы; ритмико-синтаксическая соположенность строк нарушается, языковые единицы на границе стиха требуют определенного усилия (задержки в процессе восприятия текста) для их осмыслиения. Конечно, не во всех случаях стиховой перенос является средством передачи дополнительной информации, результатом творческого отбора поэтом выразительных средств языка. Однако, как уже отмечалось, в высокохудожественных произведениях стиховой перенос, как правило, не только мотивирован, но и оправдан в художественном, эстетическом плане.

В создании общей эстетической ценности поэтического произведения нельзя недооценивать роль нормы — стихотворной строки, представляющей собой завершенное единство. Прежде всего, стилистический эффект «отклоняющихся» языковых выражений, как при стиховом переносе, воспринимается и осознается только на фоне нормы. Так, достаточное количество строк должно предшествовать строке с переносом, чтобы у читателя к появлению переноса уже создалось автоматизированное восприятие строки как целостной единицы. В целях создания стилистического эффекта автор текста может нарушать сложившийся стереотип, зная, что неожиданное слово или

построение текста привлекает внимание. Далее, существуют определенные указания на то, что большинство стилистических эффектов в стихе является результатом не нарушения ожиданий, а, наоборот, их подтверждения. Предлагая психологическое обоснование этого предположения, Богранд, например, отмечает, что тексты, в которых постоянно нарушаются ожидания, оказываются не-приемлемыми [Beaugrande 1978b]. Происходит это не потому, что все в этих текстах «выдвинуто», «деавтоматизировано» (в терминах Я. Мукаржовского), а потому, что такие тексты слишком трудны для восприятия, во всяком случае для большинства читателей. Можно найти немало примеров стихотворных текстов, художественная ценность которых безусловна, и в то же время мы не найдем в них ни одного явного признака, указывающего на нарушение ожиданий читателя. Отказываясь от нарушения ожидания как способа воздействия на читателя, автор имеет возможность использовать целый арсенал выразительных средств языка, при помощи которых ожидания не только не нарушаются, но, наоборот, подтверждаются. Например, образность, являясь сильным воздействующим средством, входит в число признаков, ожидаемых в стихотворном тексте.

Итак, граница стиха — это сложный элемент стихотворной речи, который реализует свои потенциальные возможности в различных конкретных использованиях. Рассматривая границу стиха с точки зрения ее роли в акте восприятия стихотворного текста, можно выделить и ее наиболее общие функции: ритмическую, pragматическую, текстообразующую.

Ритмическая функция является собственно стиховой функцией, предопределенной самой природой стихотворной речи. Все те факторы, которые выдвигают границу стиха на роль элементарного «сильного» места в стихотворном тексте, позволяют охарактеризовать ритмическую функцию как первичную функцию границы стиха. Первичность этой функции детерминируется самостоятельным объективным значением границы стиха: перенос синтактико-смысловой границы не предполагает обязательного переноса и ритмической границы стихотворной строки. Более того, эта граница продолжает существовать, несмотря на «сопротивление» языкового материала.

Прагматическая (стилистическая) функция связана с возможностью использования границы стиха в качестве особого выразительного средства, с помощью которого

производится определенное воздействие на читателя. Общей предпосылкой выделения этой функции можно считать мысль о том, что для понимания того или иного элемента стихотворного текста далеко не безразличным оказывается место, которое занимает этот элемент в ритмическом построении произведения [Тынянов 1965, 61]. Лингвистически эта функция определяется темп семантическими изменениями, которые претерпевает отдельный элемент текста, обособляясь от синтаксически и семантически связанных с ним контекста ритмическими границами. Сущность семантических изменений здесь заключается в появлении художественно-изобразительных «приращений смысла» у использованных слов (например, усиление основного значения слова, появление экспрессивных, эмоциональных коннотаций). Так, часто служебное слово или частица, оказавшись на границе стиха, могут приобрести необычный для них семантический «вес», как, например, у Байрона:

But not as yet imagined it could be a
Thing quite in course, and not at all alarming...

Byron. *Don Juan*, Canto I, stanza LXXXVI

Текстообразующая функция проявляется в том, что границы стиха обеспечивают членение текста и способствуют интеграции его частей в единое целое. Эта функция характерна не только для границы стиха, но и в еще большей мере для границы строфы. Отметим, что основной составляющей (единицей изложения) в стихотворном тексте является строфа, которой соответствует сверхфразовое единство, выделяемое некоторыми лингвистами в качестве основной единицы текста. Текстообразующая функция метрической границы реализует членение стихотворного текста на части (строки, строфы, главы). Членность текста на части вообще является необходимой предпосылкой целостного восприятия художественного произведения, немыслимого без осознанного понимания соподчинения и взаимозависимости частей. Всякое метрическое членение (на строки, строфы и т. д.) по своему существу есть известное «возвращение» к принятому порядку изложения и напоминание об этом порядке. Возвращение (мысленное) к актуализованным частям текста способствует их запоминанию и ретроспективному переосмысливанию, так что эти части оказываются сцепленными с фактами, событиями, описаниями, появляющимися в процессе чтения текста.

Таким образом, метрическая граница (строки или строфы) выступает в роли когезии, в роли специфической для стихотворного текста формы связи. Возможность использования границы строки в качестве средства внутреннего «скрепления» текста выявляется в минимальном контексте двух строк с переносом. При переносе конец синтактико-смыслового единства, перенесенного из предыдущей строки, и начало другого единства совмещаются в пределах одной строки. С одной стороны, под действием тесноты стихового ряда языковые единицы (конец и начало двух отдельных фраз) оказываются более тесно связанными, чем в прозаическом тексте. С другой стороны, стиховой перенос как бы «стирает» метрическую границу, поддерживая объединение языкового материала в смежных строках. Такое использование границ стиха особенно очевидно в тех случаях, когда переносы в смежных строках объединяют несколько предложений в одно сложное синтаксическое целое:

1. and us from all
3. We sought and yet were baffled, I recall
3. The sense of what he said, although I mar
4. The force of his expressions. The broad star
5. Of day meanwhile sunk behind the hill

Shelley.

Julian and Maddalo, lines 1129—1133

Перенос способствует более тесному объединению главного и придаточного предложений в 3-й строке, а во 2-й и 4-й строках — предложений, разделенных даже точкой.

В заключение следует подчеркнуть, что разграничение функций границы стиха проводится весьма условно и оправдано лишь в методическом отношении как прием, позволяющий лучше уяснить полифункциональность элементов поэтического текста. В реальном стихотворном тексте все выделенные функции взаимодействуют. Так, условность выделения стилистической и текстообразующей функций очевидна в том, что обе они объединяются на прагматической основе. Как использование границы стиха в качестве особого выразительного средства (стилистическая функция), так и членимость стихотворного текста с помощью метрических границ (текстообразующая функция) входят в намерение автора и обусловлены прагматической установкой создателя текста на внимание читателя.

Рассмотрение явлений, возникающих на границе стиха, как представляется, подтверждает мысль о том, что эстетическая значимость использования языковых средств здесь может быть и результатом подтверждения ожиданий читателя, и результатом специфического «перекивания» нарушения этого ожидания.

Примечания

¹ К поэтическим в широком смысле относятся не только стихотворные, но и прозаические тексты.

² Принципы интерпретации языковых выражений охарактеризованы в работе В. З. Демьянкова [1981].

³ Различные варианты использования понятий типа «фрейм» в анализе поэтических текстов представлены в статьях, опубликованных за последнее время в журнале «Poetics» [1982].

⁴ В анализе в качестве примеров использовались стихотворные тексты, представляющие собой различные ритмические вариации классических размеров стиха в английской поэтике XIX в.

⁵ В целом тексте в соответствии с формами объединения строк в группы и периоды выделяются границы песни, главы, строфы и т. д.

Морфологический аспект структуры поэтического текста

(Участие морфологических средств в выражении функционально-семантической категории персональности)

Роль собственно морфологических средств языка в конституировании поэтического текста наряду с единицами других уровней языка уже не раз отмечалась в специальной литературе. Любой текст характеризуется принадлежностью к определенному функциональному стилю, и стилистически релевантные черты могут быть обнаружены на всех уровнях языка, в том числе и морфологическом (морфемные единицы могут быть маркерами того или иного стиля).

Но всякий текст, представляя собой более или менее сложное высказывание о действительности, обладает свойством отнесенности к действительности. Не составляет исключения и поэтический текст, хотя он отнесен к действительности особым, специфическим для него образом. Он отнесен к тому особому художественному миру, который создан силой воображения поэта (писателя) и соединяет в себе вымысел и действительность.

Первоначально в советском языкоznании получило развитие учение об отнесенности высказывания к действительности (т. е. о предикативности) как основополагающем признаком предложения. Категория предикативности определяется в академической грамматике [Грамматика 1970, 542] как совокупность таких грамматических категорий, которые определяют и устанавливают природу предложения как грамматически организованной единицы речевого общения, выражающей отношение говорящего к действительности и воплощающей в себе относительно законченную мысль. Это — грамматические категории лица, времени и модальности. Развитие лингвистики текста, изменившее понимание соотношения понятий «предложение» и «высказывание» и включившее в данный понятийный ряд в качестве третьего члена понятие «текст», позволяет, с точки зрения О. И. Москальской [Москальская 1981, 26], приписать свойство отнесенности к действительности прежде всего тексту как синтаксической единице высшего порядка, всегда представляющей собою высказывание. Что же касается предложения, то оно обладает этим свойством в составе текста, т. е. включаясь в текстовое высказывание. Предложение, изъятое из текста, составной частью которого оно является, характеризуется лишь потенциальной (виртуальной) отнесенностью к действительности. Эта отнесенность реализуется при включении предложения в текст, т. е. в условиях реального высказывания.

Таким образом, с нашей точки зрения, текст в целом, и в частности поэтический текст, соотносясь определенным образом с действительностью, характеризуется персональным, временным и модальным планами. Остановимся на первом из трех перечисленных. А. В. Бондарко [1973, 38] определяет значение персональности как отношение высказывания к говорящему, адресату и 3-му лицу. Выделяя персональность в ряду других функционально-семантических категорий (таких, как модальность, темпоральность и т. д.), А. В. Бондарко подчеркивает, что функционально-семантическая категория представляет собой систему разнородных языковых средств, способных взаимодействовать для выполнения определенных семантических функций, ядром которой является морфологическая категория. Сферой реализации той или иной функционально-семантической категории может быть текст в целом. В таких случаях основной план функционально-семантической категории задан для всего текста, а отдельные пред-

ложении в данном отношении подчинены этому общему плану. Центр и морфологическую основу функционально семантической категории персональности составляет грамматическая категория лица, оппозицию которой представляет грамматическая категория безличности. «Персональностью, — пишет А. В. Бондарко, — можно назвать категорию, опирающуюся на местоименные и глагольные формы лица» [там же, 27]. Взаимодействие глагольного и местоименного лица заключается уже в самом факте сочетаемости или несочетаемости тех или иных форм лица глаголов и местоимений (возможно «ты идешь», но невозможно «ты иду»).

С точки зрения Ю. М. Лотмана [1972, 224], сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический художественный язык, в котором все богатство возможных именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит, — «я».
2. Тот, к которому обращаются, — «ты».
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым, — «он».

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в ед. и мн. числе, то перед нами система личных местоимений. В связи с этим Т. И. Сильман [1974, 50] совершенно справедливо обращает внимание на то, что в лирике и прозе по-разному представлены личные местоимения, а именно местоимения 1-го и 2-го лица ед. числа, а также отчасти мн. числа оказались особенно существенными для конституирования лирических стихов, в то время как местоимения 3-го лица ед. и мн. числа играют особо значительную роль в конституировании эпического повествования. При этом речь идет не об абсолютном преобладании, а лишь о законополагающих и формообразующих тенденциях.

В лирическом жанре важную репрезентативную роль играют стихи, в которых лирическое «я», организующее со своих позиций весь показанный в стихотворении мир, непосредственно выражает себя через личное местоимение 1-го лица ед. (реже множественного) числа. Этому местоимению в стихах подобного рода противопоставлено либо словесно эксплицированное, либо подразумевающееся «ты» или «вы», за которым может скрываться любой адресат высказывания — неодушевленный предмет, живое лицо, растение, животное, вселенная. Очень важно отметить, что названные местоимения ни в коем случае не яв-

ляются при этом субSTITутами каких-либо иных частей речи, в частности существительного. Они (и в особенности местоимение 1-го лица *я*) выполняют функцию самодостаточных по своему значению слов, выражающих необходимое для лирического стихотворения неопределенное и обобщенное значение личности, свободной от лишних, ненужных для лирического «я» подробностей, относящихся к имени, возрасту, внешности, социальному положению, эпохе и т. д. В связи с этим вспомним, что А. М. Пешковский [1956, 158] называет местоимения словами с предельно отвлеченным значением. Такое употребление местоимений 1-го и 2-го лица Т. И. Сильман называет абсолютным или независимым. В лирике эпический элемент заявляет о себе появлением местоименных субSTITутов (в стихотворениях балладного типа).

Взаимоотношение именных элементов в лирике варьируется в зависимости от строя языка. В языках, в которых отсутствует грамматическое выражение рода местоимений (например, в эстонском), в принципе возможны лирические тексты, построенные по схеме: «местоимение 1-го лица — местоимение 3-го лица», которые в равной мере позволяют подставить под один и тот же текст в обе позиции персонажей мужского и женского пола. Ю. М. Лотман указывает на бесспорную связь между известным спором об адресате сонетов Шекспира и невыраженностью категории грамматического рода в английском языке. Показательно, что наличие двойственного числа и соответствующих форм местоимений в древнерусском языке определило возможность сюжетного хода в «Слове о полку Игореве». Но реальная жизненная ситуация, с точки зрения Ю. М. Лотмана, деформируется, переходя в систему типовых сюжетов (следует помнить, что между дв. и мн. числом разница на уровне местоимений не только количественная: местоимения мн. числа представляют собой нерасчлененный объект, противостоящий ед. числу, местоимения же дв. числа состоят из двух равноправных объектов).

