

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.

(Впервые: Лотман Ю.М. Структура художественного текста – М.: Искусство, 1970)

6. Элементы и уровни парадигматики художественного текста

Поэзия и проза

В теории литературы общепринято утверждение, что обычная речь людей и прозаическая речь – одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии – явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждения о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»⁰⁷¹. Отсюда следует и второе, не менее распространенное убеждение: стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре, чем проза. Зигмунд Черный, например, предлагает следующую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.) – бытовая проза – литературная проза – стихи в прозе – ритмическая проза – vers libre – вольные строфы – вольный стих – классический стих строгой урегулированности»⁰⁷².

Более вероятным представляется иное расположение. В иерархии движения от простоты к сложности расположение жанров другое: разговорная речь – песня (текст + мотив) – «классическая поэзия» – художественная проза. Разумеется, схема эта имеет характер лишь грубого приближения (вопрос о (101) vers libre будет оговорен отдельно). Вряд ли правильно, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, совпадающую с разговорной нехудожественной речью.

История свидетельствует, что стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства⁰⁷³. Этим достигалось «расподобление» языка, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из «расподобленного» – уже резко «непохожего» – материала создавалась картина действительности.

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

Структурный подход к литературному произведению подразумевает, что тот или иной «прием» рассматривается не как отдельная материальная данность, а как функция с двумя или, чаще, многими образующими. Художественный эффект «приема» – всегда отношение (например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам к жанровым закономерностям). Вне этих связей художественный эффект просто не существует. Любое перечисление приемов

ничего нам не даст (равно как и рассмотрение «приемов» вообще, вне текста как органического единства), поскольку, входя в различные структуры целого, один и тот же материальный элемент текста неизбежно приобретает различный, порой противоположный, смысл. Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приемов – «минус-приемов». Приведем пример. Возьмем стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...». С точки зрения описательной поэтики, оно почти не поддается анализу. Если к романтическому стихотворению еще можно применить подобную методику: выбрать обильные метафоры, эпитеты и другие элементы так называемой образной речи и на основании их дать оценку идейной системы и стиля, то к произведениям типа пушкинской лирики 1830-х гг. она решительно неприменима. Здесь нет ни эпитетов, ни метафор, ни рифм, ни подчеркнутого «ритма», на каких-либо других «художественных приемов».

С точки зрения структурного анализа, «номенклатурный» подход к тексту всегда неэффективен, поскольку художественный прием – не материальный элемент текста, а *отношение*. Существует, к примеру, принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, *еще* не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или *уже* окончательно от нее отказавшемся, когда отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), – с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста, – с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором отсутствие рифмы есть присутствие нерифмы, «минус-рифма». В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приемы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле совершенно не парадоксальным, по существу, будет утверждение, что в 1830 г. поэтический текст, написанный по общепринятым уже нормам романтической поэтики, производил бы более «голое» впечатление, был бы действительно в большей степени лишен элементов художественной структуры, чем «Вновь я посетил...».

Представление о том, что сходство с нехудожественной действительностью составляет достоинство или даже условие искусства, канонизированное вкусами и эстетическими теориями XIX в., – очень позднее явление в истории искусства. На начальных этапах именно «непохожесть», различие сфер быденного и художественного заставляет воспринимать текст эстетически. Для того чтобы стать материалом искусства, язык сначала лишается сходства с быденной речью. И только дальнейшее движение искусства возвращает его к прозе, но не к первоначальной «непостроенности», а лишь к ее имитации. Так происходит наступление прозаизмов, «поэтической свободы» в поэзии и прозе, в литературе в целом. Однако эта вторичная простота художественно активна лишь на фоне большой и постоянно присутствующей в сознании читателей поэтической культуры. Вряд ли случайно, что периоды господства поэзии и прозы чередуются с определенной закономерностью. Так, выработка мощной поэтической традиции в начале XIX в., приведшая после Пушкина 1820-х гг. к отождествлению поэзии с литературой в целом, послужила исходной точкой для энергичного развития художественной прозы во вторую половину столетия. Однако когда пушкинская традиция превратилась, как это казалось в те годы, в историческую, не ощущаемую уже в качестве живого литературного факта, *когда проза победила поэзию настолько, что перестала восприниматься в отношении к ней*, произошел новый поворот к поэзии. Начало XX в., как некогда начало XIX, в русской литературе прошло под знаком поэзии. И именно она была тем фоном, на котором стал ощутим происшедший в 1920-х гг. рост художественной активности прозы.

Охарактеризованная смена господствующего типа поэтической речи не была не только причиной, но даже и основным фактором в развитии, истории художественных форм русской литературы в эти годы. Это был резерв художественной информации, из которого сложные и многофакторные процессы исторического развития литературы черпали то, что соответствовало их внутренним потребностям.

Сложное переплетение прозы и поэзии в единой функционирующей системе художественного сознания оказывается тесно связанным с более общими вопросами построения произведений искусства. Художественный текст никогда не принадлежит одной системе или какой-либо единственной тенденции: закономерность и ее нарушение, формализация, в конечном итоге – автоматизация и деавтоматизация структуры текста постоянно борются друг с другом. Каждая из этих тенденций вступает в конфликт со своим структурным антиподом, но существует только в отношении к нему. Поэтому победа одной тенденции над другой означает не уничтожение конфликта, а перенесение его в другую плоскость. Победившая же тенденция теряет художественную активность.

Так, противопоставление поэзии и прозы в русской литературе XIX в. воспринималось на фоне общей антиномии построенного, искусственного, ложного, с одной стороны, и природного, безыскусственного, истинного – с другой. Выдвинутое в эту эпоху требование сближения искусства и жизни не подразумевало, однако, *замену* одного другим. Художественный текст именно потому максимально стремится приблизиться к жизни, что он согласно самой исходной предпосылке жизнью не является. Таким образом, сначала задается некоторая мера условности, некоторое исходное несходство, а затем начинается борьба с ним – подчеркивание сходства. При этом теоретически возможны два пути: движение к сходству внутри данной системы условности, попытки перестройки ее изнутри и отбрасывание системы в целом, требование замены ее другой. Принятие существующей системы за исходный отрицательный фон приводит к тому, что новая система художественного языка получает активность в отношении к старой как ее отрицание.

Применительно к интересующему нас примеру это будет означать два пути преодоления той поэтической традиции, которая в конце первой трети XIX в. воспринималась как пушкинская. С одной стороны, возможна тенденция к прозаизации стиха (ритмико-интонационной, тематической и пр.); с другой – речь может пойти об отказе от поэзии в принципе и обращении к прозе, воспринимаемой на фоне стихотворной культуры как ее отрицание.

Таким образом, противопоставление «проза – поэзия» оказывается частным выражением оппозиции «неискусство – искусство». Не случайно параллельно с перемещением произведения в семантическом поле «поэзия – проза» происходит непрерывное вовлечение «неискусства» в сферу художественных текстов и «выталкивание» произведений искусств и целых жанров в раздел «нехудожественных». Так, одновременно с отказом от поэзии как основного средства литературной выразительности в 1830-е гг. традиционные для XVIII – начала XIX в. прозаические жанры – плутовской, семейный и другие формы романа – были выведены за пределы искусства. Их место заступил очерк, ценный своей документальностью и причислявшийся к художественным жанрам именно потому, что не претендовал на художественность. «Невыдуманность» очерка проявляется в первую очередь в его бессюжетности, как свидетельство достоверности, проникает в поэзию (стихотворный фельетон, стихотворный очерк), драму (появление особого жанра – «сцены»), живопись (победа «жанра» над «исторической живописью», распространение путевых зарисовок и т. п.). И в последующие эпохи широкое движение к прозаизации художественной культуры, с одной стороны, утверждает авторитет «неискусства» (действительности, быта, документа), а с другой – возводит в норму *воспроизведение жизни* средствами искусства. Даже непосредственная «сырая» действительность – документ, смонтированный в художественную прозу⁰⁷⁴ или

киноповествование, – «материально» оставаясь неизменным, функционально меняет свою природу коренным образом: распространяя на другие участки текста вызываемое ею ощущение подлинности, она получает от контекста признак «сделанности» и становится воспроизведением самой себя. Аналогична и судьба повествовательной речи в искусстве: художественная речь не идентична нехудожественной прозе, а относится к ней как воспроизведение к объекту. При этом можно заметить многочисленные и глубокие отличия, которые ускользают лишь от недостаточно пристального взгляда. Самое существенное сводится к следующему: устная речь коренным образом отличается от письменной. На всех уровнях, от фонемы до сверхфразовых синтаксических единств, она строится как система редукций, упущений и эллипсов. Однако *воспроизведение* устной речи в художественной литературе строится по законам письменной. Элементы устной, редуцированной структуры лишь местами вносятся в текст, выполняя роль определенных сигналов: по ним мы узнаем, что денотатом нормализованного текста является та значительно более сокращенная, обусловленная внесловесной ситуацией, интонацией словесная ткань, которую представляет собой устная речь. Устная речь может очень глубоко проникать в ткань повествования, особенно в искусстве XX в. Однако никогда она не может полностью вытеснить письменные структуры уже потому, что художественный текст и в самых предельных случаях – не устная речь, а отображение устной речи в письменной. Следует заметить, что даже когда дело идет не о письменных формах словесного искусства, устная художественная речь – от импровизации фольклорного певца до сценической речи – строится на основе нормализованного и полного, а не сокращенного варианта речи. Но даже со сцены нас не поражает эта разница, разумеется до тех пор, пока вся система условностей, принятая в данном виде искусства, удовлетворяет нашему художественному чувству. Читателю XVIII в. не бросалось в глаза языковое неправдоподобие такого отображения устной речи: «Куда девалось прежнее ваше спокойствие, сердце ваше наслаждающееся? Ах, любезный Камбер! – жалостным Арисена возопила голосом. – Теперь понимаю, к горчайшему моему мучению, что не надобно верить льстивым фортуны блистаниям»⁰⁷⁵. Оно представлялось столь же правдоподобным, как различные виды сказа (105) или «поток сознания» современному читателю, хотя достаточно их сопоставить с магнитофонной записью реальной разговорной речи, чтобы увидеть коренное различие: любой современный сказ, любое отображение «разорванности» бытового диалога строится так, чтобы воспроизвести все виды контакта, в том числе и несловесные, при помощи слов. Поэтому он создает целостную модель общения и понятен сам по себе. Записанная на магнитофонную ленту и переведенная в графические знаки устная речь, теряя связи с паралингвистикой и интонацией, остается *частью* общения и, взятая в отдельности, может быть просто непонятной. Всякое «приближение к разговорности», будь то нарочитые алогизмы и нарушения синтаксиса, которыми Руссо имитирует «беспорядок страсти», затрудненные периоды Толстого, воспроизводящие течение внутренней мысли, или распространенные в прозе XX в. структуры типа «потока сознания», в гораздо большей мере сигнализируют о неудовлетворенности писателей «условностью» предшествующей литературной традиции, чем представляют собой натуралистическое воспроизведение «сырой» речи. Процесс перехода от поэтических структур к имитации обыденной речи средствами художественной прозы во многом аналогичен переходу от непосредственно письменных форм языка к имитации разговорности. В обоих случаях сначала задается некоторая сознательно условная система, по природе своей отделенная от фактуры воспроизводимого мира, а затем начинается их сближение.

С этим связано то, что некоторые исходные для данной культуры художественные типы⁰⁷⁶ всегда представляют собой системы с максимально выраженным числом ограничений. Дальнейшая же эволюция, как правило, заключается в снятии определенных запретов или переводе их в разряд фа(106)культативных. Поэтому субъективно такая эволюция осознается как *упрощение* исходного типа. Все художественные бунты против исходного

типа протекали под лозунгом борьбы за «естественность» и «простоту», против стеснительных и «искусственных» ограничений предшествующего периода. Однако со структурной точки зрения происходит усложнение конструкции текста, хотя основные элементы построения выносятся за текст, реализуясь в виде «минус-приемов». С этой точки зрения проза как художественное явление представляет собой структуру более сложную, чем поэзия.

Однако вопрос этим не исчерпывается. В период создания исходных типов художественных конструкций на разных уровнях наиболее активна тенденция закрепления за отдельными участками содержания иерархии определенных типов художественного языка. Так, за одним каким-либо жанром (например, эпохи классицизма) закрепляется определенный стиль и размер, за определенными сюжетами – фиксированные жанры, за определенными персонажами – язык и тому подобное. Дальнейшее «расшатывание» исходных типов может заключаться как в том, что внутри прежде единого типа художественной структуры появляются значимые разграничения⁰⁷⁷, так и в том, что возникает возможность нарушения границ первоначальной кодификации. Там, где исходный тип давал одну структурную возможность, *возникает выбор*.

Проза и поэзия по-разному соотносятся между собой тогда, когда какой-либо сюжет, тема, образ или жанр однозначно определяют, поэтическим или прозаическим будет произведение, или когда возможен художественный выбор одного из двух решений. Карамзин, в одно и то же время написавший повесть в стихах «Алина» и «Бедную Лизу», Пушкин, назвавший «Евгения Онегина» романом в стихах, а «Медный всадник» – «петербургской повестью», избравший для поэм «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» подчеркнуто новеллистические сюжеты, сознательно исходили из возможности рассматривать стихи и прозу как в определенном отношении структурно равноценные. Появление «Саши» Некрасова и «Рудина» Тургенева в одном номере «Современника» в этом смысле не менее знаменательно. Однако уже романы Толстого и Достоевского, сатиры Салтыкова-Щедрина, очерки Г. Успенского однозначно определяли выбор прозы как конструктивной основы текста. Вновь восстановилось существовавшее в XVIII в. положение: проза и поэзия разделились (правда, по совершенно иным причинам) на две непересекающиеся художественные сферы. Читатель точно знал, какой круг художественных явлений закреплен за прозой, а какой отведен поэзии. Возможность выбора, конфликта между ожиданием и реализацией была снята.

Процессы, протекавшие в прозе, начиная с Гаршина и Чехова, в поэзии – с символистов, снова привели к тому «пушкинскому» уравниванию поэзии и прозы, которое свойственно, например, Пастернаку. Так, публикуя в 1929 г. прозаический отрывок «Повесть», Пастернак писал: «Вот уже десять лет (107) передо мною носятся разрозненные части этой повести, и в начале революции кое-что попало в печать. Но читателю лучше забыть об этих версиях, а то он запутается в том, кому из лиц какая, в окончательном розыгрыше, досталась доля. Часть их я переименовал, что же касается самих судеб, то как я нашел их в те годы на снегу под деревьями, так они теперь и останутся, и между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой разноречья не будет, – это одна жизнь»⁰⁷⁸.

Как видим, «быть стихами», «быть прозой» – это не только материальная выраженность структурного построения какого-либо текста, но и определенная всем типом культуры *функция текста*, которая далеко не всегда может быть однозначно извлечена из его графически зафиксированной части⁰⁷⁹.

Итак, *художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание*.

Сказанное позволяет нам взглянуть диалектически на проблему границ поэзии и прозы и эстетической природы пограничных форм типа *vers libre*. Нельзя не отметить при этом

следующий любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные, обособленные друг от друга конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия – ритмически организованная речь, проза – обычная речь»), неожиданно приводит исследователя к невозможности разграничить эти явления. Столкнувшись с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден будет заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести вообще нельзя. К такому выводу пришел Б. В. Томашевский, писавший:

«Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным приметам стиха и прозы, то их утверждения: „это стих“, „нет, это рифмованная проза“ – вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам. Из этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»⁰⁸⁰.

Близкую точку зрения высказал и Борис Унбегаун в своем исследовании по теории русского стиха⁰⁸¹. Исходя из представления о том, что стих – это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь», он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. Он сочувственно цитирует (108) слова английского писателя Г. Честертона: «Свободный стих, как и свободная любовь, – противоречие в термине». К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев, пишущий: «Свободный стих» (*vers libre*) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься даже самым бездарным «несвободным стихом», поскольку таким образом может быть вскрыта «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»⁰⁸². Цитируя стихотворение поэтессы Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает:

«Общее впечатление как от художественной прозы <...> Рифмованное созвучие *местати* – *землята* недостаточно, чтобы превратить текст в «стих». И в обыкновенной прозе от времени до времени встречаются подобные созвучия»⁰⁸³.

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

Иной ответ на вопрос о природе *vers libre* мы получим, если будем рассматривать стихи и прозу в их исторической и типологической соотнесенности. К такому диалектическому подходу оказывается, к примеру, весьма близок И. Грабак в статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». Автор исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что соотношение оппозиции существует здесь отнюдь не всегда, а также провести разграничение структуры обычной речи и художественной прозы). Хотя И. Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами», однако далее он расширяет свою точку зрения, исходя из того, что для

современного читателя проза и поэзия взаимно проектируются. Следовательно, считает он, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Исходя из сказанного И. Грабак решает вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании автора и читателя структуры поэзии и прозы резко разделены, он пишет: «В случаях, когда автор подчеркивает в прозе типичные элементы стиха, эта граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»⁰⁸⁴. Поэтому: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных (109) свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза»⁰⁸⁵. Именно вследствие этого граница, существующая между подобным свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие «прием» заменяется здесь диалектическим – «структурный элемент и его функция». А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с реализацией в тексте тех или иных элементов структуры, но и с их значимым отсутствием.

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

Из сказанного следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнять его понятию «реальная данность художественного произведения», то необходимо учитывать и «минус-приемы» – «тяжелые» и «легкие дырки» художественной структуры. Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное – всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется наряду с *внутритекстовыми* конструкциями и отношениями выделить *внетекстовые* как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя вдвинут в сложные общие структуры – внетекстовая часть произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но они имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное содержание и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи в их отношении к тексту и между собой. При этом залогом научного успеха будет (110) строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу сравнительно большей сложности прозы, чем стихов, является вопрос о трудности построения порождающих моделей. Здесь совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, чем общезыковая (вторая

войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст – задача несравненно более трудная, чем стихотворный.

И. Грабак, бесспорно, прав, когда наряду с другими стиховедами, например Б. В. Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к И. Грабаку и тогда, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continue), но в этих двух случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»⁰⁸⁶.

Принцип повтора

В естественном языке наряду с упорядоченностями на уровне языка, имеющими смысловоразличающий характер, спорадически возникают определенные упорядоченности на уровне речи. Мы их не замечаем, поскольку в акте языковой коммуникации они не несут никакой структурной нагрузки.

Когда мы имеем дело с художественным текстом, положение резко меняется. Получателю сообщения еще предстоит на основании текста восстановить тот специфический язык, на котором осуществляется акт художественной коммуникации. При этом, как мы отмечали, свойства сообщения переходят в свойства кода и любая упорядоченность текста начинает осмысляться как структурная, как носительница значения. И если поэт находит в создаваемом им тексте дополнительные упорядоченности по отношению к естественному языку, то читатель вправе поступать так же и обнаруживать в создании поэта некие дополнительные упорядоченности второй степени. Выше было показано, что упорядоченности эти могут быть сведены к двум классам: упорядоченности по эквивалентности и упорядоченности по порядку. К первому классу принадлежат все виды повторов в художественном тексте.

Разделяя упорядоченности по эквивалентности и упорядоченности по порядку, мы относим к первым отношения между одинаковыми элементами вне отношения к синтагматике текста, а ко вторым – отношения между (111) разными элементами на синтагматической оси. При этом следует подчеркнуть, что самое определение того, с каким из двух аспектов структуры мы имеем дело, получает смысл лишь в связи с указанием на определенный уровень.

И в берег бьет волной безумной
(Е. А. Баратынский)

На уровне фонем чередование «в» и «б» создает повторы, позволяющие рассматривать определенные сегменты текста как эквивалентные. Но одновременно на грамматическом уровне цепочка «в берег бьет» может быть рассмотрена как разделенная на группы, упорядоченные по порядку. В этом случае в признаки такой упорядоченности можно включить наряду с определенным глагольным управлением наличие анафорического фонемного элемента «б» (по типу грамматического согласования). Одновременно между группами «И в берег бьет» «волной безумной» устанавливается параллелизм, базирующийся на ритмической эквивалентности и наличии в каждой группе

анафорических фонем «в – б» (начальное «и» с внутренней организацией стиха не коррелирует, анафорически связывая его с другими стихами). Если «в – б» первого полуступиши относительно «в – б» второго – упорядочивания их по эквивалентности, то между собой они образуют отношение по порядку.

Поскольку всякий текст образуется как комбинаторное сочетание ограниченного числа элементов, наличие повторов в нем неизбежно. Однако эти повторы в нехудожественном тексте могут не осознаваться как некоторая упорядоченность относительно семантического уровня текста.

Возьмем стихи Грибоедова:

Орган мои создали руки,
Псалтырь устроили персты.

Относительно общеязыковой, фонологической или грамматической, структуры текст этот отличается определенной упорядоченностью, но относительно семантического строя текста эти упорядоченности проявляются лишь в одном: нам достаточно знать, что строй текста способен передавать некоторое содержание, то есть что он *правилен*. Как только мы устанавливаем, что текст построен правильно, его формальная упорядоченность нас перестает интересовать. С точки зрения общеязыкового содержания повторение определенных фонем является совершенно случайным. В первом стихе:

Орган – создали (о-а – о-а)

Во втором стихе:

Псалтырь – персты (п-с-т-ы-р – п-р-с-т-ы)

Между первым и вторым стихами:

Орган создали руки

Псалтырь устроили персты

То же самое можно сказать и о параллелизме грамматических форм между парно соотнесенными членами первого и второго стихов. Более того, если рассматривать текст как внехудожественное сообщение, то придется или (112) предположить, что под органом и псалтырью подразумеваются разные предметы, или считать сообщение второго стиха полностью избыточным. Та особая упорядоченность, которая создается обычным в библейской поэзии повтором содержания стихов («я был меньший между братьями моими и юнейший в доме отца моего <...> Руки мои сделали орган, персты мои настраивали псалтырь») и которую Д. С. Лихачев определил термином «стилистическая симметрия», указав, что «стилистическая симметрия может рассматриваться как своеобразное явление синонимии»⁰⁸⁷, с точки зрения общеязыкового сообщения также выступает как чистая избыточность.

Однако стоит нам определить текст как художественный, чтобы вступила в строй презумпция об осмысленности всех имеющихся в нем упорядоченностей. Тогда ни один

из повторов не будет выступать как случайный по отношению к структуре. Исходя из этого, классификация повторов становится одной из определяющих характеристик структуры текста.

Повторяемость на фонологическом уровне

Фонологические повторяемости составляют низший структурный уровень поэтического текста. Не будем пока рассматривать тех случаев, когда фонологическая повторяемость выступает как неизбежное следствие повторов более высоких уровней (грамматические повторы, рифмы и т. п.).

Фонологические повторяемости впервые были отмечены О. Бриком и с той поры неоднократно привлекали внимание исследователей. Место их в поэтической структуре велико – в этом сейчас никто не сомневается. Вопрос состоит в другом: каково отношение их к содержательной структуре текста?

Очевидно, что никакой отдельно взятый звук поэтической речи самостоятельного значения не имеет. Осмысленность звука в поэзии не вытекает из его особой природы, а дедуктивно предполагается. Аппарат повторов выделяет тот или иной звук в поэзии (и вообще в художественном тексте) и не выделяет его в повседневном языковом общении. Как только понятие о полностью урегулированном тексте возникает – складывается представление об оппозиции: «урегулированный текст – неурегулированный текст»⁰⁸⁸, и (113) поэтический текст начинает восприниматься в свете этой антитезы как полностью урегулированный. Создается возможность дополнительного осмысления. Читатель начинает замечать прежде спонтанные упорядоченности. Но писатель – также читатель, и он, вооруженный исходным представлением о том, что звуковая организация имеет значение, начинает организовывать ее по своему особому структурному плану. Читатель же продолжает эту работу и доорганизовывает текст в соответствии со своими представлениями.

С того момента, как звуковые повторы становятся предметом внимания поэта, возникает стремление приписать им некоторое объективное значение. Очевидно, что все рассуждения о значениях, которые якобы имеют фонемы, взятые вне слов, не несут никакого общеобязательного смысла и покоятся на субъективных ассоциациях. Однако сама устойчивость этих попыток – от Ломоносова до Андрея Белого – знаменательна и не дает просто отбросить все утверждения об эмоциональной, цветовой или какой-либо иной значимости той или иной фонемы. Здесь, видимо, происходит два процесса. Во-первых, предполагается, что фонема может иметь самостоятельное значение, то есть она возводится в ранг знака и, повышаясь по ярусам языковой иерархии, приравнивается отдельному слову. Во-вторых, она как бы становится «пустым словом», то есть единицей, осмысленность которой составляет презумпцию⁰⁸⁹, но значение которой еще предстоит установить. Затем эти фонемы заполняются теми значениями, которые создает данная текстовая или внетекстовая структура, становясь особыми «окказиональными словами». Наличие подобных «пустых слов» составляет неотъемлемую особенность художественного текста. Именно потому, что фонемы лишены в языке собственного значения (и лексического и грамматического), они являются основным резервом при конструировании «пустых слов» – резерва для семантического дерегулирования текста⁰⁹⁰.

Однако звуковые повторы имеют и другой семантический смысл, значительно более поддающийся объективному анализу. Звуковые повторы могут устанавливать дополнительные связи между словами, внося в семантическую организацию текста сопоставления, менее ясно выраженные или вообще отсутствующие на уровне естественного языка.

Сопоставим два текста из стихотворений Лермонтова. Они удобны не тем, что звуковая организация в них дана с особой подчеркнутостью, – в этом смысле можно было бы найти и более яркие примеры. В данном случае они возбуждают интерес иного типа: если понимать под содержанием непосредственное сообщение на уровне естественного языка, то в обоих этих текстах содержание одинаково. Между тем ясно, что они несут различную художественную информацию. Причем, поскольку конструкция тропов в этих (114) текстах однотипна, основная часть сверхязыковой семантики возникает за счет фонологической упорядоченности поэтического типа.

Как небеса твой взор блистает
Эмалью голубой,
Как поцелуй звучит и тает
Твой голос молодой

Она поет – и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядит – и небеса играют
В ее божественных глазах.

Эти тексты, если бы они не были художественными, можно было бы свести к следующей общей для них семантической параллели:

Твой <ее> голос – тает как поцелуй,
Твои <ее> глаза – как небо

Однако непосредственное чувство каждого читающего не позволяет ему увидеть в этих текстах простое тавтологическое повторение одного и того же сообщения. Рассмотрим звуковое построение текста, отвлекшись от всех других уровней анализа (хотя абсолютное отделение фонологического уровня от просодического или грамматического бывает затруднительно). Стихи

Как небеса /твой взор/ блистает
Как поцелуй /звучит/ и тает –

отчетливо делятся на три взаимно изометрические группы. Если не касаться синтаксико-грамматического параллелизма, то изометрические части стихов образуют в фонологическом отношении соотнесенные пары.

Как небеса – как поцелуй

Группа «как» образует единый анафорический фонологический сегмент – основание для сопоставления, а «небеса» и «поцелуй» – дифференцирующие элементы фонологической группы. Вторая ритмическая группа дает обращенный звуковой повтор:

твой взор – звучит

твз – звт

Третья ритмема фонологически противопоставлена первой как рифма анафоре, а второй – тем, что повторяющаяся группа построена на гласных и на согласных:

блистает – и тает

иае – иае; тт – тт

В результате этой сложной системы фонологических упорядоченностей, совершенно случайных для нехудожественного текста (они будут уничтожены любым семантически точным переводом, так как с точки зрения общеязыковых норм принадлежат плану выражения), возникают специфические данному тексту семантические оппозиции. «Небеса» и «поцелуй» из слов различных семантических полей становятся антонимами. Это требует создания особой семантической конструкции. Понятия описываются в позиции «близ(115)кое – далекое», «теплое – холодное», «доступное – недоступное», «внутреннее (интимное) – внешнее (чужое)», «человеческое – нечеловеческое». Семантика слова «поцелуй» воспринимается (в своем дополнительном окказиональном значении) как расположенная на перекрестке значений левых членов этих оппозиций, а «небо» – правых (поэтому «эмаль» получает, кроме цветового признак температурный – холодности). На этом уровне семантической конструкции намечается противопоставление «взора» и «голоса», весьма обычное в романтическом портрете «загадочного» человека⁰⁹¹.