Традиционная лирическая схема «я — ты» может в значительной степени быть деформирована за счет того, что авторское «я» как некоторый явный центр организации текста вообще не дано. Однако в скрытом виде оно присутствует, обнаруживаясь прежде всего в том, что второй центр дан в форме местоимения 2-го лица — того, к кому обращаются. А это подразумевает наличие обращающегося — некоторого другого центра в конструкции текста, который занимает позицию «я»:

Страшись любви: она пройдет,
Она мечтой твой ум встревожит,
Тоска по ней тебя убьет,
Ничто воскреснуть не поможет.
Краса, любимая тобой,
Тебе отдаст, положим, руку...
Года мелькнут... летун седой
Укажет вечную разлуку...

Лермонтов. Опасение

Местоимение 2-го лица может быть дано не в форме «ты», традиционно утвержденной для лирики и поэтому нейтральной, а в специфической «вежливой» форме «вы». Это сразу же устанавливает тип отношений между структурными центрами текста. Если формула «я — ты» переносит сюжет в абстрактно-лирическое пространство, в котором действуют персонажи, то обращение на «вы» совмещает лирический мир с бытовым. Ю. М. Лотман связывает это с распространенным в поэзии случаем, когда автор стихотворения обращается на «ты» к женщине, степень интимности в отношениях с которой не допускает такого обращения в жизни. Это лирическое «ты» поэтому более абстрактно, чем соответствующее ему местоимение в разговорной речи, и не обязательно подразумевает указание на степень близости, поскольку в отличие от нехудожественного языка оно не имеет в качестве альтернативы «далекого» 2-го лица «вы». Возможны случаи, когда оппозиция «я — ты» снимается объединением того и другого в «мы».

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:
Ты любишь искренно и пламенно, а я —
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой.
И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, без веры я стою —
Живой души твоей безжизненным кумиром.

Тютчев. «О, не тревожь меня
укорой справедливой!»

В данном случае «я» и «ты», выраженное глагольным лицом, объединяются во второй строке, но дальше опять оказываются противопоставленными друг другу. На интересную особенность лирического «я» в отличие от романтического «я» обращает внимание Ю. М. Лотман. Анализируя стихотворение Лермонтова «Дума», он отмечает, что романтическое «я» поглощало действительность, лириче-

ское «я» «Думы» — часть поколения, среды, объективного мира. Установив сложную систему отношений между «я» и «оно» («поколенье»), Лермонтов в следующей части стихотворения резко ее упрощает, объединив субъект и объект единым «мы». Все дальнейшее стихотворение строится на настойчивом повторении: *Богаты мы, едва из колыбели, жизнь уж нас томит, мы вянем без борьбы, мы иссушали ум, наш ум не шевелят* и т. п. В промежутке между пятой строкой, в которой это новое (отличное от первого стиха) местоимение 1-го лица мн. числа появляется впервые, и сорок первой, в которой оно фигурирует в последний раз, «мы» в различных падежах встречается 15 раз.

Очень часто лирическое «я» или его адресат (а иногда и тот и другой) получают выражение только с помощью личных форм глагола, употребление которого подразумевает употребление личной формы местоимений в силу связаннысти этих форм.

Лексико-грамматическая природа глаголов, слов, передающих всевозможные действия и состояния как процесс, тесно связана с представлением о субъекте действия, который может выступать или как активный деятель, или как пассивный субъект, переживающий, испытывающий состояние и являющийся в этом случае лишь точкой приложения какой-то действующей силы. При этом категория лица, по всей вероятности категория лица глагола, взаимодействует с категорией залога в пределах функционально-семантического поля персональности. О пересечении двух функционально-семантических категорий — персональности и залоговости мы находим и у А. В. Бондарко [1973, 56]. О тесном соотношении между пассивными оборотами и оборотами безличными пишет В. В. Виноградов [1960, 503]. На взаимосвязь двух процессов в художественном тексте указывает Л. И. Еремина [1982, 75] — на постепенное размывание определенности лица вплоть до его устраниния и снижение активности вплоть до предельной пассивности лица. Мысль о системности ряда: действительный оборот — страдательный «личный» — страдательный безличный — была высказана еще А. А. Потебней [1968, 317]. Ему же принадлежит мысль о том, что в понятие о глаголе непременно входит отношение к лицу, каково бы ни было это последнее: известное или нет, действительное или фиктивное [Потебня 1958, 91]. А. А. Потебня [1968, 316] установил

системность в оппозиции: определенное лицо/неопределенное лицо и обобщенное лицо/устранение лица деятеля.

В лирическом стихотворении, где действия часто по даются как невольные, нерегулируемые или самопроизвольные, категория лица может быть содержательным центром всевозможных умолчаний о реальном деятеле. Так, пассивно-субъектные глаголы с постфиксом *-ся*, в которых субъект, выраженный дат. падежом местоимений, или присутствует (*мне слышится*), или легко восстанавливаются конситуативно, передают действие, возникающее как бы самопроизвольно. Глаголы этой группы выражают не отсутствие субъекта, а лишь отсутствие его активности. Оппозиция (активная/пассивная) конструкций может быть дана на уровне двух соседних ступеней пассивизации, сочетающим еще одну градацию на уровне лица — неопределенное лицо/грамматически устранившее лицо:

Никто о том не покрупится,
И будущ (я уверен в том)
О смерти больше веселиться,
Чем о рождении моем...

Лермонтов. Одиночество

Безусловно, вопрос о функционировании морфологических средств в плане выражения соотнесенности поэтического текста с действительностью не ограничивается рассмотрением отношений персональности в лирическом стихотворении. Определенный интерес представляет также изучение роли категорий персональности в организации не только художественного, но и других видов текста (научного, публицистического).

К проблеме временного субстрата в стихотворном тексте

В методологиях изучения явлений объективной действительности при исследовании одного и того же вопроса часто возникают различные точки зрения. В методах научного исследования стихотворного текста также выявляются неодинаковые взгляды. Так, например, переоценивая генетические связи между поэзией и музыкой, ряд исследователей подходит к изучению стихотворного текста как к сугубо музыкальному феномену. Другие отвергают

применение музыкального изохронизма в данной области. Некоторые исследователи, представляя третью точку зрения, считают, что стихотворный текст — симбиоз языкового и музыкального субстратов.

То обстоятельство, что устное поэтическое творчество разных народов, отделившееся в ходе истории человечества от других видов творчества, восходит к первоначальному синкретизму, дало некоторым исследователям основание отождествлять стихотворный текст с музыкальным произведением и исследовать его, применяя законы теории музыки. Данный подход к изучению стихосложения господствовал в основном во второй половине XIX столетия. Например, Р. Г. Вестфаль [1881] и Ю. Н. Мельгунов [1907], а также Ф. Е. Корш [1898] отождествляли ритмические законы поэзии и музыки. Корш, который отстаивал универсальное значение схем музыкального такта, ввел в поэзию музыкально-тактовую систему, а теория Вестфала и Мельгунова служила внедрению законов древнегреческой ритмики в поэзию. Стихотворное искусство слова древние греки связывали с различными музыкальными инструментами, что объясняют сохранением у них первобытного художественного синкретизма, который, по словам Г. Н. Поспелова, долго наблюдался у греков «как пережиток более ранних стадий художественного развития общества, через которые прошли хронологически, в разные эпохи, все народы мира» [Поспелов 1976, 4]. В основу представления Вестфалем законов ритмики в поэзии и музыке легли *«rhythmizómena»* античного музыканта и ритмика Аристоксена (когда стихотворная речь и музыкальные звуки подчинялись ритму, Аристоксен называл это явление *rhythmizómena*, т. е. склонившись по законам ритма подвижным материалом). Вестфаль писал: «... ритм является образовательным элементом главным образом в тех двух искусствах, которые у греков назывались преимущественно музыкальными, то есть в поэзии и в музыке» [Вестфаль 1881, 154]. Признавая особенности в «ритмической формации», которые могли быть обусловлены различием так называемого подвижного материала, Вестфаль считал, что ритмические законы одни и те же для всех *rhythmizómena*, независимо от языка, декламации или пения.

О связи поэзии и музыки писал А. Белый. Он отмечал: «Одномерное пространство — символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной формы, к музыке мы выводим а priori»

{Белый 1910, 147]. К сторонникам применения музыкально-тактовой теории к изучению русского стиха принадлежал А. Кубарев. Он считал, что понятие такта равно в музыке и версификации и высказывал даже мнение о том, что термины древнейшей метрики «справедливо» должны быть заменены терминами, употребляемыми в «новейшей» музыке [Кубарев 1829, 95; 1837, 17]. Другой сторонник данного направления, Н. И. Надеждин, определяя значение версификации, указывал: «Основание стиха есть соразмерный перерыв звуков; следовательно, сущность состоит в размере. Но размеряться может только величина или количество. Поэтому версификация, в основании своем, должна быть не что иное, как музыкальное измерение количества звуков, из которых составляется речь» [Надеждин 1857, 501]. В. Л. Пяст, например, придерживавшийся той же теории, к музыкальным категориям относил не только элементы стихотворной речи, но и звучащей речи вообще. «Стало быть, принципиально чисто звуковая сторона речи все-таки могла бы быть охвачена теорией музыки в широком смысле этого слова... качественные модуляции, или, выражаясь точнее, те категории, на которые мы можем распределить подчиняемые нам звуковые измерения в слушаемой вещи (поэме)¹, всегда одни и те же и всегда суть категории музыкальные, на каком бы языке ни произносилась данная поэма», — писал он [Пяст 1931, 11].

Теория музыкального изохронизма влекла за собой отождествление стиховедческих и музыкальных явлений. Так, М. П. Малишевский, перенося законы музыки на речевые явления, считал, что «... как и русский, так и все иные языки звучат в силу одних и тех же музыкальных акустических законов. Эти законы наблюдает и устанавливает метротоника» [Малишевский 1925, 92]. В подходе к изучению стиха И. И. Сельвинский смешивал стихотворный текст с музыкальным произведением. Анализируя стих, автор использовал понятия из теории музыки. Например, стиховедческий термин «метр» он понимал как порядок чередования временных долей, а не как «размер», принятый в стиховедении [Сельвинский 1962, 58]. Высказывая мнение о темповых различиях в произносимом стихе, вызванных смысловыми или эмоциональными оттенками, С. В. Шервинский ставит знак равенства между темпоральной «нормирующей схемой» стихотворного текста и музыкального произведения: «... мы будем помнить, что учтываем не... фактическую длительность

в зыбких темпах, а длительность, отвлеченню от темпа, т. е. делаем ровно то же, что имеет место в музыке, где строки



будут принципиально равны друг другу» [Шервинский 1961, 29].

Отмечая родство стиха и музыки, ряд других исследователей, придерживающихся совершенно иного подхода, не разделяет мнения о применении теории музыкального изохронизма к изучению стихотворного текста. В. М. Жирмунский, например, высказывает мнение о том, что не только античное искусство в своих ритмических формах тесно связано с музыкой, но и средневековая поэзия или современная народная песня живут этой связью. Благодаря этому книжная поэзия новых европейских народов, как и словесное искусство поздней античности, исследует богатство метрических форм, сложившихся в результате взаимодействия поэзии и музыки. Данное обстоятельство, однако, не служит основанием для отождествления звуков в стихе и музыке. «Звуки слова не обладают определенной высотой, как музыкальные тона...» — отмечал В. М. Жирмунский [1925, 16—20]. Отождествление языкового материала с музыкальным также не считает правомерным Б. В. Томашевский: «... говоря о стихотворных размерах, мы не должны подменять языкового материала музыкальным, не должны выходить за пределы языка» [Томашевский 1959б, 34].

Рассматривая роль музыки и слова в вокально-драматических жанрах, А. С. Оголевец приходит к выводу, что, несмотря на специфическую звуковую организацию, стих — явление речевое, а не музыкальное [Оголевец 1960]. Не находит поддержки применение элементов теории музыки в исследовании стиха у Г. Бояджиева [1964], Б. П. Гончарова [1973], И. К. Назаренко [1963], В. Е. Холшевникова [1963]. При экспериментальном изучении стиха Л. Бурина и А. Жовтис выявили, что абсолютная изохронность не встречается ни в одном типе стихотворной организации [Бурина, Жовтис 1969].

Если учесть генетические связи поэтических текстов с другими видами музыкальных искусств — с танцами и музыкой, являющимися исторически более древними творе-

пнями человеческого духа, — то проникновение ритмических законов музыки в стихотворный текст и влияние на него можно считать естественным и правомерным процессом. При этом необходимо учитывать важнейшую особенность стихотворного текста как художественного материала — его коммуникативную функцию. В этом плане интересным представляется высказывание В. М. Жирмунского, который считает, что невозможно «с помощью слов создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природы словесного материала» [Жирмунский 1925, 16].

Третью точку зрения представляют исследователи, считающие, что в стихе осуществляется скрещивание двух плацов — языкового и музыкального. В. Огнев, например, отмечает: «Стих — явление музыкально-речевое» [Огнев 1963, 192]. Мнения ученых о том, что поэзия, более поздний вид народного творчества, родственна с древнейшими видами временных искусств (обрядовая пляска-танец, трудовая песня), исторически восходит к представлениям, установившимся при изучении эпохи синкретизма. Триединство эпохи синкретизма (музыка—танец—стих) было основано, как считают исследователи, на ритмическом единстве мелодии, танца и текста песни. В процессе исторического развития, совершенствования мышления человека, интерес как исполнителя (песни), так и слушателя все больше сосредоточивался на содержании повествования. Возрастали также эстетические потребности. В силу этого текст песни становился более ладовым с точки зрения мелодии, более ритмизированным. Ритмизованность текста обусловливала постепенное выравнивание количества слогов в тексте. Выдвигая содержание песни на передний план, кто-нибудь из певцов выделялся из хора, а хор создавал ему аккомпанемент. В этой связи А. Н. Веселовский указывал, что словесный элемент укреплялся и приобретал самостоятельное значение лишь с выделением из хора солиста со своей партией [Веселовский 1908]. Ритмизованные, тектонически более организованные произведения народного творчества постепенно стали исполняться и без музыкального аккомпанемента, завоевывая самостоятельный статус. Таким образом, с появлением первых творений народной поэзии возникает не существовавший ранее тип речи, отличающийся от обиходной речи большей слаженностью и ритмизованностью.