Однако если отношение первых ритмом утверждает эту антитезу, то вторые две ее снимают (в художественной конструкции, в отличие от логической, выдвинуть и снять утверждение не равнозначно невыдвижению его). «Твой взор – звучит» обладают резко обозначенной общностью консонантной группы. Группа гласных противопоставлена: «о-о – у-и». Однако эта антитетичность гласных (они становятся основным признаком дифференциации между лексикой семантической группы зрения и слуха), подчеркивая их самостоятельность, выделяет новые связи:

голубой – поцелуй – звучит⁰⁹²

оуо<й> – оеу<й> – уи

твой взор – голос – молодой

о<й>о – оо – ооо<й>

Во всех этих связях выделяется одно: группа «неба» и группа «поцелуя» уравниваются. Для этого они превращаются в две различные, но сопоставимые сферы одного семантического поля – сенсорного: зрительную (небо – взор) и слуховую (поцелуй – голос). Звуковой параллелизм, приближенно говоря, уравнивает сегменты «твой взор» и «звучит» (на самом деле обращенность повтора «твз – звт» создает несколько более сложное семантическое отношение между значениями этих групп). Разница между звуком и взглядом оказывается менее существенной, чем семантическая общность. Не случайно конструкция сближает «твой взор» с группой «голос – молодой». А в ряду «голубой – поцелуй – звучит» дифференциация звуковых и цветовых атрибутов снята как

внесистемная. Рифмованная концовка «*блистает – и тает*» приводит к тому, что дифференциальный в первой ритмеме элемент «небо – поцелуй» в его синонимической замене «сияет – тает» уравнивается и тем самым становится общим семантическим ядром обоих стихов. Второй и четвертый стихи дополняют эту структуру:

Эмалью голубой

Твой голос молодой (116)

На консонантном уровне они дают повторы:

м – л – г – л

г – л – м – л

На вокалическом уровне:

о – о<й>

о<и> – о – о – о – о – о<й>

Уравнивание «эмали голубой» и «голоса молодого» в семантическом единстве соединяется с перекрестным фонетическим уподоблением: «эмалью – молодой» и «голос – голубой». При этом следует отметить, что все эти дополнительные упорядоченности активизируют и дополнительные дифференциации, которые надстраиваются над ними. Такова постпозиция прилагательного в первом и во втором случае. Разбираемый пример позволяет подчеркнуть и другое: всякая упорядоченность художественно активна, если она проведена не до конца и оставляет определенный резерв неупорядоченности. Так, в вокализме анализируемых двух стихов, с точки зрения звуковых повторов, не организованы фонемы, взятые в квадратные скобки:

[е – а – ю] – о – [у] – о<й>

о<й> – о – о – о – о – о<й>

Только безусловная доминанта фонемы «о» во втором стихе делает первый упорядоченным относительно нее.

Таким образом, принадлежащая в естественном языке плану выражения фонологическая структура переходит в поэзии в структуру содержания, образуя неотделимые от данного текста семантические позиции.

Сочетания «звучит и тает» и «звуки тают» представляются настолько близкими и семантически и фонологически, что, казалось бы, трудно обнаружить ощутимую смысловую разницу между ними. Так оно и было бы, если бы перед нами были не стихи. Однако в поэтическом тексте незначительные, казалось бы, звуковые отличия изменяют ткань смысловых сцеплений. Вокалическая группа в словах «звучит и тает»: «уи» и «ае». Характеристика этих групп звуков своеобразна. С одной стороны, перед нами *различные* фонемы. Ни одна из принадлежащих одной группе не повторяется во второй. С другой – устанавливается некоторый параллелизм: мы можем построить сочетание: «гласный заднего или среднего ряда + гласный переднего ряда». Активизируется именно дифференциальный признак ряда, поскольку не только устанавливается эта закономерность, но и в пределах ее можно отметить некоторую деавтоматизирующую вариантность: в первом случае берутся *крайние* гласные (самая задняя и самая передняя), а во втором – примыкающие к середине. Этим устанавливается и *самостоятельность* слов «звучит» и «тает», их семантическая «отдельность» и параллелизм этих значений, принадлежащих вне контекста к принципиально разным рядам. Синтаксическое (союз «и») уравнивание этих противоположных значений («звучит» и «тает») создает новый

(«монтажный») смысл.

«Звуки тают» (та j ут) дает иное построение: у-и-а-у. Создается фонологическое кольцо – не уравнивание двух самостоятельных систем, а единая (117) структура (параллельно им так же строятся и грамматические формы: в первом случае две однородные, во втором – связанная согласованием унифицированная конструкция).

Построим схему вокализма этого четверостишия (выделены ударные фонемы):

а о у а

– у – а

и – а а

– е – а

Первые два стиха имеют общую, отчетливо двоичную организацию – они строятся вокруг двух фонемных центров: «а» и «у». Каждый из них лексически окрашен, заимствуя семантику от слов «она» и «звуки». Кроме того, есть группа слов, синтезирующих обе звуковые темы: «тают» (та j ут), «на устах»; совпадение «у» превращает «звуки» и «поцелуи» в окказиональные синонимы.

Группа «а-у» создает цепь значений, связывающих «ее» с цепочкой слов, объединенных общим семантическим признаком страстности: «поет», «поцелуи», «уста». Под влиянием этого ряда определенным образом сдвигается и «тают».

Ср. у Пушкина:

И, полный страстным ожиданьем,

Он тает сердцем и горит.

Восторги быстрые восторгами сменялись,

Желанья гасли вдруг и снова разгорались;

Я таял...

Вторая половина четверостишия построена на сочетании «аи/ае». Она образует цепочку слов иного значения: «небеса», «божественных». «Глядит» в сочетании с «небеса», приобретает значение устремленности снизу вверх, приобщения «верхнему миру» и начинает восприниматься как окказиональный антоним слову «поет» с его «страстным» значением. Антонимические отношения возникают между «уста» и «глаза» (следует отметить, что архаическая окраска первого и противоположная второго в лермонтовском тексте, видимо, не значима в силу отсутствия сколь-либо системного употребления славянизмов). Так создается образ некоторого двуединства: земной и небесной прелести.

На семантический строй текста бесспорное влияние оказывают такие его черты, как менее значимая упорядоченность консонант, чем вокализма, и обилие зияний, создающих определенный звуковой эффект.

Мы убедились, что сопоставляемые тексты весьма близки семантически – явление неизбежное при общности их лексического состава. Однако даже если не обращать внимания на разницу их ритмического строя, различные сближения, возникающие на фонемном уровне в каждом стихотворении, создают неповторимую ткань значений. (118)

Ритмические повторы

Явления ритма и метра, современная стадия изучения которых начинается с трудов Андрея Белого, рассматривались неоднократно. В стиховедении накопился чрезвычайно обширный материал, главным образом статистического порядка.

Одним из наименее ясных вопросов до сих пор остается проблема содержательной интерпретации собранного материала. В этом смысле интересно напомнить заключительную реплику глубокой по мыслям и увлекательно написанной статьи В. В. Иванова «Ритмическое строение „Баллады о цирке" Межирова». Приводя обширное маргинальное замечание акад. А. Н. Колмогорова на тексте рукописи своей статьи, В. В. Иванов попутно с основанием отмечает: «Может представить интерес и то, что специалисты в области ритмического анализа ⁰⁹³сходятся по всем основным пунктам, кроме семантической интерпретации его результатов».

Именно в силу этого представляется целесообразным поставить вопрос о метрических повторях не только в классификационной и статистической, но и в функциональной плоскости. Какова их структурная роль? Какую функцию несут они в общем построении текста? Уместно поставить не только вопрос: «как организован текст в ритмическом отношении?», но и: «зачем он так организован?»

Мы говорили о том, что в поэтическом тексте общеязыковая синонимика получает дополнительное расширение, предельным случаем которого является возможность рассматривать любое слово словаря в качестве эквивалентного любому другому. Однако этот предельный случай существует лишь в тенденции. Каждый тип реально данных текстов имеет свою, ему лишь присущую степень расширения синонимии. В этом отношении ритмическая структура оказывает на текст своеобразное влияние.

Если признаком окказиональной синонимии считать взаимозаменяемость слов в пределах некоторого одинакового текстового окружения ⁰⁹⁴, то черновики поэтов, сохраняющие следы замены слов в пределах некоторого общего окружения, можно рассматривать как ценный материал для изучения специфики синонимов в поэтическом тексте.

Рассмотрим с этой точки зрения работу Пушкина над поэтическим текстом. Черновики поэта неопровержимо свидетельствуют, что, с одной стороны, изометризм двух слов – необходимое условие для их взаимозаменяемости. Замена слова другим, неизометричным, влечет изменение всего стиха, снимая, (119) таким образом, вопрос об одинаковом окружении; следовательно, неизометрические слова не могут быть в стихотворном тексте вторичными – поэтическими – синонимами. С другой стороны, он часто оказывается достаточным основанием для того, чтобы два очень далеких в языке слова воспринимались как эквивалентные.

В результате количество окказиональных «синонимов», свойственных данному поэтическому тексту, резко возрастает.

Обычно представляется, что выбор слов поэтом подчинен тем же ограничениям, которые накладываются языком на каждого, желающего выразить ту или иную мысль в нестиховой форме, к чему прибавляются добавочные ограничения, необходимые для соблюдения поэтической конструкции. С этой точки зрения становится решительно непонятным, зачем необходима поэзия и во имя чего следует столь резко повышать избыточность текста. Непонятно и то, почему наложение дополнительных ограничений не облегчает (в случае, когда речь идет о высокой поэзии) угадывания текста ⁰⁹⁵.

Рассмотрим некоторые аспекты работы поэта над текстом произведения. Если мы имеем дело с традиционной силлабо-тоникой и в тексте наличествуют рифмы, то следует различать поправку в первом из двух рифмующихся стихов и во втором. Ясно, что в первом случае поэт обладает большей свободой выбора. Следует также различать замены изоритмичных слов друг другом и замены одного слова другим, не изометричным ему.

Второй случай, строго говоря, невозможен: здесь происходит замена не слова в стихе, а всего стиха другим.

Таким образом, правило: «Всякая замена в стихе возможна лишь при соблюдении принципа изометризма» – остается непоколебимым, изометричной единицей лишь оказывается не слово, а стих⁰⁹⁶. (120)

Рассмотрим один из эпизодов работы Пушкина над рукописью стихотворения «Полководец». Стихи 7 – 10 в окончательном тексте звучат так:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
Ни плясок, ни охот, – а всЁ плащи, да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги.

Анализ черновиков свидетельствует, что помимо общего смыслового движения, упорядочивающего текст в определенном отношении, и тех ограничений, которые накладывала заданность для всего стихотворения ритмики и расположения рифм, у Пушкина на очень ранней стадии работы над текстом сложилась синтаксическая схема, вносящая в это место текста дополнительную упорядоченность:



(// – знак цезуры, А – мужская, В – женская рифма)⁰⁹⁷.

Позиции I₁ и II₁ (в первом стихе) были заполнены почти сразу:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн

Колебания были лишь в выборе эпитета – вместо «сельских» первоначально предполагалось «юных».

Для позиции I₂ и позиции II₂ определился ряд изоритмичных вариантов:



Легко заметить, что не только ритмические отрезки текста внутри каждой позиции взаимозаменяемы, но и позиции I₂ и I₃ могут заменять друг друга как ритмически эквивалентные. Действительно, так оно и происходит в черновиках Пушкина. Здесь мы встречаем разнообразные комбинации этих ритмических элементов:

2. Ни юной наготы, ни полногрудых жен
3. Ни сельских праздников. А всЁ плащи да шпаги... (121)
2. Ни плясок, ни богинь, ни Рубенсовых жен
3. Ни сельских праздников. А всЁ плащи да шпаги...

2. Ни плясок, ни богинь, ни флорентийских жен
3. Ни фавнов Рубенса. А всё плащи да шпаги...

2. Ни плясок, ни богинь, ни флорентийских жен
3. Ни фавнов с чашами. А всё плащи да шпаги...

2. Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен
3. Ни плясок, ни богинь, а всё плащи да шпаги...

Мы можем сделать вывод, что в поэтическом тексте возникает некоторая вторичная «синонимия»: слова оказываются эквивалентными только лишь в силу своего изометризма. Эпитеты «флорентийских», «Рубенсовых», «полногрудых» оказываются соединенными со словом «жен» как взаимозаменяющие, хотя очевидно, что «Рубенсовы жены» и «полногрудые жены» действительно обозначают одну и ту же картину, а про «флорентийских жен» этого нельзя сказать. В равной мере «фавнов Рубенса» и «фавнов с чашами» имеют, конечно, в виду одну картину – эрмитажного Вакха, «юная нагота», «пляски» и «богини» – другие живописные произведения. Однако разница на уровне денотата здесь ничего не означает: в поэтическом тексте эти слова выступают как синонимы, что заставляет предположить, что речь идет о каком-то другом денотате, инвариантном для всех этих эквивалентных сегментов текста (например, «любое произведение небатальной живописи»). Так ритмическая структура текста создает некоторую вторичную синонимию, а эта синонимия конструирует особый мир денотатов. Поэзия не описывает иными средствами тот же мир, что и проза, а создает свой мир.

Как глупо унижать себя...

Притворством унижать себя...

Смирять и унижать себя...

В этих набросках из первой главы «Евгения Онегина» сегменты «как глупо», «притворством», «смирять и» выступают как способные к взаимной замене. Конечно, в данном случае речь идет об определенной смысловой константе, в пределах которой варьируются избираемые элементы, хотя следует отметить, что трудно себе представить, чтобы эти сегменты вне данной ритмической конструкции кем-либо воспринимались как эквивалентные в любом отношении.