Возникший с развитием версификации тип речи со-

стоял из таких отрезков, которые характерны лишь для стиха (стихотворных строк). Появившееся равновесие в строении стихотворного текста (в частности, деление его на строки) выражалось во все большей изохронности составных элементов (слогов) в отрезках текста (в строках), в их повторяемости в определенном порядке, в отсчете количества слогов. Это давало исследователям основание проводить параллель с музыкальным принципом счета составных элементов в тексте².

С другой стороны, этот же строгий порядок строения стихотворного текста исторически восходит к тому музыкальному аккомпанементу, который исконно служил фундаментом для возникновения стиха. В мелодию, затем и в песню (симвоз мелодии и слова) народ вплетал свою ритмику, сопровождавшую его постоянство и в работе и в общении с окружающим миром. В связи с проникновением ритма в версификацию В. М. Жирмунский писал, что ритм, «как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана была поэзия первобытных народов» [Жирмунский 1925, 18]. Истоки музыкального ритма ученые ищут в языке народа. Существовавшее первоначально единство напева и текста, по наблюдениям исследователей русской народной музыки, приводит к языку как к первоисточнику народной ритмики, отмечает М. П. Штокмар [1952]. По этому поводу П. П. Сокальский еще в 1888 г. писал: «. . . в ней (в русской народной музыке. — М. М.) неизбежно отразился дух и гений языка, а язык, как известно, составляет наиболее полное воплощение внутренней психической жизни каждого народа» [Сокальский 1888, 10].

Разнообразие в поэтических текстах ритмических структур и метрических форм, сложившихся в результате многовекового взаимодействия музыки и поэзии, дает исследователям основание выявлять факторы, не только объединяющие стих и музыку, но и разъединяющие их друг от друга. В этой связи В. М. Жирмунский высказывает мнение, что невозможно «без дальнейших оговорок рассматривать всякое явление стихотворного ритма по аналогии с музыкальным» [Жирмунский 1925, 20].

Как в музыке, так и в стихе звуки располагаются в известном порядке: после сильного звука следует определенное количество более слабых; повторение сильных и слабых звуков подчиняется как законам музыкальной теории.

рии, так и законам стихосложения, в определенных местах звукового ряда устанавливаются граници (выделение музыкального такта, музыкальной фразы или стихотворной строки). Звуки и в музыке и в стихе (как в природе вообще) реализуются во времени. Согласно законам теории музыки в музыкальном произведении звуки подчиняются музыкальному ритму, где каждая составляющая такта (включая паузу) имеет строго отмеренную протяженность. «Части единого музыкального целого формируются, подчиняясь закону равновесия временных величин», — отмечает Г. Э. Коюс [1933, 9]. Анализ любого музыкального произведения, как утверждает ученый, обязательно содержит процесс измерения временного субстрата, в реализации которого воплощается данное музыкальное творение. Поэтому «музыкальное произведение не может не быть временной величиной» [там же, 10]. Измерение памятников музыкального искусства во временной проекции возможно с помощью метротектонизма. Основными типами элементарных музыкально-строительных метров Г. Э. Коюс считает одноклетку, двухклетку (хореического музыкального заполнения) и трехклетку (дактилического музыкального заполнения). «На эти три основные формы в конечном счете разложена вся музыка всех эпох и всяких жанров», — утверждает автор [там же, 22]. Что же касается стиха, то здесь «различаются стопы двусложные и трехсложные. Двусложные образуются комбинацией ударного слога с безударным: 1) ударный плюс безударный... то есть так называемый хорей, и 2) безударный плюс ударный... то есть так называемый ямб» [Тимофеев 1958, 58]. Сочетание первого ударного слога с двумя последующими безударными в стихосложении обозначается дактилической стопой³. В силу того что в музыке, как правило, акцепт (ударение) падает на первую долю такта, нам представляется возможным рассматривать «дву克莱тку» как хореическое наполнение, а «трехклетку» как дактилическое.

В стихотворном зодчестве точное материальное равенство во временной протяженности тех или иных ее отрезков невозможно, так как строительным материалом стиха являются звуки, воплощенные в слове, несущие смысловую нагрузку и служившие орудием вербальной коммуникации. В этой связи В. М. Жирмунский отмечает, что несовершенство стихотворного ритма с чисто музыкальной точки зрения «объясняется и оправдывается смысловым наполнением ритмических строк... здесь композиция

смысловая заступает вместо чисто музыкального ритма» [Жирмунский 1925, 21]. В стихотворном тексте во времени организован языковой материал — речь (устная или письменная). Речевые отрезки во временной протяженности здесь не могут совпадать с математической точностью. Одной из причин данного обстоятельства является также то, что речь, реализуемая человеком для человека в акте коммуникации, непременно несет какую-либо эмоциональную нагрузку (под влиянием партнеров акта коммуникации), влияющую на ее (особенно устную форму) производство, реализацию и восприятие.

Как известно, устная интерпретация стихотворного текста оформляется интонацией. Для речевой интонации характерны, в общем, те же параметры, что и для музыкальной. В силу этого выразительные возможности речевой интонации в некоторой степени совпадают с музыкальными. Однако эффект воздействия интоационных параметров речи на слушающего в большинстве случаев превосходит эффект воздействия интоационных параметров музыки, так как в первом случае интонация реализуется в неразрывном единстве со словом, непременно имеющим смысловой вес. С одной стороны, для того чтобы значение слова лучше воспринималось слушающим, и с другой — для соотношения речевых отрезков с ритмом дыхания говорящего речевой поток в стихотворном тексте делится на отрезки, соизмеримые с временем, оптимальным, по утверждению психологов, для восприятия. В силу данных обстоятельств рождается ритмическая структура, характерная для стихотворной речи. Обычно при стремлении превратить прозаическую речь в возвышеннопоэтическую или стихотворную необходимо ее ритмизовать. Наклонность к ритмизации прозаической речи заключается в том, чтобы «разложить речь на отрезки, приблизительно равные по своей временной длительности» [Sievers 1956, 266]. От ритма, от «повторяющихся, соизмеримых между собой речевых отрезков, которые придают речи способность выражения особого содержания, широкого круга эмоций, пробуждающихся в человеке в результате эстетического освоения действительности» [Калачева 1977, 171], во многом зависит выразительность стихотворного текста. Организованные по ритмическим законам речевые отрезки при устной реализации стиха подчиняются временному субстрату. Е. Ландри считал, что «сочетание сильного и слабого слога, закономерно повторяющееся, порождает иллюзию последовательности

тактов, состоящих из равных друг другу во временному отношении элементов» [цит. по: Жирмунский 1925, 266].

Как отмечали Р. Г. Вестфаль [1879; 1880; 1881], Я. Минор [Minor 1893], В. М. Жирмунский [1925; 1971; 1975] и другие исследователи, основным принципом творчества в различных видах изобразительного искусства является симметрия, т. е. распределение материала в пространстве по определенным правилам. Построение произведения, относящегося к музыкальным искусствам, основано на ритме, т. е. на распределении произведения (мелодия, танец, стих) в определенной временной последовательности. «Ритм состоит в осязательном для слушателя делении времени, занимаемого данным поэтическим или музыкальным произведением», — писал Вестфаль [1881, 154].

По поводу реализации временного субстрата в стихе С. В. Шервинский высказывает следующее мнение: если, изучая архитектуру, исследователь занимается пространственными отношениями, то, изучая стихи, он должен пребывать в мире временной протяженности. «Подобно тому, как всякое исследование архитектурной формы измерительно в пределах пространства, так исследование стиха, подобно музыке и танцу, измерительно в потоке времени» [Шервинский 1961, 23]. То, что в основе построения стихотворного текста «должна лежать норма не только ритмического, но и временного порядка», отмечал Робер де Суза [цит. по: Шервинский 1961, 25].

Временному субстрату в стихе важное значение придают и другие исследователи. Распределение стихотворного текста во времени следует считать одним из главных выразительных средств. Для достижения эстетического эффекта при произнесении стиха необходимо особое, отличающееся от прозы распределение словесного материала во времени. «Уже в устной поэзии начинаются уравнивания стихов по их длине, первоначально, вероятнее всего, по количеству времени, необходимого для произнесения — выпевания одного стиха, в дальнейшем — непосредственно по количеству слогов» [Калачева 1977, 128]. Непосредственную связь метрического принципа стихосложения с феноменом временных характеристик отмечал также В. Л. Пяст: «...известное количество звуков будет занимать известное время. Воспринимая поэму, мы... будем схватывать соотношение их количества на соседних участках времени. То есть мы всегда будем иметь дело с по-

нятием долготы и краткости звука (или звуков), в той или иной степени всегда будем иметь дело с метрическим принципом стихосложения» [Пяст 1931, 11].

Метрический принцип стихосложения осуществляется в первую очередь посредством фонетической композиции, выражающейся в закономерно упорядоченном расположении сильных и слабых (ударных и неударных) слогов [Жирмунский 1975, 8]. Хотя поэтическая речь (также и прозаическая) основана на законах как фонетики, так и морфологии и синтаксиса, однако ученые особенно подчеркивают наличие прямой зависимости между системой стихосложения и фонетической характеристикой языка [там же, 8—9; Штокмар 1952, 225]. Когда В. М. Жирмунский пишет об упорядоченном распределении сильных и слабых слогов, можно предположить, что автор имеет в виду упорядоченное распределение словесного материала во времени. То обстоятельство, что метрические формы в стихе распределяются во времени по определенным законам, побудило исследователей, сторонников музыкального изохронизма, искать аналогию с музыкой. Ставить знак равенства между стихотворным текстом и музыкальным произведением, на наш взгляд, представляется не совсем правомерным. Однако тот факт, что словесный материал — ритмические структуры, слоги, звуки — в стихе подчиняется особым и весьма строгим законам их распределения во времени, заслуживает более пристального внимания и изучения.

Кроме того, тот факт, что в такте музыкального произведения счет ведется как звучащим (нота), так и незвучащим (пауза) временем и пауза является формообразующим элементом, побудил исследователей стиха (не только сторонников музыкального изохронизма) особым образом рассматривать паузу в стихотворном тексте. Пауза здесь отличается от паузы в прозаической речи. Она обеспечивает возникновение в стихотворной ткани такого ритмического рисунка, который характерен лишь для поэтического творения. Некоторые исследователи считают, что стихотворный текст является более насыщенным паузами, чем прозаический [Тимофеев 1958, 43—48]. Паузы способствуют выражению эмоциональной окраски, экспрессивности произведения, могут замедлять или вообще прерывать плавное течение речевого потока. В стихотворном тексте с помощью пауз осуществляется особое членение речевого потока, отсутствующее в прозаическом, — деление словесного материала на стихотворные строки. Та-

кие паузы принято называть межстиховыми. «Членение речи на соизмеримые отрезки, обеспечивающее возникновение стихотворного ритма, осуществляется с помощью пауз, которые получили название межстиховых. Подобная пауза не существует в художественной прозе, это тот особый, специфический признак, который возникает именно в стихе», — пишет С. В. Калачева [1977, 71].

Мысль Б. П. Гончарова о том, что основная стиховая пауза в звуковом отношении автономна и задача и что «пропуск ее при произнесении нарушает реальную структуру стиха» [Гончаров 1973, 49], указывает на то, что в стихотворном тексте всем составным элементам отведено строго определенное время, что играет, на наш взгляд, если не решающую, то весьма важную роль в создании формы поэтического произведения. Именно такая строгая временная организация является общей чертой как для стихотворного текста, так и для музыкального произведения. Временная протяженность каждой составляющей части в музыке и в стихе создает звучание, характерное для определенного произведения, придает ему особую, отличающуюся от других произведений форму. При этом следует учитывать, что в стихе все же не может быть такого точного математического распределения формирующего произведение времени, как в музыкальном тексте, в силу того что в стихе ведущее значение имеет смысл, а не мелодия.

То обстоятельство, что пауза как неотъемлемый формирующий элемент звукового зодчества стихотворного текста приобретает наибольший вес при устном исполнении, было замечено еще на ранних этапах сложения русских народных стихов. С. В. Калачева, например, отмечает, что уже творцы старинных русских виршей, письменных стихов, создаваемых с уставкой на определенное звучание, подразумевали необходимое участие пауз в стихе [Калачева 1977, 136]. Паузы в устном произнесении стиха, как пишут исследователи, могут не совпадать с паузами, определенными синтаксическим членением стихотворного текста. Появление стиховой паузы, не зависящей от синтаксического деления стихотворного отрезка (что стиховеды считают особым явлением, характерным лишь для стихотворного, но не для прозаического текста), если оно не связано с какими-либо артикуляторными или психическими нарушениями говорящего, очевидно, должно быть вызвано определенной необходимостью. Появление нового формирующего элемента вы-

звано, на наш взгляд, необходимостью реализации временного субстрата в стихе, обязательностью выполнения правил распределения феномена времени в стихе, т. е. временной организацией и компенсацией убыли времени в стихотворном тексте.

В стихотворном тексте, опирающемся в своей сущности на эмоциональное начало, реализация временного субстрата, на наш взгляд, приобретает особое значение преимущественно при его выразительном чтении. Причем, с одной стороны, выразительное чтение стихотворного текста осуществимо лишь при его устной реализации, и, с другой стороны, фонетика — наука, занимающаяся изучением устной, звучащей речи, поэтому исследование произнесенного стихотворного текста может стать той точкой соприкосновения между фонетикой и стиховедением, в которой концентрируются задачи двух филологических дисциплин, сводящиеся к изучению языковых явлений как средств коммуникации.