Сравнивая работу поэта и прозаика над черновиками, мы убеждаемся в глубоком отличии этих двух видов отбора нужного писателю материала. Прозаик имеет две возможности: уточнить мысль, пользуясь выбором в пределах общезыковой синонимии, или изменить мысль. Поэт находится в иных условиях: четкая вычлененность сегмента текста делает его более независимым по отношению к целому. Коренное изменение смысла сегмента в целом воспринимается как адекватное уточнению, которое в непэтическом тексте является результатом замены слова на его синоним.

Любви нас не природа учит,

А первый пакостный роман... (122)

Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан...

Взятые в отдельности, вторые стихи дают резкий перелом в содержании, но в составе IX строфы первой главы «Евгения Онегина» это воспринимается лишь как уточнение. *Гибкость языка (hi)*, по терминологии акад. А. Н. Колмогорова, *резко возрастает с разбиением текста на ритмически эквивалентные сегменты*. Видимо, это один из резервов, компенсирующих затраты информации на ограничения поэтического текста.

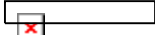
Ритмическое членение текста на изометричные сегменты создает целую иерархию сверхязыковых эквивалентностей. Стих оказывается соотнесенным с другим стихом, строфа со строфой, глава с главой текста. Эта повторяемость ритмических членений создает ту презумпцию взаимной эквивалентности *всех* сегментов текста внутри данных уровней, которая составляет основу восприятия текста как поэтического.

Однако эквивалентность не есть тождественность. То, что семантически различные в непэтическом тексте отрезки выступают как эквивалентные, с одной стороны, заставляет строить для них общие (нейтрализующие) архисемы, а с другой – превращает их отличия в систему релевантных противопоставлений.

Таким образом, в первом приближении создается впечатление, что семантика слова в стихе отступает на второй план: вперед выдвигаются звуковые, ритмические и иные повторы. Можно привести яркие примеры того, как поэт меняет слова, но сохраняет фонологическую или ритмическую конструкцию. Ограничусь одним.

В черновиках к стихотворению Пушкина «Два чувства дивно близки нам...» во II строфе есть стих

Самостоянье человека.

Он построен по особой метрической разновидности русского четырехстопного ямба  Эта разновидность (4-я) принадлежит к сравнительно редким. По данным К. Тарановского, в лирике 1828 – 1829 гг. она составляет 9,1 процента от всех четырехстопных ямбов, в 1830 – 1833 гг. – 8,1 процента⁰⁹⁸. Интересующее нас стихотворение Пушкин писал в 1830 г. Вся II строфа была отброшена, выпал и стих «Самостоянье человека». Но в новом варианте строфы появилось:

Животворящая святыня... –

с той же ритмической схемой.

Объяснить это случайностью невозможно: два стиха, совершенно различных с точки зрения лексико-семантической, оказались в поэтическом сознании Пушкина эквивалентными в силу общности метрической фигуры.

Однако стоит выйти за пределы одного стиха, и становится очевидно, что перед нами не другая мысль, а вариант той же мысли – результат (115) увеличения гибкости языка. Приведем, чтобы это стало нагляднее, I строфу и два варианта II строфы:

I строфа	Два чувства дивно близки нам –
----------	--------------------------------

	В них обретает сердце пищу – Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам.
Первый вариант II строфы	На них основано от века Начало всего Самостоянье человека И счастье
Второй вариант II строфы	Животворящая святыня! Земля была <б> без них мертва Как пустыня И как алтарь без божества.

Таким образом, отодвигание семантики на задний план – лишь кажущееся. Значение отдельного слова отступает перед конструкцией. А конструкция строит вторичное значение, выдвигая в этом же отдельном слове порой неожиданные релевантные элементы вторичного смысла.

Повторяемость и смысл

В стихе на низшем уровне можно выделить позиционные (ритмические) и эвфонические (звуковые) эквивалентности. Пересечение этих двух классов эквивалентностей определяется как рифма. Однако мы уже говорили о том, что все типы вторичных эквивалентностей вызывают в тексте образование добавочных семантических единств. Явление структуры в стихе всегда, в конечном итоге, оказывается явлением смысла. Особенно ясно это на примере рифмы.

Школа фонетического изучения стиха (Ohrphilologie) утвердила определение рифмы как звукового повтора; совпадение ударного гласного и послеударной части слова есть рифма. В дальнейшем определение рифмы стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX в., возможность совпадений предударных звуков, консонантизма и т. д. В. М. Жирмунский в своей книге «Рифма, ее история и теория» впервые указал на роль рифмы в ритмическом рисунке стиха. Он писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»⁹⁹.

Справедливость соображений В. М. Жирмунского была очевидна, и его определение стало общепринятым. Так, Б. В. Томашевский следующим образом характеризует природу рифмы: «Рифма – это созвучие двух слов, стоящих в определенном месте ритмического построения стихотворения. (124) В русском стихе (впрочем, не только в русском) рифма должна находиться в конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуются рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество – ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество – созвучие»¹⁰⁰. Сходное определение дают Г. Шенгели, Л. И. Тимофеев, В. Е. Холшевников¹⁰¹, который полемизирует с Б. В. Томашевским об обязательности положения рифмы в конце стиха, но не меняет определения по существу.

Таким образом, рифма характеризуется как фонетический повтор, играющий ритмическую роль. Это делает рифму особенно интересной для общих наблюдений над

природой ритмических повторов в поэтическом тексте. Хорошо известно, что поэтическая речь обладает другим звучанием, чем прозаическая и разговорная. Она напевна, легко поддается декламации. Наличие особых, присущих лишь стиху, интонационных систем позволяет говорить о мелодике поэтической речи. Поэтому создается впечатление – и оно весьма распространено – о присутствии в стихе двух *самостоятельных* стихий: семантической и мелодической, причем одна из них иногда отождествляется с рациональным, а другая – с эмоциональным началом. И если одни авторы придерживаются мнения о корреляции семантической и мелодической сторон стиха, то весьма многие убеждены в их разделенности и даже противопоставленности.

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

Однако опасения критиков вряд ли оправданны.

И как бы мы ни поступали, отделяя звук от содержания: превозносили бы или поносили автора, подозреваемого в отрыве звучания стихов от их смысла, – мы предполагаем невозможное. В искусстве, использующем в качестве материала язык, – словесном искусстве – отделение звука от смысла невозможно. Музыкальное звучание поэтической речи – *тоже способ передачи информации*, то есть содержания, и в этом смысле он не может быть противопоставлен всем другим способам передачи информации, свойственным языку как семиотической системе. Этот способ – «музыкальность» – возникает лишь при самой высокой связанности словесной структуры – в поэзии, и его не следует путать с элементами музыкальности в системе естественного языка, например с интонацией. Ниже мы постараемся показать, в какой мере звучность, «музыкальность» рифмы зависит от объема заключенной в ней информации, от ее смысловой нагруженности. Одновременно это прольет известный свет и на функциональную природу рифмы вообще.

В числе других классификационных принципов стиховедческой литературы можно встретить деление рифмы на богатые и бедные. Богатыми называются рифмы с большим числом повторяющихся звуков, бедными – с малым, причем подразумевается, что богатые рифмы суть рифмы звучные, в то время как бедные рифмы звучат плохо, постепенно, по мере уменьшения числа совпадающих звуков, приближаясь к нерифмам. При подобном истолковании понятий музыкальность, звучность рифмы оказывается зависящей от фонетических, а не от смысловых признаков стихотворной речи. Вывод этот кажется настолько очевидным, что обычно принимается на веру. Между тем достаточно войти в ближайшее рассмотрение вопроса, чтобы убедиться в ложности подобного решения.

Возьмем две пары фонетически тождественных рифм – омонимическую и тавтологическую. Легко убедиться, что звучность, музыкальность рифмы будет в этих случаях совершенно различной. Приведем примеры, первый из которых составлен в целях демонстрационной наглядности, а второй заимствован из «Опытов» В. Я. Брюсова:

1

Ты белых лебедей кормила,
А после ты гусей кормила.

2

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

В обоих случаях рифма фонетически и ритмически тождественна, но звучит она по-разному. Тавтологическая рифма, повторяющая и звучание, и смысл рифмующегося слова, звучит бедно. Звуковое совпадение при смысловом различии определяет богатое звучание. Проведем еще несколько опытов, переводя рифму из омонимической в тавтологическую, и убедимся, что при этой операции, не касающейся ни фонетической, ни ритмической грани стиха, постоянно «тушится» звучание рифмы:

Море ждет напасть –
Сжечь грозит синица,
А на Русь напасть
Лондонская птица.
(П. А. Вяземский)

Все озираясь слева, справа,
На цыпках выступает трус,
Как будто под ногами лава
Иль землю взбудоражил трус.
(П. А. Вяземский)

Лысеет химик Каблуков –
Проходит в топот каблуков.
(А. Белый)

Достаточно в любом из приведенных примеров (напасть – напасть, трус – трус. Каблуков – каблуков) заменить омоним тавтологическим повторением, как звучность рифмы исчезнет. Звучность слов в рифме и физическое по (126) своей природе звучание слов в языке – совсем не одно и то же. Один и тот же комплекс физических звуков речи, реализующих одни и те же фонемы языка, может производить в рифме впечатление и очень богатого, и крайне бедного звучания.

В этом смысле очень показателен следующий пример:

Бог помощь вам, графу фон Булю!
Князь сеял: пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон Булю
Придется плечами пожать
(П. А. Вяземский)

Произведем два эксперимента. Первый: изменим в первом стихе «фон» на «Джон». Ни

фонетическая, ни ритмическая природа рифмы «Булю – Булю» не изменится. Между тем решительно изменится степень звучности. Второй эксперимент еще более любопытен. Не будем менять ничего в рассматриваемом тексте. Вообразим только, что он читается в присутствии двух слушателей, из которых один знает, что фон Буль в первом стихе – австрийский дипломат XIX в., под князем разумеется Бисмарк, а Джон Буль – нарицательное имя англичан. Другой этого не знает и представляет себе, что в первом и третьем стихах речь идет об одном и том же, неизвестном ему лице, скажем некоем графе Джоне фон Буле. Степень звучности стихотворного текста для этих слушателей будет различной. Все сказанное свидетельствует о том, что само понятие звучности не абсолютно и имеет не только физическую (или физико-ритмическую) природу, но и относительную, функциональную. Оно связано с природой заключенной в рифме информации, со смыслом рифмы. Первый слушатель воспринимает рифму «Булю – Булю» как омонимическую, второй – как тавтологическую. Для первого она звучит богато, для второго – бедно.

Во всех приведенных примерах фонетически рифмы абсолютно одинаковы, и ритмически они находятся в одной и той же позиции. Между тем одни из них кажутся звучными, звонкими, музыкальными, а другие не производят такого впечатления. Что же различно в этих как будто бы совпадающих рифмах? Семантика. В таких случаях, когда рифма звучит богато, мы имеем дело с омонимами: совпадающие по звуковому составу слова имеют *различное значение*. В бедно звучащих рифмах – тавтологических – повторяется все слово полностью: не только его звуковая форма, но и смысловое содержание.

Из сказанного можно сделать два существенных вывода.

Первый: музыкальное звучание рифмы – производное не только от фонетики, но и от семантики слова.

Второй: определение рифмы в первой степени приближения можно было бы сформулировать так: рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в отмеченной относительно ритмической единицы позиции при смысловом несовпадении. Определение это охватит и тавтологическую рифму, поскольку, в отличие от разговорной речи, поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же лексическая или та же семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и, (127) следовательно, приобретает новый смысл. Как мы увидим в дальнейшем, для демонстрации полного смыслового повтора нам отнюдь не случайно пришлось пользоваться искусственными примерами: полное смысловое повторение в художественном тексте невозможно.

Мы убедились, что звуковое совпадение лишь оттеняет смысловое различие.

Совпадающая часть сходных, но различных семантических единиц в данном случае становится «достаточным основанием» для сопоставления: она выносится за скобки, подчеркивая отличие в природе явлений, обозначаемых рифмующимися словами.

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

Второй элемент семантического восприятия рифмы – сопоставление слова и

рифмующегося с ним, возникновение коррелирующей пары. Два слова, которые как явления языка находятся вне всех видов связей – грамматических и семантических, в поэзии оказываются соединенными рифмой в единую конструктивную пару.

Твой очерк страстный, очерк дымный

Сквозь сумрак ложи плыл ко мне,

И тенор пел на сцене гимны

Безумным скрипкам и весне...

(А. Блок)

«Дымный» и «гимны», если мы прочтем предлагаемый текст как обычную информацию, игнорируя поэтическую структуру, – понятия столь различные, что соотнесение их исключается. Грамматическая и синтаксическая структуры текста также не дают оснований для их сопоставления. Но взглянем на текст как на стихотворение. Мы увидим, что «дымный – гимны» оказывается связанным двуединым понятием «рифма». Природа этого двуединства такова, что оно включает и отождествление, и противопоставление составляющих его понятий. Причем отождествление становится условием противопоставления. Рифма укладывается в чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу «то – и одновременно не то».

Сопоставление в данном случае имеет в первую очередь формальный, а противопоставление – семантический характер. Отождествление принадлежит плану выражения (на фонетическом уровне), противопоставление – плану содержания.

«Дымный» в позиции рифмы требует созвучия так же, (128) как определенная синтаксическая связь (например, согласование) требует определенных окончаний. Звуковое совпадение становится здесь исходной точкой для смыслового противопоставления.

Однако сказать, что рифма представляет собой лишь звуковое совпадение при смысловом несовпадении, было бы упрощением вопроса. Ведь и в звуковом отношении рифма, как правило, – не полное, а частичное совпадение. Мы отождествляем разноразличные, но имеющие общие фонологические элементы слова и пренебрегаем различием ради установления сходства. А затем используем установленное сходство как основание для противопоставления.

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

Таким образом, можно сказать, что процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляет сущность рифмы как таковой. Природа рифмы – в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе.

В этом смысле далеко не случайным оказывается возникновение культуры рифмы именно в момент созревания в рамках средневекового сознания схоластической диалектики – ощущения сложной переплетенности понятий как выражения усложненности жизни и

сознания людей. Любопытно, что, как отмечал В. М. Жирмунский, ранняя англосаксонская рифма связана со стремлением к со- и противопоставлению тех понятий, которые прежде воспринимались просто как различные: «Прежде всего рифма появляется в некоторых постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса. Сюда относятся, например, так называемые „парные формулы“, объединяющие союзом „и“ („and“) два родственных понятия (синонимических или контрастных), в параллельной грамматической форме»¹⁰².

Не случайно и в России рифма как элемент художественной структуры вошла в литературу в эпоху «вития словес» – напряженного стиля московской литературы XV в., несущего отпечаток средневековой схоластической диалектики.

Вместе с тем следует отметить, что принцип построения рифмы в средневековом искусстве отличается от современного. Это связано со специфичностью форм средневекового и современного нам художественного сознания. Если современное искусство исходит из представлений о том, что оригинальность, (129) неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежат к достоинствам художественного произведения, то средневековая эстетика считала все индивидуальное греховным, проявлением гордыни и требовала верности исконным «богодохновенным» образцам. Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка – вот что требовалось от художника. Подобная эстетика имела свою социальную и идеологическую основу, но нас в данном случае интересует лишь одна из сторон вопроса.

Эстетическое мышление определенных эпох (в каждую эпоху, в каждой идейно-художественной системе это имело особый смысл) допускало эстетику тождества – прекрасным считалось не создание нового, а точное воспроизведение прежде созданного. За подобным эстетическим мышлением стояла (применительно к искусству средневековья) следующая гносеологическая идея: истина не познается из анализа отдельных частных явлений – частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям. Познание осуществляется путем приравнивания частных явлений к общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и в итоге – к всеобщему.

Такое сознание определило и специфику рифмы. Бросается в глаза обилие флективных «грамматических» рифм. С точки зрения поэтических представлений, распространенных в искусстве нового времени, – это плохая рифма. Невнимательный читатель объяснит обилие подобных рифм в средние века слабой поэтической техникой. Речь, однако, должна, по-видимому, идти о другом. Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением «делатель» и т. д.), то есть активизировал рядом с лексическим грамматическое значение. При этом лексическое значение являлось носителем семантического разнообразия, суффиксы же включали рифмующиеся слова в единые семантические ряды. Происходила генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая.

Современное восприятие рифмы строится иначе. После установления общности элементов, входящих в класс «рифмующиеся слова», происходит дифференциация значений. Общее становится основанием для сопоставления, различия – смысловоразличающим, дифференцирующим признаком. В тех случаях, когда в совпадающих частях рифмующихся слов тождественны и фонологическая и морфологическая стороны, семантическая нагрузка перемещается на корневую часть, а повтор оказывается исключенным из процесса дифференциации значений. Общая семантическая нагрузка уменьшается, и в итоге рифма звучит обедненно (ср. «красой –

душой» в балладе А. К. Толстого «Василий Шибанов»). Особенно любопытно при этом, что та самая структура, которая на фоне одних гносеологических принципов, одной эстетической модели обеспечивала рифме полноту звучания, в другой системе художественного познания оказывается обедненной. Это еще раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длинном ряде (130) технических усовершенствованиях некоего «художественного приема» с одним и тем же, раз навсегда данным стихотворным содержанием.

Вместе с тем нетрудно увидеть и функциональную общность рифмы в искусстве различных эпох: рифма обнажает многие семантически нейтральные в обычном языковом употреблении грани слова и делает их смыслообразительными признаками, нагружает информацией, значением. Это объясняет большую смысловую сконцентрированность рифмующихся слов – факт, давно отмечавшийся в стиховедческой литературе.

Как видно из сказанного выше, именно на материале повторов обнаруживается с наибольшей яркостью та более общая эстетическая закономерность, что все структурно значимое в искусстве семантизируется. При этом мы можем выделить два типа повторов: повторы элементов, семантически разнородных на уровне естественного языка (повторяются элементы, принадлежащие в языке плану выражения), и повторы элементов семантически однородных (синонимов; предельным случаем здесь будет повторение одного и того же слова). О первом случае мы уже достаточно подробно говорили. Второй также заслуживает внимания.

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

Читатель, привыкший к графическому восприятию текста, видя на бумаге повторяющиеся начертания слов, полагает, что перед ним – простое удвоение понятия. Между тем обычно речь идет о другом, более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложненном совсем не количественно.

Вы слышите: грохочет барабан,
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней,
Уходит взвод в туман, туман, туман,
А прошлое ясней, ясней, ясней...
(Б. III. Окуджава)

Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды¹⁰³. В зависимости от интонации чтения он может означать: «Солдат, торопись попрощаться, взвод уже уходит». Или: «Солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда, ты ее больше никогда не увидишь». Или: «Солдат, прощайся с ней, со своей единственной». Но никогда: «Солдат, прощайся с ней, еще раз прощайся с ней». Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание. «Уходит взвод в туман, туман, туман» – может быть расшифровано: «Взвод уходит в туман, все дальше, он скрывается из виду». Оно может быть расшифровано и каким-либо другим образом, но никогда не чисто количественно: «Взвод уходит в один туман, затем во второй и в третий». Точно так же и последний стих может быть истолкован как: «А прошлое все больше проясняется», «а (131) прошлое все более понятно, и вот оно достигло ослепительной ясности», и т. д. Но поэт не избрал ни одну из наших расшифровок именно потому, что его способ выражения включает все эти понятийные оттенки. Достигается это постольку, поскольку чем текстуально точнее повтор, тем значительнее

смыслоразличительная функция интонации, которая становится единственным дифференциальным признаком в цепочке повторяющихся слов.

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

Твой очерк страстный, очерк дымный...

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

Рассмотрим с точки зрения функции повторов стихотворение Леонида Мартынова «О земля моя!»:

О земля моя!

С одной стороны

Спят поля моей родной стороны,

А присмотришься с другой стороны –

Только дремлют, беспокойства полны.

Беспокойство – Это свойство весны.

Беспокоиться всегда мы должны,

Ибо спеси мы смешной лишены,

Что задачи до одной решены.

И торжественны,

С одной стороны,

Очертания седой старины,

И, естественно, с другой стороны,

Быть не следует слугой старины.

Лишь несмелые

Умы смущены

Оборотной стороной тишины,

И приятнее им свойство луны –

Быть доступным лишь с одной стороны.

Но ведь скоро
И устройство луны
Мы рассмотрим и с другой стороны. (132)
Видеть жизнь с ее любой стороны
Не зорко ни с какой стороны.

Вся система рифмовки в этом стихотворении построена на многократном повторе одного и того же слова «сторона». Причем речь идет здесь о повторе тавтологическом (хотя отдельные семантические «пучки» значений разошлись здесь уже так далеко, что выражающие их слова воспринимаются как омонимы).

Так, уже в первой строфе трижды встречается слово «сторона», причем в одном и том же падеже. Однако, по сути дела, все три раза это слово несет разную нагрузку, синтаксическую и смысловую. Это становится особенно ясным при сопоставлении первого и третьего случая («с одной стороны», «с другой стороны») – со вторым, в котором «сторона» (с эпитетом «родная») синонимична понятию «родина». Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что семантика слова в первом и третьем случаях тоже не идентична: ясно, что вводное словосочетание «с одной стороны» не равнозначно обстоятельству места действия «присмотришься с другой стороны». В последнем случае речь идет о стороне как реальном понятии (точка, с которой следует присмотреться) – в первом случае перед нами лишь служебный оборот канцелярского стиля речи, намекающий на то, что мнимый сон родных полей мерещится лишь невнимательному, казенному взгляду, а человек, способный наблюдать действительность, видит даже в неподвижности полноту непроявившихся сил.

Вторая строфа, раскрывающая тему «беспокойства» как важнейшего признака живого, развивающегося мира и адекватной ему – подвижной, диалектической точки зрения, построена на иных повторах («беспокойство – беспокоиться»). Она лишь намеком возвращает читателя к рассматриваемой нами семантической группе «сторона», выделяя из уже встречавшегося и неоднократно повторяемого в дальнейшем сочетании «с одной стороны» слово «одна» («что задачи до одной решены»). Прием этот имеет своей функцией интуитивное поддержание в читательском сознании интересующей нас темы¹⁰⁴.

В третьей строфе «с одной стороны» и «с другой стороны» синтаксически однозначны. Однако они не однозначны экспрессивно: второе окрашено в тона иронии и звучит как пародирование, «перефразирование» первого. Контрастность этого «с одной стороны» и «с другой стороны» определена еще и тем, что они входят как часть в антитезу: «...торжественны, с одной стороны» – «естественно, с другой стороны». «Торжественны» и «естественно» по месту их в общеязыковой структуре не являются антитезами, так как занимают синтаксически несопоставимые позиции. По контекстному смыслу в наречии «естественно» реализуется лишь семантика типа «конечно».

Но поэтическая оппозиция имеет другую логику: «с одной стороны» – «с другой стороны» воспринимается как нейтрализованная архисема, подчеркивающая контрастную дифференциальную семантическую пару «торжественны» – «естественно». В этом случае в наречии «естественно» раскрывается новый смысл – простота как антитеза торжественности, что, в свою очередь, делит всю строфу на две антитетичные полустрофы. А это, в конце концов, выделяет различие и в прежде приравнивавшемся («с одной стороны» – «с другой стороны»). В данном случае речь идет об интонационном различии: легко заметить, что отрывки будут читаться в разном декламационном ключе.

Один должен нести информацию о бюрократической, мертвенной помпезности, другой – о естественной жизни.

В следующей, четвертой строфе тот же фразеологический оборот вводится с отчетливо новым значением. Канцелярскому «с одной стороны», «с другой стороны» противопоставляется «оборотная сторона тишины» – еще дремлющие, но уже пробуждающиеся силы жизни, которые смущают «несмелые умы». Утверждению революционной динамики жизни «полей родной стороны» «несмелые умы» противопоставляют мысль об односторонности и неподвижности как законах природы:

Приятнее им свойство луны –

Быть доступным лишь с одной стороны

При этом напряженное развитие интересующей нас темы естественно приводит к тому, что в четвертой строфе «оборотная сторона» и «с одной стороны» – не случайные, бедные собственным значением слова. Они – основа антитезы динамики общества и неподвижности «вечной» природы, разносторонности жизни и догматизма «несмелых умов».

Но следующая – итоговая – структура снимает и эту антитезу. Пятая строфа утверждает новую мысль. Неподвижности нет и в природе: и она подчиняется революционной динамике человеческой жизни. Между убеждением, что и луна будет (тогда еще не была!) рассмотрена «с другой стороны», и призывом «видеть жизнь с ее любой стороны» устанавливается отношение параллелизма. В итоге заключительное канцелярское «ни с какой стороны» звучит как беспощадная насмешка – антитеза торжествующей канцелярскому «с одной стороны» в начале стихотворения. Так раскрывается основная художественная идея стихотворения – образ многогранной жизни, требующей от художника многостороннего подхода.

Отсутствие в искусстве полных, абсолютных семантических повторов особенно отчетливо выявляется при рассмотрении омонимических рифм. Такая рифма хорошо известна поэзии, стремящейся раскрыть внутреннее многообразие внешне единых явлений. Ярким примером здесь может служить одна из форм средневековой поэзии Востока, газель, с ее редифом – повторяющимся словом. Хотя в поэзии Хафиза и поэтов-схоластов XV в. роль редифа не одинакова, однако он все время выполняет сходную эстетическую функцию: раскрывает многообразие содержания одного и того же понятия. Так, среднеазиатский поэт XV в. Катиби написал моралистическую поэму «Дах баб», все рифмы которой – «теджнисы», то есть омонимы. Об омонимических рифмах Мавлана Мухаммеда Ахли из Ширази (XV в.) Е. Э. Бертельс пишет: «Омонимы крайне изысканные: хумор (похмелье) – хуммор (134) (кувшин принеси), шароб (вино) – шар (p)-об (зло-вода)». По свидетельству того же автора, другой поэт, Атай, «широко пользуется в качестве рифмы омонимами, что придает стихам особую остроту»¹⁰⁵.

Нетрудно заметить, что, по сути дела, такова же природа излюбленного повтора народной песни – рефрена (припева). Следуя за различными куплетами, то есть входя в разные контексты, он приобретает все время новую семантико-эмоциональную окраску.

Повторение слов лишь способствует ее выделению. Правда, такое отношение к рефрену – явление сравнительно позднее. Архаическая песня, не знающая рифмы, имеет дело с действительно безусловным повторением рефрена, но это – порождение специфической эстетики, эстетики тождества. Современная народная, классическая и современная литературная песня неизменно придают рефрену бесчисленное множество оттенков. Так, например, в известной балладе Р. Бернса «Финдлей» многократно повторенное «сказал Финдлей» звучит каждый раз по-иному. Точно так же в балладе «Сватовство Дункана

Грея» (перевод С. Я. Маршака) рефрен «Вот это сватовство!» неизменно приобретает новый смысловой оттенок.

То же самое легко было бы показать на примере анафор¹⁰⁶ (единоначатий), а также разнообразных форм интонационного единства, присущих поэтическому и риторическому тексту. Интонационный параллелизм стихов и периодов становится здесь тем «основанием для сравнения», которое обнажает семантическую противоположность или семантическое отличие. Таким образом, мы убеждаемся, что достаточно общим законом структуры поэтического текста будет не механическое повторение частей, а их соотносительность, органическая связь. Поэтому ни одна из частей поэтического текста не может быть понята вне определения ее функции. Сама по себе она просто не существует: все свои качества, всю свою определенность любая часть текста получает в соотносении (сравнении и противопоставлении) с другими его частями и с текстом как целым. Характер этого акта соотносения диалектически сложен: один и тот же процесс соположения частей художественного текста, как правило, является одновременно и сближением – сравнением, и отталкиванием – противопоставлением значений. Сближение понятий выделяет их различие, отдаленность – обнажает сходство. Поэтому выбрать те или иные повторы в тексте – еще не значит что-либо сказать о нем. Одинаковые (то есть «повторяющиеся») элементы функционально не одинаковы, если занимают различные в структурном отношении позиции. Более того: поскольку именно одинаковые элементы обнажают структурное различие частей поэтического текста, делают его более явным, постольку бесспорно, что увеличение повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходство, тем больше и разница. Повторение одинаковых частей обнажает структуру.