В силу того что каждая речевая реализация, как эмоционально-выразительная, так и в пределах нормы, фонетически изучается с учетом временных характеристик, а устная реализация поэтического творения является протекаемым во времени событием, между фонетикой и поэтикой выявляется связующее звено, экспериментальное изучение которого, по-нашему, не должно быть лишено интереса. Таким звеном является временной субстрат.

Задача фонетического эксперимента заключалась в исследовании временного субстрата в стихе. Следовало проверить, является ли распределение стихотворного текста во времени основным средством организации данного типа текста, отличающим его от прозаического, и отведено ли всем составным элементам текста в стихе строгое определенное время. Таким образом, было необходимо подчеркнуть роль незвучащего времени (пауз) в создании стиха и проследить строгий принцип (однако менее строгий, чем в музыкальном произведении) расположения словесного материала в стихотворной ткани. При подборе экспериментального материала мы исходили из тех обстоятельств, что, так как стих, в его традиционном, классическом понимании, неоднократно представлял собой предмет изучения фонетистов, интерес может представить изучение такой разновидности стихотворной речи, как, например, «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике» А. М. Горького.

Фонетический эксперимент

Методика эксперимента

Запись материала

Фонетический эксперимент был проведен с применением слухового и инструментального видов анализа [Зиндер 1979; Lindner 1969; 1976; Sendlmeier 1981; Weinrich 1961].

В экспериментальный корпус вошли «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике» А. М. Горького. Отрывки из этих произведений были записаны в лабораторных условиях на ферромагнитную ленту (типа СР) на магнитофоне МЭЗ-28-А со скоростью 380 мсек в исполнении четырех дикторов — носителей русского языка (женщины в возрасте 20—25 лет). Запись была проведена в два этапа с перерывом в три месяца. На первом этапе дикторам (каждому в разное время) был предъявлен машинописный текст. Известно, что при специфическом, отличающемся от прозаического, произнесении стиха важную роль играет оптическое впечатление от читаемых строк. Для исключения стереотипа чередования ударных и безударных слогов в стихотворном тексте при его устном исполнении дикторам предъявлялась машинопись, в которой текст был записан без деления на стихотворные строки, как прозаический. Запись проводилась с момента предъявления текста. Таким образом, дикторы не имели возможности заранее ознакомиться с материалом.

Начальные строки экспериментального текста не совпадали с начальными строками книжного текста — экспериментальный текст начинался почти с середины: предполагалось, что узчивание текста дикторами будет в какой-то степени затруднено. При реализации предъявленного материала два диктора перешли на чтение, соответствующее стихотворной манере, со второй строки, третий диктор — с середины второй строки, а четвертый — с середины первой же строки. Повторение стереотипных ритмических структур обусловило «проигнорирование» графической формы экспериментального материала. «Опыт показывает, — пишет Л. В. Златоустова, — что со снятием графической урегулированности. . . последовательность однотипных ритмических структур заставила дикторов принять решение о ритмической урегулированности текста» [Златоустова 1981, 56]. Затем с дикторами был проведен инструктаж, согласно которому определенный отрывок

текста им надлежало читать специально как прозаический. Чтение ограничилось несколькими строчками, так как неестественное произнесение ритмизованного текста как неритмизованного представило для дикторов большую трудность. Спустя три месяца была проведена повторная запись при участии тех же дикторов с обычным, соответствующим ритмизованному тексту, исполнением экспериментального материала.

Контрольный эксперимент Продолжение записи материала

До начала второго этапа был проведен контрольный эксперимент. Его цель состояла в проверке влияния знакомого материала на исполнение. Для записи в качестве дикторов были приглашены три стажера-иностраница (англичанин, вьетнамец, немец) с разной степенью владения русским языком. Как предварительная беседа, так и запись экспериментального материала проводились с каждым диктором в отдельности. В предварительной беседе дикторы сообщили, что из произведений А. М. Горького им была знакома повесть «Мать» (три диктора) и рассказы «Макар Чудра» (два диктора) и «Старуха Изергиль» (один диктор). Таким образом выяснилось, что дикторам для записи предъявлялся незнакомый материал, что исключало заданность исполнения, соответствующего стихотворной манере. В контрольном эксперименте материал предъявлялся также сплошным текстом (без выделения стихотворных строк). В силу того что степень владения русским языком не позволяла дикторам прочитать перед микрофоном материал без предварительной подготовки, каждому из них предоставлялось время для ознакомления с текстом, рекомендовалось чтение материала вслух (чтение «про себя» не допускалось) в присутствии трех информантов (И-1, И-2, И-3) — носителей русского языка (преподаватели русского языка, фольклористы) и экспериментатора. В задачу информантов входило фиксирование типа чтения — ритмизованного или неритмизованного.

По показаниям информантов, один из дикторов при первом же прочтении текста (отрывок из «Песни о Буревестнике» в 20 строк книжного текста) с третьей строки перешел на ритмизованное чтение (информанты отметили у данного диктора самую высокую степень владения языком и беглость при чтении незнакомого материала, чем и объяснили его хорошую ориентированность в тексте).

После трех прочтений диктор объявил, что он «готов к записи стиха». Отрывок из «Песни о Соколе» (14 строк книжного текста) диктор начал читать ритмизованно со второй стихотворной строки. Второй диктор, владеющий русским языком, согласно показаниям информантов, слабее (не отмечалась, в частности, беглость чтения), оба отрывка начал читать ритмизованно (в очень медленном темпе) с пятой строки стихотворного текста. Третий диктор, у которого информантами была отмечена самая низкая степень владения русским языком, в отрывке из «Песни о Буревестнике», начиная также с пятой строки, местами переходил на ритмизованное чтение. Однако в силу отсутствия беглости чтения он не мог сохранять на протяжении всего чтения ритмизованный рисунок текста. После двух прочтений почти весь текст был произнесен диктором, как стихотворение. Как позднее отметил сам диктор, на него отрицательно влияла форма записи текста (прозаическая, без выделения стихотворных строк). Аналогичная ситуация повторилась при чтении отрывка из второго текста («Песня о Соколе»). Анализ показаний, полученных от информантов по чтению незнакомого текста дикторами, еще раз подтвердил положение о том, что последовательность однотонных ритмических структур диктует исполнителю учет ритмической урегулированности текста [Златоустова 1981; Stein 1965].

Таким образом, контрольный эксперимент позволил исключить предположение о том, что переход всех дикторов на ритмическое чтение текста в основном эксперименте был обусловлен знакомым материалом.

В дальнейшем был продолжен основной эксперимент. На данном этапе дикторы — носители русского языка, участвовавшие в первом этапе основного эксперимента, читали материал перед микрофоном в манере, соответствующей чтению стихотворного текста (был предъявлен книжный текст). Таким образом, в экспериментальный корпус входили тексты, исполненные в прозаической (первый этап) и стихотворной (второй этап) манере.

Слуховой анализ

Записанный на ферромагнитную ленту материал был подвергнут слуховому анализу, который проводился в четыре этапа:

1. На первом этапе в анализе были заняты информанты, участвовавшие в контрольном эксперименте (И-1, И-2, И-3). Им на прослушивание был предложен материал

из 16 отрывков (по одному отрывку из каждого произведения в двух вариантах со звучанием в 1,1—1,4 мин. в исполнении четырех дикторов), смонтированных в случайном порядке. В задачу информантов входило определение жанра прослушанного отрывка — прозаический или стихотворный.

II. На втором этапе слухового анализа контролировалась надежность данных, полученных на первом этапе. В качестве информантов были приглашены студенты-иностранцы (И-1, И-2, И-3): один — из Вьетнама, два — из Сомали, которые, прибыв в Советский Союз, должны были приступить к изучению русского языка. Материал был прослушан каждым информантом в отдельности, записанные на ферромагнитную ленту тексты также предлагались в случайном порядке. Временное расстояние между отрывками составляло 1,5—2 мин. В случае необходимости отрывок можно было повторить. Каждый отрывок имел свой номер, который объявлялся в записанном на ленту материале на английском и французском языках. В задачу информантов входило ответить на вопрос: какой из прослушанных отрывков является рассказом, сказкой или сообщением? (В матрицах для фиксирования ответов информантов умышленно не ставился вопрос о том, какой из отрывков воспринимался как прозаический или стихотворный.) Вопрос в матрицах был записан на английском и французском языках.

III. Третий этап включал логико-семантический анализ экспериментальных текстов. Информантам, преподавателям русского языка (И-1, И-2, И-3), надлежало разделить стихотворные строки на логико-семантические отрезки. Для выполнения поставленной задачи информанты получили отпечатанный согласно книжному тексту материал, в котором требовалось отметить границы между логико-семантическими отрезками (группами). Прослушивание материала на данном этапе анализа исключалось.

IV. На четвертом этапе экспериментальный материал слушали также три информанта, все — носители русского языка, фонетисты. В их задачу входило выделение главноударного слога в ритмических (в стихотворной реализации) и в логико-семантических (в прозаической реализации) группах.

На первом этапе слухового анализа все информанты (И-1, И-2, И-3) — носители русского языка, разделяя отрывки на прозаические и стихотворные, давали неодинаковые ответы при оценке прозаических текстов.

Таблица 1
Результаты слухового анализа

Диктор	Д-1				Д-II				
	Текст								
	Информант		прозаиче- ский	стихотвор- ный	прозаиче- ский	стихотвор- ный	Т-1	Т-2	
		T-1 *	T-2 **	T-1	T-2	T-1	T-2	T-1	T-2
И-1	+	+	+	+	+	+	+	+	+
И-2	-	+	+	+	+	+	+	+	+
И-3	+	+	+	+	-	+	+	+	+
И-1	+	+	+	+	+	+	+	+	+
И-2	+	+	+	+	-	+	+	+	+
И-3	-	+	+	+	+	-	+	+	+

Таблица 1 (окончание)

Диктор	Д-III				Д-IV				
	Текст								
	Информант		прозаиче- ский	стихотвор- ный	прозаиче- ский	стихотвор- ный	Т-1	Т-2	
		T-1	T-2	T-1	T-2	T-1	T-2	T-1	T-2
И-1	+	+	+	+	+	+	+	+	+
И-2	+	+	+	+	+	-	+	+	+
И-3	+	-	+	+	+	+	+	+	+
И-1	+	-	+	+	+	+	+	+	+
И-2	+	-	+	+	+	+	+	+	+
И-3	+	+	+	+	+	-	+	+	+

* Т-1 Текст из «Песни о Соколе».

** Т-2 Текст из «Песни о Буревестнике».

Второй этап с участием информантов — не носителей русского языка (И-1, И-2, И-3) был более продолжительным. Два информанта (И-1 и И-2) определили жанр прослушанных отрывков без особых затруднений: прозаический отрывок от стихотворного был ограничен в по-

давляющем большинстве случаев однозначно. Причем И-1 после однократного прослушивания обозначил непрозаические отрывки как «стих». И-11 обозначил соответствующие отрывки (также после однократного прослушивания) словом «поэзия». При прослушивании прозаических отрывков в прочтении второго, третьего и четвертого дикторов оценка была иногда неоднозначной. Третий информант (И-III) обозначил непрозаические отрывки после однократного прослушивания (исключение составили отрывки из «Песни о Соколе» в прочтении дикторов I и IV, которые были прослушаны 2 и 3 раза) как «стих». Все прозаические отрывки прослушивались данным аудитором 2 или 3 раза, иногда с неправильным решением задачи.

Показания информантов представлены в табл. 1. Как показывают данные, стихотворный текст был опознан однозначно (100%): все информанты при однократном прослушивании без затруднений обозначили отрывок как «стих». При опознании прозаического отрывка оценки колебались между «рассказом» и «сказкой». Некоторые сомнения, связанные с опознанием нестихотворного текста, возможно, объяснимы, если принять во внимание формулировку задания информантам (в вопросе, поставленном перед информантами, противопоставлялись «рассказ», «сказка» и «сообщение»).

Обработка данных, полученных на третьем этапе слухового анализа, в дальнейшем выявила, что отмеченные информантами И-1, И-2, И-3 границы, отделявшие логико-семантические группы друг от друга, в подавляющем большинстве случаев (76,8%) совпали с границами, реализованными дикторами в тексте при его чтении в прозаической манере.

Обсуждение величин, примененных в эксперименте

После нанесения транскрипции на интонограммы нашего экспериментального материала был произведен подсчет параметров длительности. С осцилограмм снималось количество периодов, равных 20 мсек. При этом подсчитывались:

1. В стихотворном тексте: 1) длительность речевого такта (в ритмических группах в стихотворной реализации и в логико-семантических отрывках в прозаической реализации), включая (при наличии) последующую паузу, отделяющую его от последующего речевого такта; 2) дли-

тельность стихотворной строки, исключая паузы между речевыми тактами; 3) длительность стихотворной строки, включая паузы между речевыми тактами; 4) длительность стихотворной строки, включая паузу как между речевыми тактами, так и последующую, отделяющую ее от последующей стихотворной строки; 5) длительность всего отрывка, исключая паузы между стихотворными строками; 6) длительность всего отрывка, включая паузы между стихотворными строками.

II. В тексте, прочитанном в прозаической манере: 7) длительность логико-семантических групп, включая последующую паузу; 8) абсолютная длительность предложения, исключая паузы между логико-семантическими группами и включая последующую паузу; 9) абсолютная длительность предложения, исключая паузы между логико-семантическими группами; 10) длительность всего отрывка, исключая паузы как внутри логико-семантических групп, так и между предложениями; 11) длительность отрывка, включая все паузы.

Анализ экспериментальных данных проводился путем сопоставления относительных величин. С помощью математических операций были получены в реализации текста, прочитанного в стихотворной манере, следующие данные: 1) величина отношения абсолютной длительности ритмической группы (без последующих пауз) к средней длительности ритмической группы: средняя длительность ритмической группы, полученная путем деления суммы длительности всех ритмических групп отрывка (включая паузы между ними) на количество ритмических групп, делилась на абсолютную длительность ритмических групп; 2) величина отношения длительности ритмических групп (включая паузы между ними) к средней длительности ритмических групп: средняя длительность ритмических групп делилась на длительность каждой ритмической группы; 3) величина отношения абсолютной длительности ритмической группы (исключая последующую паузу) к средней длительности стихотворной строки; последняя была получена посредством деления сумм значений длительности всех стихотворных строк (с учетом пауз между ними) на количество строк; 4) величина отношения длительности ритмической группы (включая последующую паузу) к средней длительности стихотворной строки; последняя делилась на длительность ритмической группы;

5) величина отношения абсолютной длительности ритмической группы к длительности отрывка; 6) величина отношения длительности стихотворной строки (включая паузу, следующую за ней) к длительности отрывка; последняя делилась на среднюю длительность стихотворной строки; 7) величина отношения абсолютной длительности стихотворной строки (без учета межстиховых пауз) к длительности отрывка; 8) величина отношения средней длительности ритмической группы в реализации каждого диктора к средней длительности отрывка, полученной путем деления суммы всех реализаций ($n=4$) на количество реализаций: средняя длительность отрывка в каждом случае ($n=4$) делилась на среднюю длительность ритмической группы; 9) величина отношения средней длительности стихотворной строки к средней длительности отрывка; 10) средняя длительность слога в тексте, прочитанном в стихотворной манере: длительность отрывка делилась на количество слогов.

III. В тексте, реализованном в прозаической манере:

1) величина отношения абсолютной длительности логико-семантической группы (без последующих пауз) к средней длительности логико-семантической группы, полученной путем деления суммы длительности всех логико-семантических групп на их количество; 2) величина отношения длительности (включая, при наличии, последующие паузы) логико-семантической группы к средней длительности логико-семантической группы; 3) величина отношения абсолютной длительности логико-семантической группы к средней длительности предложения, полученной путем деления суммы длительности всех предложений на их количество; 4) величина отношения длительности логико-семантических групп (включая последующие паузы) к средней длительности предложения; 5) величина отношения абсолютной длительности логико-семантической группы к длительности отрывка; 6) величина отношения длительности логико-семантической группы (включая последующие паузы) к длительности отрывка; 7) величина отношения абсолютной длительности предложения к длительности отрывка; 8) величина отношения длительности предложения (с последующими паузами) к длительности отрывка; 9) величина отношения средней длительности логико-семантической группы к средней длительности отрывка; 10) величина отношения средней длительности предложения к средней длительности отрывка; 11) величина средней длительности слога в отрывке.

Обсуждение результатов

После сопоставления данных, полученных в результате интонографического анализа, выявилось, что при реализации текста в стихотворной манере величины отношения длительности каждой ритмической группы (без учета и с учетом последующих пауз) к средней длительности ритмической группы имеют существенно отличающиеся друг от друга значения. Отношение абсолютной длительности ритмических групп к их средней длительности выражается в величинах, различие между максимальным и минимальным значением которых в тексте «Песня о Соколе» для диктора I составляет 1,06 единицы, для диктора II — 1,20, для диктора III — 1,20, для диктора IV — 1,46 ед. Те же отношения значений длительности ритмических групп с учетом последующих пауз выражаются следующим образом: для диктора I — 0,54 ед., для диктора II — 0,72, для диктора III — 0,89, для диктора IV — 0,74 ед. (табл. 2 и 3). Паузы в основном встречались после ритмических групп, в которых преобладали так называемые узкие гласные, например: *...и бились волны, весь в белой пene, ветер тучи собирает и т. д.*

Та же тенденция в изменении соответствующих величин прослеживается на материале текста «Песня о Буревестнике». В беспаузальной реализации различия между максимальными и минимальными значениями составляют: для диктора I — 1,15 ед., для диктора II — 1,62, для диктора III — 1,42, для диктора IV — 1,18 ед. В реализации с учетом пауз выявились следующие различия: для диктора I — 0,70 ед., для диктора II — 0,96, для диктора III — 0,56, для диктора IV — 0,40 ед.

Таким образом, в подсчетах, полученных без учета пауз, разность между максимальной и минимальной величинами в реализации всех дикторов всегда выражена большей величиной, чем та же разность с учетом пауз. Учет пауз уменьшает различие в длительности ритмических групп, вследствие чего уменьшается и разность между рассматриваемыми величинами.

Отношение длительности ритмических групп без учета последующих пауз к средней длительности стихотворной строки и отношение ритмических групп с учетом последующих пауз к той же величине выявляют похожую картину: паузы обеспечивают сглаживание различия. Разность между максимальным и минимальным относительными

Таблица 2

**Величины отношения длительности ритмической группы
с учетом и без учета последующих пауз
к средней длительности ритмической группы
(«Песня о Соколе»)**

Диктор							
Д-І		Д-ІІ		Д-ІІІ		Д-ІV	
Реализация							
без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой
1,18	1,12	1,21	1,16	1,14	1,13	1,18	1,02
1,20	1,14	1,18	1,15	1,14	1,13	1,13	1,05
1,18	0,98	1,15	1,14	1,23	1,21	1,12	1,02
1,45	1,15	1,38	1,14	1,16	1,06	1,13	1,05
1,42	1,18	1,74	1,21	1,54	1,14	1,16	1,05
1,28	0,88	1,26	1,02	1,14	0,91	1,98	1,15
0,98	0,91	1,12	0,98	0,96	0,76	1,12	0,98
1,32	1,00	1,11	1,01	0,96	0,76	1,11	0,78
1,48	1,10	1,58	1,11	1,12	0,91	1,11	0,76
1,29	1,14	1,22	1,02	1,07	1,00	0,52	0,41
0,77	0,70	0,54	0,49	1,12	0,98	0,52	0,50
1,42	1,22	1,37	1,13	1,08	0,98	0,98	0,81
1,14	0,98	1,07	0,01	0,98	0,78	1,42	1,02
1,31	0,99	1,22	1,02	1,22	1,02	0,98	0,52
0,94	0,70	0,87	0,66	1,18	1,01	0,96	0,52
1,41	1,11	1,38	1,08	0,96	0,91	0,98	0,71
1,82	1,03	1,22	1,01	1,42	1,12	1,11	0,98
0,76	0,72	0,92	0,57	1,18	1,01	1,48	1,14
1,14	1,01	1,41	1,14	0,34	0,32	1,12	0,97
0,77	0,68	0,98	0,57	1,14	1,12	1,12	0,91
0,79	0,69	1,07	0,82	1,06	0,98	1,54	1,14
1,12	0,70	1,12	0,77	1,46	1,14	1,52	1,12
1,18	1,01	1,16	0,97	1,22	1,15	1,44	1,12
1,28	1,00	1,22	0,98	1,34	1,16	1,38	1,01
		1,28	1,08	1,42	1,18	1,42	1,08
		1,22	1,00	1,28	1,18	1,36	1,00

Таблица 3

**Величины отношения длительности ритмической группы
с учетом и без учета последующих пауз
к средней длительности ритмической группы
(«Песня о Буревестнике»)**

Диктор							
Д-І		Д-ІІ		Д-ІІІ		Д-ІV	
Реализация							
без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой
0,94	0,81	1,12	1,12	1,02	1,00	1,01	1,00
0,88	0,90	1,02	1,02	0,98	0,74	0,96	1,02
1,02	0,98	1,34	1,28	1,02	0,98	0,89	0,98
1,22	1,02	2,16	1,48	1,02	1,26	0,98	1,24
1,08	0,91	0,98	0,81	1,08	0,98	0,97	0,92
0,98	0,70	1,28	1,18	1,74	1,24	1,27	0,98
1,68	1,28	1,34	1,30	1,91	1,23	1,24	0,88
0,88	0,69	2,08	0,96	1,98	0,72	1,62	1,00
0,76	0,71	1,18	0,98	2,02	1,06	1,58	0,98
1,02	0,96	0,84	0,70	2,08	1,02	1,42	0,96
1,24	1,20	0,98	0,86	1,96	0,94	1,73	1,08
1,18	1,02	2,12	1,46	1,84	1,02	1,98	1,00
0,98	0,70	1,34	1,32	1,08	0,72	2,01	1,02
1,36	1,12	1,22	1,20	1,72	1,13	1,68	0,86
1,73	1,39	1,98	1,22	1,98	1,14	1,72	0,91
1,52	1,21	1,08	1,02	2,02	1,20	1,86	0,86
1,34	0,98	1,02	1,48	1,96	1,26	2,02	1,08
1,22	1,12	0,54	0,52	1,81	1,18	1,96	0,84
0,98	0,76	0,61	0,60	1,92	1,06	0,84	1,01
1,12	1,08	1,12	0,96	2,14	1,06	0,98	1,00
0,58	0,71	1,20	1,18	2,10	1,01	1,26	1,00
0,88	0,70	1,22	1,20	0,98	0,92	1,56	0,98
1,68	1,20			0,72	0,70		
1,59	1,29			0,96	0,97		
				2,00	1,20		

значениями без учета пауз в тексте из «Песни о Соколе» равняется для диктора I — 3,05 ед., для диктора II — 4,25, для диктора III — 4,92, для диктора IV — 5,68 ед. В тексте из «Песни о Буревестнике» та же разность выражена следующими величинами: 0,91; 3,21; 3,82; 4,30. Разность между величинами в подсчетах с учетом пауз составляет в «Песне о Соколе» 0,92; 1,12; 1,18 и 1,21 ед., в «Песне о Буревестнике» 0,13; 0,56; 0,61 и 0,79 ед. Наличие пауз уменьшает разность между искомыми величинами.

Величины отношения длительности ритмических групп (с учетом и без учета последующих пауз) и средней длительности отрывка также показали большие различия в результатах подсчетов. Результаты сопоставления полученных данных свидетельствуют о том, что в первом случае (с учетом пауз) разность у дикторов между максимальными и минимальными величинами отношений существенно меньше (в тексте из «Песни о Соколе»: Д-I — 12,55, Д-II — 12,46, Д-III — 13,08, Д-IV — 12,72 ед.; в тексте из «Песни о Буревестнике»: Д-I — 10,12, Д-II — 9,74, Д-III — 9,92, Д-IV — 10,48 ед.), чем во втором случае (в тексте из «Песни о Соколе»: Д-I — 18,00, Д-II — 16,00, Д-III — 18,58, Д-IV — 19,92 ед.; в тексте из «Песни о Буревестнике»: Д-I — 17,68, Д-II — 19,08, Д-III — 16,11, Д-IV — 18,08 ед.).

Отношения длительности стихотворной строки (с учетом и без учета последующих пауз) к средней длительности отрывка также выявили тенденцию к сглаживанию различий между величинами в подсчетах при учете пауз (в тексте из «Песни о Соколе» разность между максимальным и минимальным значениями с учетом пауз составила: Д-I — 2,30, Д-II — 2,41, Д-III — 1,80, Д-IV — 2,02 ед.; в тексте из «Песни о Буревестнике»: Д-I — 1,80, Д-II — 1,62, Д-III — 1,96, Д-IV — 2,08 ед. Без учета пауз в тексте из «Песни о Соколе» те же величины равны: 3,40; 3,08; 4,90; 2,87 ед.; в тексте из «Песни о Буревестнике»: 2,12; 1,78; 1,16; 2,98 ед.).

Сопоставление данных инструментального анализа позволяет выявить тенденцию к существенному сглаживанию различия в реализации длительности в тексте, прочитанном в стихотворной манере, с учетом пауз, следующих как за ритмическими группами, так и за стихотворной строкой. Привлечение пауз к анализу, на наш взгляд, дает возможность проследить установление некоторого равновесия во временной протяженности каждой ритми-

ческой группы в пределах реализуемого текста. Можно предположить, что данные паузы обеспечивают деление всего звучащего времени на равные участки в процессе восприятия.

При сравнении результатов инструментального анализа текста, реализованного в прозаической манере, не было обнаружено той тенденции, которая прослеживалась в стихотворном тексте. Результаты подсчетов, проведенных с учетом и без учета имеющихся пауз, не показали какой-либо закономерности, выявляющей роль пауз в равномерном распределении времени (табл. 4 и 5). Так, в беспаузальной реализации у диктора I разность между максимальным и минимальным значениями составляет 2,30 ед.; та же разность в реализации с учетом пауз составляет 2,81 ед. («Песня о Соколе») или 1,71 и 1,88 ед. («Песня о Буревестнике»). У диктора II наблюдалась противоположная картина: разность между максимальным и минимальным значениями в беспаузальной реализации больше (2,84 ед. в «Песне о Соколе» и 2,12 ед. в «Песне о Буревестнике»), чем в реализации при наличии пауз (1,59 ед. в «Песне о Соколе» и 1,08 ед. в «Песне о Буревестнике»). В беспаузальной реализации та же величина у диктора III составляет 1,74 («Песня о Соколе») и 1,32 ед. («Песня о Буревестнике»); в реализации с учетом пауз — 1,34 («Песня о Соколе») и 2,09 ед. («Песня о Буревестнике»). У диктора IV разность между максимальным и минимальным значениями составляет 2,39 («Песня о Соколе») и 1,89 ед. («Песня о Буревестнике»), а в реализации с учетом пауз — 2,42 («Песня о Соколе») и 0,40 ед. («Песня о Буревестнике»). Приведенные нами значения указывают на то, что изменение величины реализации временной единицы с учетом или без учета имеющихся пауз не происходит в каком-то одном направлении: либо в сторону уменьшения, либо в сторону увеличения. Вступление в реализацию пауз не повлияет временную протяженность логико-семантической группы. Эти группы в каждом отдельном случае на нашем экспериментальном материале во времени распределяются по-разному. Таким образом, можно предположить, что они не подчиняются строгим правилам распределения временного субстрата в тексте.