Итак, повторы разного типа – это смысловая ткань большой сложности, которая накладывается на общезыковую ткань, создавая особую, присущую (135) лишь стихам концентрацию мысли. Следовательно, ничего нет более ошибочного, чем весьма распространенное представление, что хотя стихам присуща особая внесмысловая музыкальность, но зато они в смысловом отношении значительно беднее прозы. Мы уже могли убедиться в том, что высокая структурная организованность стихов, создающая ощущение музыкальности, есть вместе с тем и высокая смысловая усложненность, совершенно недоступная аморфному тексту.

Такова же эстетическая природа повторов крупных единиц текста: стихов, строф, элементов композиции («ситуаций», «мотивов» и т. п.). И здесь мы можем выделить два различных, хотя и сходных в своих основах, случая. Первый: в повторяющихся единицах имеет место частичное совпадение и, следовательно, частичное несовпадение текста.

Дар напрасный, дар случайный...

Приведенный стих отчетливо распадается на два полустихия, в которых одинаковы синтаксические конструкции и интонационный строй. Совпадают полностью первый член параллельных двучленов (слово «дар») и грамматическая форма второго. Различается лексико-семантическое содержание и звуковая форма (за исключением ударного гласного и конечного – «ный») второго члена. Как мы уже неоднократно отмечали, наличие совпадений приводит к выделению, структурной активизации несовпадающей части. Семантика слов «напрасный» и «случайный» образует контрастную пару, а сами эти слова становятся смысловым центром стихотворения. При этом смысловая нагруженность зависит от величины несовпадения, а эта последняя, в свою очередь, прямо пропорциональна значимости совпадения в остальной части стиха. Чем больше совпадающих элементов и аспектов в не полностью повторяющихся отрезках текста, тем выше семантическая активность дифференцирующего элемента. Поэтому ослабить

степень совпадения полустихий, например, составив стих:

Дар напрасный и случайный –

(где не только исчезает повторяющееся слово «дар», но и разрушается синтагмо-интонационная параллельность частей), значит ослабить степень выделенности слов «напрасный» и «случайный». То же самое произошло бы при разрушении параллельности грамматической формы второго члена, равно как и во всех отдельных случаях ослабления повтора. При этом следует иметь в виду, что степень зависимости значения текста от его структуры в рассматриваемом случае значительно выше, чем в тех, где семантически сопоставляемые отрезки опираются на заведомо контрастные, вне зависимости от их позиции в стихе, лексические единицы – антонимы («И ненавидим мы, и любим мы случайно...»). В последнем примере сопоставление «ненавидим» – «любим» подразумевается и вне какого-либо частного художественного построения. Оно заведомо входит в общеязыковую семантику этих слов, которые мало что получают от их той или иной структурной позиции. Сопоставленная пара «напрасный» – «случайный» – порождение *данной* конструкции. Семантика элементов здесь весьма индивидуальна и полностью исчезнет с разрушением данной структуры. Семантика слов в этом примере (136) окказиональна и целиком порождена не только значениями слов контекста, но и их взаимоотношением в определенной структурной позиции.

Второй из возможных типов текстового параллелизма – такой, при котором повторяющиеся элементы текстуально совпадают. Может показаться, что здесь перед нами – полное совпадение. Однако это не так. *Текстуальное* совпадение обнажает *позиционное* различие. Различное положение текстуально одинаковых элементов в структуре ведет к различным формам соотнесенности их с целым. А это определяет неизбежное различие трактовки. И именно совпадение всего, кроме структурной позиции, активизирует позиционность как структурный, смыслоразличающий признак. Таким образом, «полный» повтор оказывается неполным и в плане выражения (различие позиции), и, следовательно, в плане содержания (ср. сказанное выше о припеве)¹⁰⁷.

От проблемы повторяемости крупных композиционных элементов текста естественно перейти к рассмотрению вопроса о повторяемости всего текста. Совершенно очевидно, что художественная структура не рассчитана на однократную передачу содержащейся в ней информации. Тот, кто прочел и понял информирующую заметку в газете, не станет перечитывать ее во второй раз. Между тем ясно, что повторное чтение произведений художественной литературы, слушание музыкальной пьесы, просмотр кинофильма в случае, если эти произведения обладают, с нашей точки зрения, достаточным художественным совершенством, – явление вполне закономерное. Как же объясняется повторяемость эстетического эффекта в этом случае?¹⁰⁸ (137)

Во-первых, следует остановиться на моменте индивидуальной трактовки (что всегда применимо к произведениям, в которых разделены акты создания и исполнения). Повторное слушание произведения, подразумевающего мастерство исполнения (искусство декламатора, музыканта, актера), дает нам любопытную картину соотнесенности повторения и неповторения. Давно замечено, что особенности индивидуальной трактовки исполнителя обнажаются особенно резко при сравнении разного исполнения одинаковых произведений, пьес или ролей. Увеличение элемента сходства до полного совпадения текстуальной части увеличивает и различие несовпадения – в данном случае индивидуальной трактовки.

Во-вторых, подлежит рассмотрению и другой случай – случай, казалось бы, полного повтора. Мы неоднократно сталкиваемся с ним при вторичном или многократном

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

Таким образом, дифференцирующая, то есть смысловоразличающая функция повтора связана с отличием построения или позиции повторяющихся элементов и конструкций.

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

Из сказанного можно сделать один существенный вывод: коренным моментом художественной синонимии является неполная эквивалентность.

Деление текста на структурно уравниваемые сегменты вносит в текст определенную упорядоченность. Однако представляется весьма существенным то, что эта упорядоченность не доведена до предела. Это не дает ей автоматизироваться и стать структурно избыточной. Упорядоченность текста все время выступает как организующая тенденция, строящая разнородный материал в эквивалентные ряды, но не отменяющая одновременно и его разнородности. Если оставить в стороне те художественные системы, которые строятся согласно принципам эстетики тождества, то в неполной эквивалентности ритмических рядов, равно как и всех иных видов художественной синонимии, можно увидеть проявление достаточно общего свойства языка искусства. Структура естественного языка представляет собой некоторое упорядоченное множество, и для правильно говорящего сведения о ее построении являются полностью избыточными. Она целиком автоматизируется. Все внимание говорящих сосредоточено на сообщении – восприятии языка (кода) полностью автоматизировано. В художественных системах современного типа сама структура художественного языка информативна для участников акта коммуникации. Поэтому она не может пребывать в состоянии автоматизма. Некоторый заданный в данном тексте или группе текстов тип упорядоченности должен все время находиться в конфликте с некоторым неупорядоченным относительно него материалом. В этом – разница между метрической схемой:



и стихом:

Какой-то зверь одним прыжком...

(М Ю Лермонтов)

Первая представляет собой полностью упорядоченный ряд (чередование тождественных элементов). Второй – борьбу упорядоченности и разнообразия (необходимое условие информативности). Он может быть превращен в нестихи («Какой-то зверь одним прыжком выпрыгнул из чаши...»), полностью утратив метрическую упорядоченность, и в абстрактную метрическую схему (утраченным окажется элемент неупорядоченности). Но реальный стих существует лишь как взаимное напряжение этих двух элементов. Здесь мы снова сталкиваемся с существенным принципом: художественная функция структурного уровня (в данном случае – ритмического) не может быть понята только из синтагматического анализа его внутренней структуры – она требует семантической соотнесенности с другими уровнями.

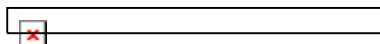
Принципы сегментации поэтической строки

Приступая к анализу стиха как ритмической единицы, мы исходим из предпосылки, что стихотворение – это смысловая структура особой сложности, необходимая для выражения особо сложного содержания. Поэтому передача содержания стиха прозой описательно возможна лишь в такой мере, в какой мы можем, разрушив кристалл, передать его свойства словами, охарактеризовав форму, цвет, прозрачность, твердость, структуру молекулы. (139)

Мы уже говорили, что основой структуры стиха является повторение. Это не только справедливо, но и общеизвестно. Многочисленные теории литературы утверждают, что стих строится на повторениях самого различного типа: повторении определенных просодических единиц через правильные промежутки (ритм), повторении одинаковых созвучий в конце ритмической единицы (рифма), повторении определенных звуков в тексте (эвфония).

Однако ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что эта элементарная, казалось бы, истина не столь проста.

Прежде всего, так ли уж одинаковы эти повторяющиеся элементы? Мы уже видели, что рифма – совсем не фонетическое явление повторения звуков, а смысловое явление сочетания повторения звуков и несовпадения понятий. Еще сложнее вопрос ритма.



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

Реальные ударные и безударные звуки, а не «чистые» ударные и безударные слоги, не только акустическая данность – они и данность структурно-фонологическая. После того как Р. Якобсон установил связь структуры стиха с фонологическими элементами¹⁰⁹, ясно, что элементами ритмической структуры выступают на этом уровне элементы структуры

фонологической, а никак не отвлеченные признаки этих элементов.

Перед нами в приведенном примере – последовательность ударных гласных: *а – е – и – о*. Где же здесь полное повторение? В реальном стихе звучат совершенно различные звуки, различные смыслоразличающие элементы. Где же здесь «систематическое, мерное повторение в стихе определенных, сходных между собой единиц речи», как определяет ритм «Краткий словарь литературоведческих терминов»¹¹⁰? Для слушателя здесь реально заметно именно различие этих звуков. То, что у них есть одна общая черта – ударность, создает основу именно для их противопоставления.

Ударение в интересующем нас случае и будет тем «основанием для сравнения», которое позволит выделить смыслоразличительные признаки этих фонем. Различие между поэтической речью и обычной в данном случае состоит в том, что в последней фонемы *а, е, и, о* не имеют этой общей черты и, следовательно, не могут быть сопоставлены. Таким образом, вместо ме(140)ханического «повторения одинаковых элементов» – сложный, диалектически противоречивый процесс: выделение различия через обнаружение сходства, с одной стороны, и раскрытие общего в глубоко отличном, казалось бы, с другой. Результатом ритмического построения текста оказывается сопоставимость звуков, которые образуют коррелирующие ряды с дифференцирующим признаком – общим положением относительно ударности (положения ударности, предударности первой, второй, послеударности первой, второй и т. д.). Это включает слова, составляющие стихи, в добавочные, сверхграмматические связи.

Значение этого обстоятельства резко возрастает в связи с различием семантической нагрузки звуков в обычной и поэтической речи. Предельной, нераздробимой единицей лексической системы языка является слово. Поскольку передающий и воспринимающий информацию вынуждены пользоваться ограниченным числом звуков, которыми располагает речь, для передачи значительного числа понятий возникла необходимость в комбинациях звуков. При этом, как известно, фонемы в естественном языке – смыслоразличительные элементы, носители содержания: достаточно изменить хотя бы одну из них, и воспринимающий уже может не понять значения переданной ему информации или понять его искаженно. Однако носителем лексического значения является именно слово в целом – сочетание данных фонем и в данной последовательности. При этом подразумевается, что пауза – знак словораздела – может быть расположена в связной речи только перед и после этого сочетания фонем. Постановка паузы посередине слова (например, «стол» и «сто л») меняет его лексическое значение.

В поэтической речи дело обстоит иначе. Для того чтобы прояснить одну из существенных граней природы ритма, остановимся лишь на одном частном вопросе – скандовке. Среди признанных авторитетов русского стиховедения вопрос этот вызвал весьма разноречивые суждения. Так, Б. В. Томашевский считал, что скандовка «вещь совершенно естественная и не представляющая каких-либо затруднений. Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является не чем иным, как подчеркнутым прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки»¹¹¹. Иной точки зрения придерживался такой знаток русского стиха, как А. Белый: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом, никогда не прочтет строки „Дух отрицанья, дух сомненья“ как „духот рицанья, духсо мненья“, от сих „духот“, „рицаний“ и „мнений“ – бежим в ужасе»¹¹².

Кто же прав – А. Белый или Б. В. Томашевский? Отметим попутно, что они акцентируют разные, хотя и тесно связанные, стороны вопроса. Б. В. То(141)машевский подчеркивает в скандовке появление добавочных ударений, а А. Белый – пауз, нарушающих единство слова как лексической единицы. Ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что оба

исследователя в определенном отношении правы, из чего следует, что относительно к проблеме в целом оба они не правы.

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

Дух отрицанья, дух сомненья,

или:

Духот рицанья, духсо мненья,

или, вернее:

Духот рицань ядух сомненья –

мы во всех случаях имеем дело со стиховой реальностью. В первом случае паузы проясняют структуру лексических единиц, во втором и третьем – ритмических. В современном поэтическом восприятии стих рассчитан на первое произнесение. Ритмические паузы реализуются негативно, через непроизнесение. Однако отсутствие паузы в месте, где мы ее ждем (ритмическая пауза в стихе), и при отсутствии подобного ожидания – вещи глубоко различные. Если описательная поэтика, рассматривая каждый художественный элемент как отдельно существующий, лишь механически примыкающий к другим, имеет дело только с реализованными «приемами», то структуральное стиховедение, понимая художественный элемент как отношение, ясно видит, что отрицательная величина столь же реальна, как и положительная, что нереализованный элемент – величина не нулевая и что он столь же явственно ощущается, как и реализованный. Если мы обозначим реальные паузы знаком V, а «минус-паузы», ощущаемые, но нереализованные места для пауз, – знаком ?, то реальное произнесение стиха будет выглядеть так:

Дух V от ? рицань ? я V дух V ?¹¹³ сомнень ? я.

Но фактически текст разбит на еще более дробные единицы. Сопротивопо-ставляемость звуков по отношению к ударности (вопрос: реализована ударность, то есть имеет место «плюс-ударность», или не реализована – «минус-ударность», – в данном случае не существен; это подтверждается тем, что в отношении к слогу в неударной позиции ударный слог в ударной позиции и неударный слог в ударной позиции ведут себя абсолютно одинаково) пронизывает стих паузами по слогам. Это, как правило, «минус-паузы», но тем не менее они вполне реальны. Следует отметить, что любая «минус-пауза» может быть при декламации легко переведена в реальную. Реализованные и (142) нереализованные паузы свободно взаимопереходят друг в друга. Если чтец в порядке усиления интонации прочтет:

Дух отрица V нья, дух сомненья –

то это, бесспорно, не прозвучит для аудитории как нечто абсурдное. На рисунок пауз лексических накладывается рисунок пауз ритмических. При этом если, говоря о ямбе, мы обозначим неударный слог как 0, а ударный как 1, то ямбический (4-стопный с мужским окончанием) скелет ритма будет выглядеть так:

0,±1,0±1,0±1,0+1, [0]

Подобная схема охватит все комбинации ямбов и пиррихией, и именно она отражает ритмическую реальность¹¹⁴.