Сопоставление величин отношения усредненной длительности ритмических групп и усредненной длительности логико-семантических групп к средней длительности соответствующих отрывков выявило, что данные отноше-

Таблица 4

Величина отношения длительности логико-семантических групп с учетом и без учета последующих пауз к средней длительности логико-семантической группы
«Песня о Соколе»)

Диктор								
Д-1		Д-II		Д-III		Д-IV		
Реализация								
без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы
0,58	0,52	1,11	0,88	1,07	1,07	1,13	1,03	
1,38	1,24	1,13	1,24	0,98	0,98	1,11	1,00	
0,87	0,72	1,92	1,72	1,13	0,57	1,87	1,27	
1,44	0,22	0,93	0,93	0,81	0,81	2,01	1,97	
0,97	0,17	0,91	0,91	0,99	0,99	0,99	0,48	
0,99	0,13	1,43	0,79	0,84	0,44	1,54	1,13	
0,81	0,81	0,64	0,24	0,12	0,72	1,64	1,52	
0,86	0,86	0,89	0,18	1,84	0,38	2,88	2,68	
2,02	2,94	0,49	0,49	0,48	0,42	0,74	0,54	
0,68	0,70	1,92	1,02	1,24	1,12	0,49	0,26	
2,88	1,22	2,53	1,58	2,01	1,72	1,24	1,12	
		0,53	0,13	2,22	1,53	1,12	1,00	
		3,33	1,33					

Таблица 5

Величина отношения длительности логико-семантических групп с учетом и без учета последующих пауз к средней длительности логико-семантической группы
«Песня о Буревестнике»)

Диктор								
Д-1		Д-II		Д-III		Д-IV		
Реализация								
без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы	с паузой	без паузы
0,98	1,02	0,62	0,52	0,88	1,08	0,98	1,82	
0,84	0,76	0,48	0,46	0,86	1,08	0,96	1,60	
2,56	1,16	0,58	1,32	1,58	1,26	1,02	1,90	
2,18	2,18	1,02	1,18	1,82	1,05	1,92	2,00	
1,96	0,97	1,10	0,96	2,00	0,98	2,02	1,96	
1,49	0,89	0,98	0,92	1,79	1,98	2,00	1,86	
2,48	1,20	1,90	0,48	1,82	1,70	0,96	2,00	
2,14	0,62	2,08	1,22	2,14	2,17	2,85	1,92	
1,96	1,00	1,96	1,32	2,00	2,02	2,61	1,67	
1,85	1,68	1,98	1,42	2,02	1,98	2,18	1,78	
1,88	2,02	2,60	1,54	2,18	2,00	2,70	1,82	
2,08	2,50			1,98	1,96	2,68	1,92	

ния при реализации текста, прочитанного в стихотворной манере, представлены большими величинами, чем при реализации в прозаической манере (табл. 6).

Таблица 6

Усредненные величины реализации временной единицы в тексте для всех дикторов

«Песня о Соколе»		«Песня о Буревестнике»	
Манера чтения			
стихотвор- ная	прозаическая	стихотвор- ная	прозаическая
32	13	15,8	8,1

Если учесть, что средняя длительность слога у каждого диктора в каждой конкретной реализации четко выявляет такую же тенденцию (в «Песне о Соколе», прочитанной в стихотворной манере: Д-I — 184 мсек, Д-II — 121, Д-III — 145, Д-IV — 137 мсек; при чтении в прозаической манере: Д-I — 160 мсек, Д-II — 104, Д-III — 123, Д-IV — 124 мсек. В «Песне о Буревестнике» соответственно: Д-I — 170 мсек, Д-II — 110, Д-III — 152, Д-IV — 128 мсек и Д-I — 138 мсек, Д-II — 86, Д-III — 136, Д-IV — 98 мсек), то можно констатировать, что при реализации текстов в стихотворной манере происходит увеличение времени звучания текста, что утверждалось в проведенных ранее исследованиях [Златоустова 1981].

Выводы

Таким образом, проведенный эксперимент с применением слухового и инструментального видов анализа позволил, на наш взгляд, увидеть определенные тенденции в реализации временного субстрата в тексте, прочитанном в стихотворной и прозаической манере.

Прежде всего следует отметить, что правомерность выбора одного и того же материала для чтения в форме как стихотворного, так и прозаического текста подтвердилаась и на уровне субъективного (на всех этапах слухового анализа аудиторы проводили четкую грань в восприятии стихотворных и прозаических отрывков), и на уровне объективного (инструментальный анализ показал, что в стихотворных текстах, как это указано в проведен-

ных ранее исследованиях, происходит увеличение всего звучащего времени) видов анализа.

В стихотворных текстах протяженность словесного материала, по данным нашего эксперимента, подчиняется строгим правилам распределения временного субстрата в тексте. В прозаических текстах на нашем материале такой закономерности не обнаружено.

В правилах равномерного распределения словесного материала по времени решающее значение имеют паузы, обеспечивающие (своим наличием, отсутствием или протяженностью) эту равномерность.

Полученные в эксперименте результаты, подтверждающие особую организацию времени в стихотворном тексте в отличие от прозаического, позволили, на наш взгляд, еще раз подчеркнуть общность характеристики для стиха и музыкального произведения, которая выражается в строгой организации как звучащего, так и незвучащего времени.

Тексты для фонетического эксперимента

Песня о Соколе

(текст для записи на первом этапе эксперимента)

Вдругвтоущельегдеужсвернулсяапалснебасоколразбитойгр-
удьюкровинаперьяхскороткимкрикомонпалназемлюиился
грудьюбессильномгневеотвердыйкаменьужиспугалсяотполз
проводноноскоропонялчтоживнитицидветримишутыподполз
онближеекразбитойптицеипрошипелонейпрямовочичтоумира-
ешьдаумираюответилсоколвздохнувлубокояславнопожиля
знаюсчастьяхраброблсяявиделнеботынеувидишиеготакбл-
изкоэхтыбедняганучложенебопустоеместокакмнэтамползать
мнездесъпрекраснотеплоисыротакужответилсвободнойптице
иусмехнулсявдущенаднеюзаэтибредпийтакподумаллетайль
ползайконеизвестенвсевземлюлягутвсёпрахомбудет.

Песня о Буревестнике

(текст для записи на первом этапе эксперимента)

Глупыйпингвинробкопрячеттеложирноевутесахтолькогорд-
ыйбуревестникеетсмелойсвободнонадседымотпеныморемвсё
мрачнейвсёнижетучиопускаютсянадморемипоотирвутсявол-
нывысотенавстречугромугромгрохочетвпенегневастонутво-
лнысветромспорявотохватываетветерстаиволпобъятьемкреп-
кимибросаетихсразмахавдикойзлобенаятесыразбиваявпиль
ибрызгиизумрудныегромадыбуревестникскрикомреетчерной

молнииподобный как стрелапронзаетучиенуволныкрыломсырь-
ваетвотонисится как демонгордый черный демон бурииисмеется
ирыдаетоннадтучамиисмеется онотрадостиридает.

Песня о Соколе

(текст для контрольного эксперимента)

Высоковгоры вползли легтама сыром ущелье свернувшись ву-
зели глядя в море, высоко в небе сияло солнце а горы зноем дышали
внебо и бились волны внизу о камень а по ущелью в отмели брызгах
потока стремился на встречу морю гремя камнями и весь в белой пе-
неседой и сильный онрезал гору и падал в море сердитово явдруг
в то ущелье гдеуж свернулся пал сиебасокол с разбитой грудью
крови на шерях скоротки м криком опали на землю и бился грудью
в бессильном гневе отвердый камень ужиснугался от ползущего
рнона скоропонял что жизни птицы цвета минуты подползопбли-
жек разбитой птицы и прошил елопей прямовочичто умираешь да
умираю ответил сокол вдохнув глубокоя славно пожилязнаю
счастья храбробылся я видел не боты не увидишь еготак близко
эхты бедня гану чуженебопустоеместокакмнетамползать мне
здесь прекраснотеплоисыро.

Песня о Буревестнике

(текст для контрольного эксперимента)

Над седой равниной моря ветер тучи собирает между тучами и м-
рем горы дует буревестник черной молнииподобный то крылом
волны касаясь с тострелой взмывая к тучам он кричит тучи слыш-
ат радость всмелом крик птицы в этом крике же каждабури сиулуги-
ев а пла мия страсти и уверенность в победе слышат тучи в этом кри-
ке якисто нут перед бурей стонут мечутся над морем и над тоего
гото вы спрятать уж кассвой пред бурей и гагары то же стонут им га-
гарам недоступно на слажденье битьвой жизнигромудрових пу-
гаает глупый пингвин пробкои рячечетеложирноевутесах только
гордый буревестник реет смело и свободно над седым отпенымо-
рем с ёмрачней и нижетучи опускаются над морем и поютиру-
т ся волны к высоте на встречу грому.

Песня о Соколе

(текст для записи на втором этапе эксперимента)

Высоко в горы вполз Уж и лег там в сыром ущелье,
свернувшись в узел и глядя в море.

Высоко в небе сияло солнце, а горы зноем дышали
в небо, и бились волны внизу о камень. . .

А по ущелью, во тьме и брызгах, поток стремился на-
встречу морю, гремя камнями...

Весь в белой пене, седой и сильный, он резал гору и
падал в море, сердито воя.

Вдруг в то ущелье, где Уж свернулся, пал с неба СО-
КОЛ с разбитой грудью, в крови на перьях...

С коротким криком он пал на землю и бился грудью
в бессильном гневе о твердый камень...

Песня Буревестнике

(текст для записи на втором этапе эксперимента)

Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между
тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии
подобный.

То крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам,
он кричит, и — тучи слышат радость в смелом крике
птицы.

В этом крике — жажда бури! Силу гнева, пламя
страстей и уверенность в победе слышат тучи в этом крике.

Чайки стонут перед бурей, — стонут, мечутся над морем
и на дно его готовы спрятать ужас свой пред бурей.

И гагары тоже стонут, — им, гагарам, недоступно на-
слажденье битвой жизни: гром ударов их пугает.

Примечания

¹ Под поэмой В. Л. Пяст понимал всякое поэтическое произведение.

² Музыкальные такты — участки условного измерения времени, как правило, равные по протяженности между собой отрезки; с его помощью возможно деление музыкального произведения на отрезки. Музыкальный текст не обладает постоянной длительностью. Длительность, как единица времени, каждый раз устанавливается для определенного музыкального произведения.

³ Стопа — соединение по определенным правилам слогов различного количества и качества, являющееся наименьшей повторяющейся группой в стихотворной речи [Ахматова 1969, 600].

Литература

Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного рода. — В кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Акишина А. А. Структура целого текста, вып. 1—2. М., 1979.

Алексеев А. Я. Стилистическая информация языкового знака. — ИДВШ, Филолог. науки, 1982, № 1.

Алексеев В. М. Китайская литература. — Избр. труды. М.: Наука, 1978.

Анандавардхана. Дхавпьялок («Свет дхвани») / Пер. с санскрита. Введение и комментарий Ю. М. Алихановой. М.: Наука, 1974.

Аракин В. Д. Об атрибутивных словосочетаниях в пиведских рунических памятниках IX—XII вв. — В кн.: Скандинавский сборник, вып. 18. Таллин, 1973.

Арватов Б. Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928.

Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978.

Арутюнова Н. Д. Языковая метафора: Синтаксис и лексика. — В кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М.: Наука, 1982.

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Сов. энциклопедия, 1969.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III—VI вв. М.: Наука, 1982.

Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910.

Береснев С. Д. О взаимоотношении субъзыков и функциональных стилей. — ИДВШ, Филолог. науки, 1981, № 6.

Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст. Л.: Наука, 1973.

Бояджиев Г. Содружество муз. — Лит. Россия, 1964, 26 июня.

Брагинский И. У истоков художественного слова. — В кн.: Поэзия и проза Дальнего Востока. М., 1973.

Брик О. М. Звуковые повторы. — В кн.: Поэтика. Сб. по теории поэтического языка. I. Пг., 1919.

Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М.: Высш. школа, 1967.

Будагов Р. А. Эстетика языка. — Рус. речь, 1975, № 4.

Бурина Л., Жовтис А. Экспериментальная проверка изохронных теорий русского стиха. — В кн.: Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. Тезисы докл. науч. конф. Алма-Ата, 1969.

Великович Л. Н. XXI Вселенский собор. — Вопр. истории, 1966, № 9.

Вертоградов В. В. Пракриты. М.: Наука, 1978.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. — Собр. соч., т. 1. СПб.: Изд-во ОРЯС, 1908.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940.

Вестфаль Р. Г. О русской народной песне. — Рус. вести., М., 1879, т. 143.

Вестфаль Р. Г. Искусство и ритм. — Там же, 1880, т. 147.

Вестфаль Р. Г. Теория ритма в применении к русским поэтам. — Там же, 1881, т. 154.

Виноградов В. В. К построению теории поэтического языка. — В кн.: *Поэтика*. Сб. статей, III. Л., 1927.

Виноградов В. В. О языке ранней прозы Гоголя. — В кн.: *Материалы и исследования по истории русского литературного языка*, т. 2. М.; Л., 1951.

Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. — ВЯ, 1955, № 1.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959.

Виноградов В. В. Русский язык. М.: Гослитиздат, 1960.

Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития. М.: Наука, 1967.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971.

Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума. — В кн.: *Виноградов В. В. О языке художественной прозы*. Избр. труды. М., 1980а.

Виноградов В. В. О художественной прозе. — Там же, 1980б.

Виноградов В. В. История русского литературного языка. — Избр. труды. М., 1981а.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — В кн.: *Проблемы русской стилистики*. М., 1981б.

Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: *Пушкин*. Сб. статей. М., 1941.

Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М.: Сов. писатель, 1943.

Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959а.

Винокур Г. О. О задачах истории языка. — В кн.: Избр. работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959б.

Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений. — Там же, 1959в.