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

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

Любое расчленение стиха не приводит к разрушению составляющих его слов.

Разнообразные ритмические границы накладываются на слово, дробят его, но не раздробляют. Слово оказывается раздробленным на единицы и вновь сложенным из этих единиц. В пушкинском стихе

Я утром должен быть уверен –

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

Яу тром

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

И к шутке с желчью пополам...

И кучера вокруг огней.

(Ср. и „кущи роз“ Лермонтова – *икущи*, по образцу *идуций*). Или „Икра а la Онегин“:

Партер и кресла, все кипит...

И край отцов и заточенья...

Пером и красками слегка... (143)

И крыльями трещит и машет...
И круг товарищей презренных...»¹¹⁵

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

Никакие паузы, реализованные или нереализованные, которые стиховая структура помещает внутри лексической единицы, не разрушают ее в нашем сознании. Дело в том, что само понятие словораздела отнюдь не в первую очередь определено паузами. Основным признаком является иное: мы владеем лексикой данного языка, в нашем сознании существует – в потенциальном, произнесенном виде – вся его лексика, и с ней мы отождествляем те или иные реально произносимые ряды звуков, придавая им лексическое значение. «Возможность недоразумений, как правило, крайне незначительна, главным образом потому, что при восприятии любого языкового выражения мы обычно уже заранее настраиваемся на определенную, ограниченную сферу понятий и принимаем во внимание только такие лексические элементы, которые принадлежат этой сфере. Если все же каждый язык имеет особые фонологические средства, которые в определенном пункте непрерывного звукового потока сигнализируют о наличии или отсутствии границ предложения, слова или морфемы, то эти средства играют всего лишь подсобную роль. Их можно было бы сравнить с сигналами уличного движения. Ведь еще совсем недавно таких сигналов не было даже в больших городах, да и теперь они введены далеко не всюду. Можно ведь и вообще обходиться без них: надо быть только более осторожным и более внимательным!» – справедливо замечал Н. С. Трубецкой¹¹⁶.

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

Шуми, шуми, волна Мирона.

вместо:

Шуми, шуми волнами, Рона.

Незнакомое «Рона» осмысливается через понятие «Мирона». Несколько иной случай описан Феликсом Коном в его мемуарах. Он рассказывает, как ученики русифицированных школ в дореволюционной Польше, не понимая выражения (144) «дар Валдая», воспринимали его как деепричастие от глагола «дарвалдать»¹¹⁷. В данном случае лексическая непонятность привела к невозможности осмыслить грамматическую форму, и ряд звуков был спроектирован на потенциально имеющуюся в сознании слушателя форму деепричастия. Таким образом, и редкость, почти уникальность, нарушения правильного членения текста при скандовке, и анализ причин и характера ошибок убеждает в том, что, разделенные ритмическими паузами сколь угодно протяженной длительности, слова стихотворного текста не перестают быть *словами*. Они сохраняют ощутимые признаки

границ – морфологических, лексических и синтаксических. Слово в поэзии напоминает «красную свитку» Гоголя: его режут ритмические паузы (и иные ритмические средства), а оно срывается, ни на минуту не теряя лексической целостности.

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

Отношение слова и звука в стихе существенно отличается от их соотношения в нехудожественном языке, где связь слова и составляющих его фонем носит, как известно, историко-конвенциональный характер. Слова в стихе разделяются на звуки, получающие благодаря паузам и другим ритмическим средствам известную автономию в плане выражения, что создает предпосылку для семантизации звуков. Но, поскольку это разделение не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков и с точки зрения естественного языка являются основными носителями семантики, лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова. Опыт подтверждает тщетность многочисленных попыток установить «объективное», независимое от слов, значение звуков (разумеется, если речь не идет о звукоподражании). Однако столь же очевиден перенос значений слов на составляющие их звуки. Приведем пример:

Там воеводская метресса
Равна своею степенью
С жирною гадкою *крысой*
(А. П. Сумароков)

Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери *скрып* подземной .
(Г. Р. Державин)

Искусство воскресало
Из казней и из пыток (145)
И било, как *кресало*,
О камни Моабитов.
(А. А. Вознесенский)

Однотипные фонетические сочетания «крыс», «скры», «крес» в каждом из трех отрывков звучат совершенно по-разному, получая различную семантику от лексических единиц, в которые входят.

Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность, которая отнюдь не сродни «самовитости», ибо целиком определена связью с семантикой слова. И вот эти семантически нагруженные фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Таким образом, уже простое включение слова в стихотворный текст решительно меняет его природу: из слова языка оно становится воспроизведением слова языка и относится к нему, как образ

действительности в искусстве к воспроизводимой жизни. Оно становится *знаковой моделью знаковой модели*. По семантической насыщенности оно резко отличается от слов языка нехудожественного.

Так вновь оказывается, что особая музыкальность, звучность поэтического текста – производное от сложности структурного построения, то есть от особой смысловой насыщенности, совершенно незнакомой структурно неорганизованному тексту. В этом легко убедиться при помощи простейшего эксперимента: ни одна самым искусным образом составленная строка бессмысленного набора звуков (звуков вне лексических единиц) не обладает музыкальностью обычной поэтической строки. При этом следует иметь в виду, что слова «заумного языка» совсем не лишены лексического значения, в строгом смысле этого слова¹¹⁸. «Заумные слова» в поэзии не равнозначны бессмысленному набору звуков в обычной речи. Поскольку мы воспринимаем издаваемые речевым аппаратом звуки как язык, им приписывается осмысленность. Некая единица речи, осмысляемая как слово по аналогии с другими, значащими, но лишенная собственного значения, будет представлять абсурдный случай выражения без содержания, обозначения без обозначаемого. Слово в поэзии вообще, и в частности «заумное» слово, складывается из фонем, которые, в свою очередь, получились в результате раздробления лексических единиц и не утратили с ними связи. Но если в обычном поэтическом слове связь звука с определенным лексическим содержанием раскрыта и общезначима, то в «заумном языке» поэзии, в соответствии с общим субъективизмом позиции автора, она остается неизвестной читателю. «Заумное» слово в поэзии не лишено содержания, а наделено столь личным, субъективным содержанием, что уже не может служить цели передачи общезначимой информации, к чему автор и не стремится.

При этом надо учитывать, что на уровне морфологии оно, как правило, не отличается от отмеченных слов языка. (146)

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

Ты пробуждаешься, о, Байя, из гробницы...¹¹⁹

Но мы не можем не знать, что «Байя», «аониды» – *слова*, знаки содержания, и соответственно их не воспринимать. Слово, не имеющее содержания (вообще или для меня, например в силу незнания), не адекватно бессмысленному набору звуков. Бессмысленный набор звуков имеет на лексическом уровне нулевое значение, непонятное слово – «минус-значение».

Однако ритмические единицы, образующие систему соотношений, свойственную лишь поэтической речи, делят стих (и составляющие его лексемы) не на фонемы, а на слоги.

Деление, доводящее слово до раздробления на уровне фонем, происходит в результате звуковых повторов.

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

В стихах:

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

Слова «утром», «уверен», «увижусь» находятся в определенной связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей. Звук (147) «у» (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ), конечно, сам по себе никакого значения не имеет. Но повторение его в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема «у» осознается и как самостоятельная, и как несамостоятельная по отношению к слову «утром». Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова «утром», но потом повторяется еще в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова «утром», «уверен», «увижусь», которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. Происходящее при этом сопоставление слов приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое. При таком семантическом наложении огромная часть понятийного содержания каждого слова окажется отсеченной, подобно тому как контекст отсекает полисемию. Но зато возникнет значение, невозможное вне этого сопоставления и единственно выражающее сложность авторской мысли. В данном случае подобная единица содержания – результат нейтрализации слов «утро», «уверен», «увижусь», их «архисема», включающая пересечение их семантических полей.

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

Однако в реальном поэтическом тексте мы имеем дело не только со спорадическими повторениями одного какого-либо звука, а с тем, что вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотношений.

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

- 1) по признаку одинакового отношения к ударности – неударности;
- 2) по признаку повторения одинаковых фонем;
- 3) по признаку семантизации языковых фонологических оппозиций, поскольку сам факт принадлежности текста к поэзии приводит к семантизации всех его элементов.

Одновременно имеет место сопоставление фонем:

- 1) в раду одного стиха;
- 2) в различных стихах.

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

Термин «архисема» образован по аналогии с «архифонемой» Трубецкого для определения на уровне значений единицы, включающей все общие элементы лексико-семантической оппозиции. «Архисема» имеет две стороны: она указывает на общее в семантике членов оппозиции и одновременно (148) выделяет дифференцирующие элементы каждого из них. «Архисема» не дана в тексте непосредственно. Она возникает как конструкт на основе слов-понятий, образующих пучки семантических оппозиций, а эти последние выступают по отношению к ней как инварианты. При этом надо иметь в виду одну особенность.

Языковые «архисемы» типа:



в рамках той или иной культуры абсолютны, они вытекают из самой системы принятых значений. В поэзии мы сталкиваемся с иным: структурная поэтическая оппозиция *воспринимается* как смысловая. Ее элементами оказываются слова, решительно не соотносимые вне данной структуры, что раскрывает в самих этих словах такую общность (различие), такое окказиональное содержание, которое вне данной оппозиции оставалось бы решительно невыявленным. Возникающие при этом архисемы специфичны именно данной поэтической структуре. В дальнейшем семантическая структура строится уже на уровне архисем, которые, включаясь в оппозиции, раскрывают сопротивление своего содержания, образуя архисемы второго и высших уровней, что, в конечном итоге, ведет нас к постижению одного из аспектов структуры произведения. Поясним это конкретным примером на материале стихотворения А. Вознесенского «Гойя».

Я – Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.

Я – Горе.

Я – голос

Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я – голод.

Я горло

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

Я – Гойя!

О грозди Возмездья!

Взвил залпом на Запад –
я пепел незваного гостя!
И в мемориальное небо вбил крепкие звезды –
Как гвозди.
Я – Гойя.

Повторы в этом стихотворении построены по принципу рифмы и убедительно подтверждают мысль о принципиальной соотнесенности ритмического и эвфонического аспектов стиха.

Через все стихотворение проходит цепь коротких, анафористических, с параллельными синтаксическими конструкциями, стихов. Начинаящее их местоимение «я» – одно и то же во всех стихах – выступает как общий (149) член, «основание для сравнения». В этой связи вторые члены двучленов («Гойя», «Горе», «голод» и др.) взаимно противопоставлены: подчеркнуто их неравенство, специфичность. Отличие первого стиха от третьего, четвертого и других сосредоточено именно во втором члене двучлена, и это отличие в первую очередь семантическое. Но слова, составляющие второй член, воспринимаются не только в их отношении к одному и тому же первому, но и в их взаимной соотнесенности. Основанием служит единство их ритмической и синтаксической позиции и звуковые повторы в словах «Гойя», «Горе», «голод». Но и внутри этого взаимосоотнесенного ряда раскрываются и силы притяжения и силы отталкивания, которые касаются и семантического, а не только звукового плана. С одной стороны, раскрывается семантическое различие (чего мы коснулись, говоря о рифме). Совпадение отдельных фонем в несовпадающих словах лишь подчеркивает отличие слов в первую очередь по содержанию, ибо, как мы уже видели, там, где полное совпадение звучания сопровождается и совпадением значения, музыкальность рифмы пропадает.

Но имеет место и другой процесс: слова «Гойя», «Горе», «голос», «голод», «горло» выделяют общую группу «го», а сопоставление типа «голос» и «голод» приводит к выделению и других фонем. Создается система, в которой одни и те же звуки в одинаковых или сознательно различных комбинациях повторяются в разных словах. И тут-то проявляется коренное отличие природы слова в обычном языке и в художественном (в частности, поэтическом) тексте. Слово в языке отчетливо распадается на план содержания и план выражения, установить прямые связи между которыми не представляется возможным. Близость плана содержания двух слов может не находить отражения в плане выражения, а близость плана выражения (звуковые повторы, омонимы и т. д.) может не иметь никакого отношения к плану содержания. С этим связано и то, что установить отношения элементов слова (например, на уровне фонем) к плану содержания в обычной речи невозможно¹²⁰.

Я – Гойя! –

начальный стих устанавливает тождество двух членов – «я» и «Гойя», причем специфическое для данного текста значение слов нам еще не известно. «Я» – это «я» вообще, «я» словарное; «Гойя» – семантика имени не выходит за пределы общеизвестного. Вместе с тем уже этот стих дает нечто новое по отношению к общесловарному, внеконтекстному значению составляющих его слов. Ясно, что, даже взятая сама по себе, вне соотнесения с другими стихами, конструкция «Я – Гойя» не однотипна, например «Я – Вознесенский». Вторая конструкция утверждала бы единство понятий, тождественных с точки зрения автора и читателя, и вне данного текста. Одно из

них («я») было бы лишь местоименным обозначением второго. Стих «Я – Гойя» строится на отождествлении двух заведомо неравных понятий («Я <поэт> есть Гойя»; «Я (150) <не Гойя> есть Гойя»). Уже взятый сам по себе, этот стих свидетельствует, что и «я» и «Гойя» употреблены здесь в каком-то особом значении, что каждое из них должно представлять собой некую особую понятийную конструкцию для того, чтобы их можно было приравнять. Эта специфическая конструкция понятий раскрывается через систему семантических оппозиций, особых, сложно построенных значений, которые возникают в результате структуры поэтического текста.

Уже первый стих выделяет сочетание фонем «го» как основной носитель значения в имени «Гойя».

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

Я – Горе.

Я – голод.

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

Я – голос

Войны, городов головни

на снегу сорок первого года...

Я – горло

Повешенной бабы, чье тело, как колокол,

било над площадью голой...