Винокур Г. О. Понятие поэтического языка. — Там же, 1959г.

Вольперт Р. Х. Коннотативный уровень описания грамматики (на материале художественного текста немецкого языка). Рига: Зиннатне, 1979.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура. — В кн.: *Пражский лингвистический кружок*. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967а.

Гавранек Б. О функциональном расслоении литературного языка. — Там же, 1967б.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.

Гаспаров М. Л. Русский ямб и английский ямб. — В кн.: *Philologica*. Исследования по языку и литературе. Л., 1973.

Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра (к семантике русского трехстопного ямба). — В кн.: *Лингвистика и поэтика*. М., 1979.

Герасимов В. И., Лузина Л. Г., Медведева С. Ю. Грамматическая правильность и «приемлемость» высказывания: К вопросу

о соотношении семантики и синтаксиса. Науч.-аналит. обзор. М., 1979.

Гиндин С. И. Внутренняя организация текста: Элементы теории и семантический анализ. Автореф. канд. дис. М., 1972.

Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М.: Наука, 1975.

Головин Б. Н. Основы культуры речи. М.: Высш. школа, 1980.

Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973.

Горбачевич К. С. Вариантность слова и языковая норма (на материале современного русского языка). Л.: Наука, 1978.

Грамматика русского языка. М.: Наука, 1970.

Григорьев В. П. О задачах лингвистической поэтики. — Изв. АН СССР, СЛЯ, М., 1966, т. 25, вып. 6.

Григорьев В. П. Введение. — В кн.: Поэт и слово. Опыт словаря / Авт. М. А. Бакина, Л. А. Владимирова, В. П. Григорьев и др. М., 1973.

Григорьев В. П. К спорам о слове в художественной речи. — В кн.: Слово в русской советской поэзии. М., 1975.

Григорьев В. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979а.

Григорьев В. П. Поэтический язык (ПЯ) как объект лингвистической поэтики. — В кн.: Лингвистические объекты исследования литературуно-художественных текстов. Калинин, 1979б.

Гуревич А. Я. Вопросы изучения героической поэзии древних скандинавов. — В кн.: VII Всесоюзная конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии. Л.; М., 1976.

Демьянков В. З. Принципы языковой интерпретации. — В кн.: Теоретические и прикладные аспекты вычислительной лингвистики. М., 1981.

Долинин К. А. Стилистика французского языка. Л.: Просвещение, 1978.

Дьяконов И. Древнееврейская литература. — В кн.: Поэзия и проза Дальнего Востока. М., 1973.

Едличка А. О пражской теории литературного языка. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967.

Еремина Л. И. Слово и контекст: Стилистическое использование грамматической категории безличности в системе художественного текста. — В кн.: Стилистика художественной литературы. М., 1982.

Жантиева Д. «Конкретная поэзия» в Англии. — В кн.: Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг. М.: Худож. лит., 1972.

Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пб.: Опояз, 1921.

Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.

Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926 гг. Л., 1928а.

Жирмунский В. М. Проблема литературной формы. Сб. статей. Л., 1928б.

Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха. — В кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1968.

Жирмунский В. М. Введение в метрику, Bd 110. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.

Жирмунский В. М. Задачи поэтики. — В кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977а.

Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе». — Там же, 1977б.

Зиндер Л. Р. Общая фонетика. 2-е изд. М.: Высш. школа, 1979.

Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. М.: Изд-во МГУ, 1981.

Золян С. Т. Семантическая структура слова в поэтической речи. — Изв. АН СССР. СЛЯ, 1981, т. 40, № 6.

Иванов Вяч. Вс. Раса. — В кн.: Философская энциклопедия, т. 4. М., 1967.

Иванов Вяч. Вс. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии. — В кн.: Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.

Ивлева Г. Г. Семантические особенности слов в немецком языке. М.: Высш. школа, 1978.

Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932. Сб. материалов. М.: Искусство, 1980.

Ильин И. П. Комментарии. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Кабир Х. Индийская культура. М.: Изд-во вост. лит., 1963.

Каверин В. А. Предисловие. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Каверин В. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. М.: Сов. писатель, 1982.

Калачева С. В. Выразительные возможности русского стиха. М.: Изд-во МГУ, 1977.

Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976.

Каскель В. «Китаб ал-бадий» и ее место в арабской поэтике и риторике. — В кн.: Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и обозначение. М.: Наука, 1965.

Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966.

Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа. — В кн.: Языковые процессы современной художественной литературы. Проза. М., 1977.

Колмогоров А. П. К изучению ритмики Маяковского. — ВЯ, 1963, № 4.

Колшанский Г. В. Контекстная семантика. М.: Наука, 1980.

Конюс Г. Э. Метротоническое исследование музыкальных форм. М.: Музгиз, 1933.

Корш Ф. Е. Основное время в ритмике. — В кн.: Филологическое обозрение, т. 15. М., 1898.

Косериц Э. Синхрония, диахрония и история. — В кн.: Новое в лингвистике, вып. 3. М., 1963.

Краткая литературная энциклопедия, т. V, VI, VIII. М.: Сов. энциклопедия, 1971.

Крачковский И. Ю. Над арабскими рукописями. Листки воспоминаний о книгах и людях. 2-е изд. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946.

Крачковский И. Ю. Арабская поэтика в IX в. — Избр. соч., т. 2. М.; Л., 1956.

Крачковский И. Ю. Ибн ау-му'Тазз. — Избр. соч., т. 6, М.; Л., 1960.

Крученых А. Декларация заумного языка. Баку, 1921.

Кубарев А. О тактах, употребляемых в русском стихосложении. — Моск. вестн., 1829, т. 4.

Кубарев А. Теория русского стихосложения. — Рус. вест., М., 1837, т. 7.

Кузнецов А. М. Структурно-семантические параметры в лексике (на материале английского языка). М.: Наука, 1980.

Кушнер Б. О. О звуковой стороне поэтической речи. — В кн.: Психология. Сб. по теории поэтического языка, I. Пг., 1919.

Лазарев М. С. К национальной ситуации на современном Востоке. — В кн.: Национальные проблемы современного Востока. М., 1977.

Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит., 1974.

Левин Ф. Л. Н. Андреев. [Вступит. статья] — В кн.: Леонид Андреев. Повести и рассказы. М., 1957.

Леонтьев А. А. Исследования поэтической речи. — В кн.: Теоретические проблемы советского языкознания. М., 1968.

Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста. — В кн.: Лингвистика текста. Матер. науч. конф., ч. 1. М., 1974.

Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста. — В кн.: Сб. науч. трудов МГПИИ им. М. Тореза, вып. 103. Лингвистика текста, 1976.

Леонтьев А. А., Новиков Л. А. Рец. на кн.: Степанов Ю. С. Основы языкознания. М., 1966. — ИДВШ, Филолог. науки, 1967, № 5.

Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, т. 1. М., 1929.

Лихачев Д. С. О теме этой книги. — В кн.: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972.

Макаев Э. А. Понятие давления системы и иерархия языковых единиц. — ВЯ, 1962, № 5.

Маковский М. М. Теория лексической аттракции: Опыт функциональной типологии лексико-семантических систем. М.: Наука, 1971.

Малишевский М. П. Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии, ч. 1. Метрика. М.: Изд-во авт., 1925.

Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л., 1934.

Медведева С. Ю. Проблемы стилистики: Аспекты лингвистической теории метафоры. Науч.-аналит. обзор. М., 1979.

Мельгунов Ю. Н. Элементарный учебник музыкальной ритмики. — Изв. об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1907, т. 3, вып. 1.

Москальская О. И. Грамматика текста. М.: Высш. школа, 1981.

Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967.

Мунэн Ж. Бодлер в свете критики структуралистов. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Мясников А. Проблемы раннего русского формализма. — В кн.: Контекст 1974. М., 1975.

Надеждин Н. И. Версификация. — В кн.: Энциклопедический лексикон. СПб., 1857.

Назаренко И. К. Материалы о вибранто. — В кн.: Искусство хорового пения. М., 1963.

Налимов В. В. Вероятностная модель языка. М.: Наука, 1979.

Народонаселение стран мира. Справочник. М.: Статистика, 1978.

Некрасова Е. А. Сравнения. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг. М.: Худож. лит., 1972.

Никонов В. А. Ритмика Маяковского. — ВЯ, 1958, № 7.

Новиков Л. А. Учебный словарь сочетаемости слов, его лингвистические основы и структура. — В кн.: Вопросы учебной лексикографии. М., 1969.

Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978.

Огнев В. А. Книга про стихи. М.: Сов. писатель, 1963.

Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960.

Орлов В. А. Предисловие. — В кн.: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.

Основные направления структурализма. М.: Наука, 1964.

Нелла Ш. Вариации на тему адаба. — В кн.: Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

Петров С. В. Поэзия древнеисландских скальдов и понятие народности в искусстве. — В кн.: Скандинавский сборник, вып. 18. Таллин, 1973.

Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М.: Учпедгиз, 1956.

Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. — ВЯ, 1963, № 1.

Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б. Разговорная речь и художественный диалог. — В кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Поспелов Г. Н. Лирика. М.: Изд-во МГУ, 1976.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мысление поэтическое и мифическое. Харьков, 1905.

Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. 1, 2. М.: Учпедгиз, 1958; т. 3. М.: Просвещение, 1968.

Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. — В кн.: Хрестоматия по истории русского языкоznания. М., 1973.

Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967.

Праст В. А. Современное стиховедение. Ритмика. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931.

Разинкина Н. М. Стилистика английской научной речи. Элементы эмоционально-субъективной оценки. М.: Наука, 1972.

Ризель Э. Г. Стилистическое значение и коннотация. — В кн.: Лингвостилистические проблемы текста. Сб. науч. трудов МГПИИ им. М. Тореза, вып. 158. М., 1980.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Ромашко С. А. Лингвистика и поэтика: К истории вопроса: (Опыт построения поэтики на основе лингвистики в немецком романтизме). — В кн.: Проблемы лингвистической поэтики. М., 1982.

Русская наука о литературе в конце XIX—XX вв. М.: Наука, 1982.

Сага о Греттире. Новосибирск: Наука, 1976.

Сельвинский И. Л. Студия стиха. М.: Сов. писатель, 1962.

Семененко И. И. Цзи Кан. «Ода о лютне». — В кн.: Проблемы восточной филологии. М., 1979.

Сильман Т. И. Некоторые проблемы лингвистики художественного текста (на материале немецкой литературы). — В кн.: Лингвистика текста. Матер. науч. конф., ч. 1—2. М., 1974.

Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975.

Славиньский Я. К теории поэтического языка. — В кн.: Структурализм: «за» и «против» М.: Прогресс, 1975.

Словарь терминов лингвистики текста / Под ред. Т. М. Николаевой. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. М., 1978.

Сокольский П. П. Русская народная музыка. Харьков, 1888.

Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979.

Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. — Изв. АН СССР, СЛЯ, 1980, т. 39, № 3.

Степанов Ю. С. О предисылках лингвистической теории значения. — ВЯ, 1964, № 5.

Степанов Ю. С. Основы общего языкоznания. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1975.

Твардовский А. О Бунине. — В кн.: Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1965.

Тезисы Пражского лингвистического кружка. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967.

Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М.: Гослитиздат, 1958.

Тимофеев Л. И. Стих — слово — образ. — Вопр. литературы, 1962, № 6.

Типы наддиалектных форм языка. М.: Наука, 1981.

Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Академия, 1923.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1931.

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л.: Учпедгиз, 1959а.

Томашевский Б. В. Стих и язык: Филолог. очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1959б.

Тынянов Ю. Н. Археисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965.

Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977а.

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. — Там же, 1977б.

Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. — Там же, 1977в.

Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. Проблемы изучения литературы и языка. — Новый ЛЕФ, 1927, № 12.

Филин Ф. П. О структуре современного русского литературного языка. — ВЯ, 1973, № 2.

Филин Ф. П. О структуре современного литературного русского языка. — В кн.: Русский язык в современном мире. М., 1974.

Филин Ф. П. Истоки и судьбы русского литературного языка. М.: Наука, 1981.

Филичева Н. И. Синтаксические поля. М.: Высш. школа, 1977.

Фильшинский И. М. Словесное искусство арабов в древности и раннем средневековье. М.: Наука, 1977.

Хаймс Д. Х. Два типа лингвистической относительности. — В кн.: Новое в лингвистике, вып. 7. М., 1975.

Хилл А. А. Программа определения понятия «литература». — В кн.: Семиотика и искусствоведческая методология. М., 1972.

Холшевников В. Е. Изучение стиха методами экспериментальной

фонетики. Тезисы и аннотации симпозиума по комплексному изучению художественного творчества. Л., 1963.

Чудаков А. П. Комментарии к «Предисловию» к книге «Проблема стиховой семантики». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Комментарии к статье Ю. Тынянова «Литературный факт». — Там же.

Шендельс Е. И. Грамматические средства полифонии в тексте художественного произведения. — В кн.: Сб. науч. трудов МГИИИ им. М. Тореза, вып. 158. М., 1980.

Шервинский С. В. Ритм и смысл. М.: Изд-во АН СССР, 1961.

Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914.

Шкловский В. Б. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика. Сб. по теории поэтического языка, II. Пг., 1919а.

Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке. — Там же, I. Пг., 1919б.

Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). М.: Наука, 1973.

Шмелев Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М.: Наука, 1977.

Штокмар М. Б. Исследования в области русского народного стихоизложения. М.: Изд-во АН СССР, 1952.

Щерба Л. В. Предисловие. — В кн.: Русская речь. вып. 1. Пг., 1923.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель». — В кн.: Поэтика. Сб. по теории поэтического языка, I. Пг., 1919.

Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969.

Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Встречи. М.: Мол. гвардия, 1966.

Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. М.: Наука, 1977а; Проза. М.: Наука, 1977б.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок 1-й. В. Хлебников. Прага: Политика, 1921.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера. — Там же.

Якубинский Л. И. О звуках стихотворного языка. — В кн.: Поэтика. Сб. по теории поэтического языка, I. Пг., 1919а.

Якубинский Л. И. О поэтическом глоссемосочетании. — Там же, 1919б.

Якубинский Л. И. Скопление одинаковых плавных. — Там же, 1919в.

Abraham W. A linguistic approach to metaphor. Lisse: Ridder Press, 1975.

Baumgärtner K. Der methodische Stand einer linguistischen Poetik. — Jahrbuch für internationale Germanistik, Frankfurt a. M., 1969, Jg. 1, H. 1.

Beaugrande R.-A. de. Factors in a theory of poetic translating, vol. 5. Assen, 1978а.

Beaugrande R.-A. de. Information, expectation, and processing: On classifying poetic texts. — Poetics, Amsterdam, 1978b, vol. 7, N 1.

Beaugrande R.-A. de. Towards a general theory of creativity. — Ibid., 1979, vol. 8, N 4.

Beaugrande R.-A. de. Text, discourse and process: Toward a multi-

disciplinary science of texts. — Norwood, N. Y.: ABLEX publ., 1980a.

Beaugrande R.-A. de. Toward a semiotic theory of literary translating. — In: Semiotik und Übersetzen. Tübingen, 1980b.

Bellert I. Topics concerning research on text linguistics. — In: Textlinguistik und Pragmatik: Beitr. zum Konstanzer Textlinguistik-Kolloquium 1972. Hamburg, 1974.

Bense M. Theorie der Texte: Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1962.

Berger A. Dunkelheit und Sprachkunst: Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls. Wien: Notring, 1971.

Bierwisch M. Poetics and linguistics. — In: Linguistics and literary style. N. Y., 1970.

Blau A. B. Stil und Abweichungen: Einige syntaktisch-stilistische Merkmale in den Dichtungen D. V. Liliencrons, G. Trakls und Ingeborg Bachmann. Uppsala: Borgströms Tryckeri AB, 1978.

Bock Chr. Funktionale Textkonstituenten als Strategiekomponenten literarischer Texte. — In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd 98. Halle (Saale), 1977.

Bonnafous II. Einige Überlegungen zur Ermittlung stilistischer Normkomponenten in Prosatexten der DDR. Literatur. — In: Sprachliche Wirkung poetischer Texte. Halle (Saale), 1978.

Bühler K. Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena: Fischer, 1934.

Carstensen B. Stil und Norm. — Zeitschrift für Dialectologie und Linguistik, Wiesbaden, 1970, N 3.

Coseriu E. Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes. Tübingen: Narr, 1970.

Coseriu E. Thesen zum Thema «Sprache und Dichtung». — In: Beiträge zur Textlinguistik. München, 1971.

Coseriu E. Textlinguistik: eine Einführung. Tübingen: Narr, 1981.

Culler J. Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature. Ithaca (N. Y.): Cornell Univ. Press, 1975.

Dijk T. van. Some aspects of text grammars: A study in theoretical linguistics and poetics. The Hague; Paris: Mouton, 1972.

Dillon G. L. Language processing and the reading of literature: Towards a model of comprehension. Bloomington; London: Indiana Univ. press, 1978.

Döhl R. Das literarische Werk Hans Arps: 1903—1930: Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart: Metzler, 1967.

Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer, 1972.

Der Grosse Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 3., neu bearb. u. erweit. Aufl. Bd 4. Mannheim etc.: Duden-Verl., 1973.

Empson W. Seven types of ambiguity. L.: Chatto a. Windus, 1963.

Fowler R. On the interpretation of «nonsense strings». — Journal of Linguistics, L., 1969, vol. 5, N 1.

Fowler R. Zur Interpretation von «Nonsense-Ketten». — In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd 8. Frankfurt a. M., 1971.

Fowler R. Linguistics and versus, poetics. — Journal of Literary Semantics, The Hague; Paris, 1978, vol. 8, N 1.

Frey E. Text und Stilrezeption: Empirische Grundlagenstudien zur Stilistik. Königstein: Athenäum, 1980.

Friedrich H. Nachwort. — In: Karl Krolow: Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a. M., 1962.

Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. 7. Aufl. der erweiterten Neuausgabe. Hamburg: Rowohlt, 1975.

Friedrich H. Language: Context and imagination. Stanford: Stanford Univ. Press, 1979.

Glušak T. S. [Глужак Т. С.] Funktionalstilistik des Deutschen. Minsk: Wyscheijschaja Schkola, 1981.

Góngora L. de. Poesías. Habana, 1963.

Harweg R. Pronomina und Textkonstitution. München: Fink, 1968.

Heintz G. Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft: Beiträge zur linguistischen Poetik. München: Huebner, 1978.

Hendricks W. O. Three models for the description of poetry. — *Journal of Linguistics*. L., 1969, vol. 5, N 1.

Ihwe J. Linguistik und Literaturwissenschaft. — In: *Linguistik und Nachbarwissenschaften*. Kronberg, 1973.

Jakobson R. Linguistics and poetics. — In: *Style in language*. Cambridge (Mass.), 1960.

Jakobson R. Poetry of grammar and grammar of poetry. — In: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. W-wa, 1961.

Jakobson R. An example of migratory terms and institutional models: (On the fiftieth anniversary of the Moscow linguistics circle). — In: *Jakobson R. Selected writings*, vol. 2. The Hague, 1971.

Jakobson R., Jones L. G. Shakespear's verbal art in «The expense of spirit». The Hague: Mouton, 1970.

Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

Junker H. Die Kongruenz von Inhlatsstruktur und Textstruktur bei Alain Robbe-Grillet und Calvino. Göttingen: Van Den Hoeck & Ruprecht, 1978.

Katz J. The neoclassical theory of reference. — In: *Contemporary perspectives in the philosophy of language*. Minneapolis (Minn.), 1979.

Kingten E. P. The perception of poetry. — *Style*, Fayetteville, 1980, vol. 14, N 1.

Kiparsky P. The role of linguistics in a theory of poetry. — *Daedalus*, Cambridge (Mass.), 1973, vol. 102, N 3.

Kloepfer R., Oomen U. Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik. Bad Homburg: Athenäum, 1970.

Krolow K. Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München: List, 1963.

Langer S. K. Philosophy in a new key. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1951.

Lehiste I. Rhythmic units and syntactic units in production and perception: Paper presented to the 85th meeting of the Acoustic Society of America. Boston, 1973.

Lenneberg E. Biological foundations of language. N. Y.: Wiley, 1967.

Lerchner G. Die Analyse funktionaler Textemkonstituenten als methodologisches Konzept der Sprachwirkungsforschung. — *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, B., 1974, Jg. 27, H. 1/3.

Lerchner G. Die Sprachgestaltung als potenzieller Wirkungsfaktor bei ästhetischer Aneignung von Kunstwerken. — *Weimarer Beiträge*, 1976, Jg. 22, N 9.

Lerchner G. Klassifizierungskriterien ästhetischer und poetischer Textqualität. — In: *Sprachliche Wirkung poetischer Texte*. Halle: Universität, 1978.

Leumann M. Die lateinische Dichtersprache. — In: Leumann M. Kleine Schriften. Zürich etc., 1959.

Levin S. Linguistic structures in poetry. The Hague: Mouton, 1962.

Levin S. Interne und externe Abweichung in der Dichtung. — In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd 8. Frankfurt a. M., 1971.

Levin S. The semantics of metaphor. Baltimore; London: John Hopkins Univ. press, 1977.

Lindner G. Einführung in die experimentelle Phonetik. B.: Akad.-Verl., 1969.

Lindner G. Urteilsänderung bei Volkalkürzung. — Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, B., 1976, Bd 29.

Mack D. Metaphoring as speech act: Some happiness conditions for implicit similes and simple metaphors. — Poetics, Amsterdam, 1975, vol. 4, N 2/3.

Miller G. A. The magical number seven plus or minus two: some limits on our capacity for processing information. — In: Biology of memory. N. Y., 1970.

Minor J. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg: Verl. v. k. Trübner, 1893.

Mukařovský J. O jazyce bašnickém. — Slovo a slovesnost, Praha, 1940, r. 6.

Oomen U. Linguistische Grundlagen poetischer Texte. Tübingen: Niemeyer, 1973.

Peukert H. Positionen einer Linguostistik. Sitzungsberichte der Sächs. — Akad. der Wiss. zu Leipzig, 1977, Bd 119, H. 6.

Plett H. F. Textwissenschaft und Textanalyse: Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg: Quelle—Meyer, 1975.

Poetics, Amsterdam, 1982, vol. 11.

Poetics. Poetyka. Пoэтика. W-wa, 1961.

Posner R. Strukturalismus in der Gedichtinterpretation: Textdeskription und Rezeptionanalyse am Beispiel von Baudelaires «Les chats». — Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Frankfurt a. M., 1971, Bd 2, H. 1.

Pratt M. L. Toward a speech act theory of literary discourse. Bloomington; London: Indiana Univ. Press, 1977.

Quirk R., Svartvik J. Investigating linguistic acceptability. The Hague; Paris: Mouton, 1966.

Reaney P. H. The Origin of English place-names. L.: Routledge & Paul, 1961.

Rhétorique de la poésie: Lecture linéaire, lecture tabulaire / Par le group μ-Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet P. P.: Presses Univ. de France, 1977.

Riesel E. Der Subtext im Sprachkunstwerk. — Sprachkunst, Wien, 1980, Jg. 11, H. 2, Hbbd. Stilistik und Sprachkunstforschung.

Riffaterre M. Stylistic context. — Word, N. Y., 1960, vol. 16, N 3.

Ruwet N. Limites de l'analyse linguistique en poétique. — Langages, P., 1968, vol. 12. Linguistique et literature.

Salt M. E. A world look at concrete poetry. — In: Concrete poetry: A world view. Bloomington; London, 1970.

Sampson G. Making sense. Oxford: Oxford Univ. Press, 1980.

Sanders W. Linguistische Stiltheorie: Probleme, Prinzipien und moderne Perspektiven des Sprachstils. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 1973.

Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe, Bd 1. Stuttgart: Kohlhammer, 1962.

Schmidt S. J. Alltagssprache und Gedichtssprache. — Poetica, München, 1968, Bd 2, H. 3.

Schmidt S. J. Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1980, Hbhd. 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur.

Scholes R. Elements of poetry. N. Y. etc.: Oxford Univ. Press, 1969.

Schramm G. Namensschatz und Dichtersprache: Studien zu den zweigliedrigen Personennamen der Germanen. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 1957.

Seidler H. Der Literaturbegriff im Geschichtlichen Wandel der Sprach-auffassung. — In: Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien, 1974.

Seltén B. The Anglo-Saxon heritage in Middle English personal names: East Anglia 1100–1399, pt 2. Lund: Gleerup, 1979.

Sendlmeier W. F. Der Einfluss von Qualität und Quantität auf die Perzeption betonter Vokale des Deutschen. — Phonetica, Basel, 1981, Bd 38.

Sievers E. Grundzüge der Phonetik. 3. Aufl. Leipzig: Breikopf & Härtel, 1956.

Stein E. Wege zum Gedicht: Metrik. Künstlerische Mittel, Gedichte. Halle, 1965.

Stierle K.-H. Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Fink, 1975.

Taranovsky K. Some problems of enjambment in Slavic and Western European verse. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, The Hague, 1963, vol. 7.

Taylor T. J. Linguistic theory and structural stylistics. Oxford etc.: Pergamon press, 1980.

Theorie de littérature: Textes des formalistes russes prés. par T. Todorov. Préf. de R. Jakobson. P.: du Seuil, 1965.

Thorne J. Stylistics and generative grammars. — Journal of Linguistics, L., 1965, vol. 1, N 1.

Titzmann M. Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation. München: Fink, 1977.

Tristram H. L. K. Linguistic and Interpretation englischer literarischen Texte. Tübingen: Niemeyer, 1978.

Turner V. Symbols in African ritual. — In: Doljin J., Kemnitzer D. Symbolic anthropology: A reader in the study of symbols and meanings. N. Y., 1977.

Weinreich U. Explorations in semantic theory. — In: Current trends in linguistics, vol. 3. Theoretical foundations. The Hague; Paris, 1966.

Weinrich H. Phonologie der Sprachpause. — Phonetica, Basel, 1961, Bd 7.

Weinrich H. Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. — Akzente, München, 1968, Jg. 15, H. 1.

Weinrich H. Allgemeine Semantik der Metapher. — In: Sprache in Texten. Stuttgart, 1976.

Weiss W. Dichtersprache als Problem. — In: Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien, 1974.

Werner H.-G., Lerchner G. Thesen. — Zeitschrift für Germanistik. B., 1981, Bd 4, II, 3.

Werth P. Roman Jacobson's verbal analysis of poetry. — Journal of Linguistics, L.; N. Y., 1976, vol. 12, N 1.

Widdowson H. On the deviance of literary discourse. — Style, Fayetteville, 1972, vol. 6, N 3.

Zum Metapherbegriff. — Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Aufl. Frankfurt a. M., 1972, Bd 1.

Содержание

Введение	3
В. Г. Садур	
<hr/>	
I	
<hr/>	
История и современное состояние изучения	
поэтического текста	
Язык художественной литературы как эстетически стимулируемая форма существования литературного языка	10
А. Н. Кожин	
К истории изучения поэтического языка	37
С. Ю. Медведева	
Эмпирические основания лингвистического изучения поэтического текста	72
С. А. Романико	
Восприятие текста в разных культурах	87
В. Г. Садур	
О поэтике древнерусских личных имен	107
Т. Н. Егорова	
<hr/>	
II	
<hr/>	
Проблемы организации поэтического текста	
Семантическая связность и нормативность поэтического текста	115
Н. Н. Трошина	
Структурно-семантические особенности стихотворного текста	160
Л. Г. Лузина	
Морфологический аспект структуры поэтического текста (Участие морфологических средств в выражении функционально-семантической категории персональности)	175
О. К. Клименко	
К проблеме временного субстрата в стихотворном тексте	181
М. Г. Мирианавили	
Литература	211