Вторая часть каждого из этих стихов функцией предикативности приравнена к «горе» и «голод» из названных выше стихов. Интересен звуковой повтор – «голос», «городов головни», «гооа», «горло», «года». К тому же словосочетание «голос войны», поддержанное той выделенностью фонемы «в», которая получается в результате повтора:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,

слетая на поле нагое... –

устанавливает между словами, модулирующими «в» и «г», отношение семантической соотнесенности. Следует отметить, что «г» в слове «ворог» особенно (151) структурно подчеркнуто, поскольку вся семантика слов и фразеологизмов «выклевал глазницы», «слетая» подводит к слову «ворон» (фонетически оно подготовлено словом «воронок»). Неназванное «ворон» и существующее «ворог» образуют соотнесенную пару, в которой семантическое различие выделяет фонемы «н – г», а совпадение группы «воро» устанавливает общность значений. Так образуется сложная конструкция содержания: «Поре», «голод», «*голос войны*», «городов и головни», «глазницы *воронок*», «*горло повешенной бабы*», «поле нагое» образуют взаимосоотнесенную структуру. Она, с одной стороны, возводится к архисеме – семантическому ядру, возникающему на пересечении полей значений каждой из основных семантических единиц. С другой стороны, происходит активизация признаков, отделяющих каждую из выделенных групп от общего для всех значения архисемы. То, что каждая из семантических единиц воспринимается в отношении к семантическому ядру, диктует в ряде случаев совершенно иное восприятие значения, чем если бы мы столкнулись с нею, изолированной от всего ряда.

Необходимо указать на еще одно соотношение. В разбираемом отрезке текста отчетливо выделяются две группы стихов.

Первая:

Я – Горе.

Я – голод.

Вторая:

Я – голос

Войны, городов головни

на снегу сорок первого года.

Я – горло

Повешенной бабы, чье тело, как колокол,

било над площадью голой.

К этой группе примыкает стих:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,

слетая на поле нагое.

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

Однако, с другой стороны, общность лишь подчеркивает отличие, существующее между этими группами стихов. Короткие строки требуют совершенно иного дыхания, следовательно, темпа и интонации, чем длинные. Но разница не только в этом: «горе» и

«голод» – существительные отвлеченные. Приравненное к ним «я» выступает как нечто значительно более конкретное, единичное. «Длинные» стихи в этом отношении сложнее. Предикат здесь не только конкретен – он представляет собой обозначение части, причем именно части человека, его тела (ср.: «горло», «голос», «глазницы»). В соотношении с ним субъект «я» выступает как нечто более общее и абстрактное. Но (152) одновременно предикат оказывается включенным в метафорический ряд – «голос войны» (ср.: «глазницы воронок»; рядом с ними и «горло повешенной бабы» воспринимается как символический знак более обобщенного содержания). Создается антропоморфный метафорический образ («голос», «глазницы», «горло»), одновременно составленный из деталей военного пейзажа – «воронки», «поле нагое», «городов головы на снегу сорок первого года». Эти два ряда синтезируются в образе «площади голой» и повешенной над ней бабы. Все эти образно-семантические ряды сходятся к одному центру: они приравнены «я», авторскому субъекту. Однако это равенство – параллелизм, а не тождество. Поскольку предикаты в каждой из групп стихов, и в каждом стихе в отдельности, не тождественны, а лишь параллельны, включают и общность и различие, поскольку не равны и эти, следующие друг за другом «я»: «я» каждый раз приравнивается новой семантической структуре, то есть *получает новое содержание*. Раскрытие сложной диалектики наполнения этого «я» – один из основных аспектов стихотворения. Предикат выступает здесь как модель субъекта, и сопоставление предикатов, конструирующее очень сложную систему значений – образ трагического мира войны, – одновременно моделирует образ авторской личности. И когда А. Вознесенский подводит итог первой части стихотворения стихом «Я – Гойя!», то субъект его вбирает все «я» предшествовавших стихов со всеми их различиями и пересечениями, а предикат суммирует все предшествующие предикаты. Это делает стих «Я – Гойя!» в середине текста отнюдь не простым повторением первой строки, а, скорее, ее антитезой. Именно в сопоставлении с первым стихом, в котором и «я» и «Гойя» имеют лишь общеязыковые значения, раскрывается та специфическая семантика этих слов, которую они получают в стихотворении Вознесенского, и только в нем.

Аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения, показав, как рождается значение итогового стиха «Я – Гойя». Можно было бы, в частности, отметить, что все элементы различия при повторе (например, то, что первые два стиха «Я – Гойя» даны с восклицательной интонацией, а последний – без нее) становятся носителями значений.

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

Образование архисем не есть процесс противологического характера. Он вполне поддается точному научному анализу. Но, изучая его, необходимо постоянно иметь в виду, что в поэтическом тексте в силу отмеченной раз-дробленности-нераздробимости слова на фонемы отношение выражения к содержанию складывается решительно иначе, чем в нехудожественном. Во втором случае никакой связи, кроме историко-конвенциональной, установить нельзя. В первом случае (поэтический текст) устанавливается определенная связь, в силу которой само выражение начинает восприниматься как изображение содержания. В этом случае знак, оставаясь словесным, приобретает черты изобразительного (иконографического) сигнала. (153)

Следует особо подчеркнуть, что раздробление слов на фонемы, равно как и образование окказиональных значений слов в результате сопоставления фонем и просодических единиц, осуществляется не только в случаях, когда текст нарочито инструментарен. Сама природа ритмической структуры делит текст на единицы, не совпадающие с семантическими, но приобретающие в стихе семантику. Скандовка как

реальность или как возможность, на фоне которой воспринимается поэтическая реальность, постоянно присутствует в сознании читателя. Не случайно дети начинают чтение (и восприятие) стихов со скандовки. В таком виде стихи им кажутся более звучными. Показательны и данные истории стиха.

Для русской силлабики характерно чтение «по слогам». Все слоги читались как ударные, а вдох должен был совпадать с одной из межслоговых пауз. Б. В. Томашевский, анализируя рифмовку русских силлабиков, приходит к выводу: «Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, то есть при условии „чтения по слогам“. В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться, отсюда и идея тонического стиха, противопоставляющего ударный слог неударному»¹²¹.

Таким образом, в силлабике ударность не могла стать дифференцирующим признаком именно потому, что все слоги были ударными¹²². Это вызывало неизбежные паузы между слогами, но одновременно практически отменяло словоразделяющие паузы. Стихи Симеона Полоцкого читались следующим образом (знак || – пауза и вдох): фи – ло – соф – вху – дых – ри – зах || о – быч – но – хо – жда – ше || Е – му – же – во – двор – цар – ский || нуж – да – не – ка – бя – ше.

(Философ в худых ризах обычно хождаше,
Ему же во двор царский нужда нека бяше)

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

...Бой за су – ще – ство – ванье...
...Без вытѣ – гиванія жил!..
...Право – на – жительственный свой лист
Но – гами топчу!

Однако дело не в том, выявлена или нет в скандовке ритмическая природа стиха. Когда мы скандируем стихи, границы лексических единиц, не выявленные в произношении, отчетливо существуют в сознании и коррелируют с реальными паузами, дробя звукоряд. Когда мы читаем стихи, руководствуясь лексико-смысловыми паузами, в сознании сохраняются ритмические паузы, которые сохраняют свою реальность «минус-приемов».

(154)

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

Знак в литературе остается словесным. Он не воспринимается человеком, не владеющим

данной языковой структурой. И все же по принципу соотношения содержания и выражения он приближается к изобразительным знакам. Слова естественного языка как коммуникативной структуры составлены из элементов низших уровней, которые лишены собственного лексического значения. В поэтическом тексте структура выражения становится в силу продемонстрированной выше лексико-семантической значимости фонем (и морфем) структурой содержания. Вследствие включения элементов низших уровней в процесс смыслообразования возникают окказиональные семантические оппозиции, окказиональные «архисемы», невозможные вне данной текстовой структуры выражения. (Поэтому, кстати, самый точный перевод поэтического текста воспроизводит структуру содержания лишь в той ее части, которая общая у поэтической и непэтической речи. Те же семантические связи и противопоставления, которые возникают в результате семантизации структуры выражения, заменяются иными. Они непередаваемы, как непередаваемы идиомы в структуре содержания. В силу сказанного применительно к поэтическому тексту правильнее говорить не о точном переводе, а о стремлении к функциональной адекватности.)

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

Известно, что вопрос звукового состава слова решается принципиально различно с точки зрения «языка» и «речи». В первом случае мы имеем дело со структурой, которой безразлична физическая природа реально осуществляемого сигнала, и поэтому такие явления, как, например, редукция, будут интересовать лишь исследователя речевого аспекта. В связи со сказанным возникают, в частности, вопросы о природе отгадываемости текста и о распределении информации в слове. При этом выясняется, что контекстная письменная и устная речь не знают ровного распределения информации в слове. Экспериментальные данные для русской речи (анализировалась информационная нагрузка слова «хорошо» в контексте) показали, что в письменной речи «информация целиком сконцентрирована в первой половине слова, в то время как вторая его половина оказывается избыточной», в устной же «информационно нагруженным оказывается конец слова, опирающийся (155) на ударный слог. Начало слова [х ? р] оказывается в этом случае избыточным»¹²³. Таким образом, в речевом потоке, сегментируемом на слова, семантическая нагрузка распределяется весьма неравномерно.

Специфика поэтического текста, в частности, состоит и в том, что неструктурные, свойственные речи, а не языку, элементы приобретают в нем структурный характер. В результате не все звуковые элементы стиха оказываются одинаково нагруженными семантически. Одни из них семантически редуцируются, другие подчеркиваются, вступая в различные оппозиционные соотношения. Однако поэтическая структура не просто возводит речь в ранг языка, придавая неструктурным элементам характер структурных. Она решительно меняет соотношение степени информативности элементов внутри речи: те из них, которые в нехудожественном сообщении избыточны, в стихе могут стать семантически нагруженными. Семантически бедные элементы речи (например, конец слова в письменном тексте) в особом структурном положении (например, при появлении рифмы, которая – явление письменной поэзии и архаическому фольклору неизвестна) получают несвойственную им информационную нагруженность. Отсюда еще одна важная особенность поэзии. Поэтическая речь не является письменной, как полагали сторонники буквенной филологии. Но это и не устная речь, как считали сторонники фонетического метода. Поэтическая структура современной поэзии, в отличие от фольклора, – *отношение* устного текста к письменному, устный *на фоне* письменного. Поэтому, в частности, графическая природа текста отнюдь не безразлична для его понимания.

Проблема метрического уровня стиховой структуры

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

Выше мы старались показать, что определенная – весьма значительная – доля художественного эффекта поэтической речи в том, что относится за счет ритма, но ему не принадлежит. Ритм – метр выступает в значительной мере лишь как средство сегментации текста на единицы, меньшие, чем слово.

Из сказанного не вытекает, разумеется, что метрическая структура стиха не имеет собственного значения. Однако вопрос об этом значении остается весьма затуманенным.

Говоря о значении ритма, следует разграничивать две стороны вопроса.

Первая: метр как построение данного текста в связи с определенной словесно-семантической тканью. В этом случае метр не знак, а средство построения знака. Он «режет» текст и участвует в образовании семантических (156) оппозиций, о чем речь шла выше, то есть является средством образования той специфической смысловой структуры, которая и составляет сущность стиха.

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

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

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

Но ритм – сигнал о принадлежности воспринимаемого текста не только к «поэзии как таковой». Он проясняет не только те грани поэтической речи, которые раскрываются оппозициями «поэзия – проза» и «поэзия – нехудожественный текст».

Внетекстовым связям полностью принадлежат и семантические ассоциации, вызываемые теми или иными конкретными размерами. В силу разнообразных причин определенный размер связывается с жанром, фиксированным кругом тем и лексики. Возникает свойственный ему в данной поэтической традиции «экспрессивный ореол» (выражение В. В. Виноградова, сходное содержание А. Н. Колмогоров вкладывает в термин «образ ритма»). Кирилл Тарановский в работе «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» заключает: «Отметим, что стихотворный ритм, хотя он и лишен автономного значения, все же является носителем определенной информации, воспринимаемой вне когнитивного плана»¹²⁴.

Названная работа К. Тарановского блестяще подтверждает положение о том, что семантическое истолкование ритмики принадлежит внетекстовым отношениям. Проследившая историю русского пятистопного хорей, автор показывает, как складывается интонационно-семантическая его характеристика (в основном под влиянием лермонтовского употребления этого стиха). (157)

Как внутритекстовая структура, размер выполняет основную функцию: членит текст на сегменты – стихи и суб- и суперстиховые отрезки. Членение текста на отрезки, уравненные в ритмическом отношении, создает между ними отношение эквивалентности (стих эквивалентен стиху, стопа – стопе). Неповторяющиеся элементы эквивалентных частей текста (например, семантические) становятся смысловыми дифференциаторами.

Однако в тех случаях, когда на фоне метрической константы возникает возможность ритмических «фигур», ритмическое членение оказывается способным выполнять двойную функцию: уподобления семантически несходных отрезков текста (членение на эквивалентные куски) и расподобления их (членение на ритмические варианты). Возможность прибегать в пределах одной и той же метрической системы к различным ритмическим подсистемам и разная вероятность употребления каждой из них создают возможность дополнительных упорядоченностей, которые в конкретных текстовых построениях тем или иным образом семантизируются.

Множественность и взаимная пересеченность этих упорядоченностей приводит к тому, что закономерное и предсказуемое на одном уровне выступает как нарушение закономерности и снижающее предсказуемость – на другом. Так и на ритмическом уровне возникает определенная «игра» упорядоченностей, создающая возможность высокой семантической насыщенности.

Приведем один пример, заимствованный из маргинальных помет А. Н. Колмогорова на рукописи статьи Вяч. Вс. Иванова «Ритмическое строение „Баллады о цирке" Межирова». А. Н. Колмогоров приводит примеры употребления редкой «пятой формы» (в терминологии К. Тарановского – «седьмой фигуры») четырехстопного ямба и заключает: «Более свободное употребление пятой формы в современной русской поэзии, по-видимому, начато Пастернаком. В „Высокой болезни":

И по водопроводной сети...

За железнодорожный корпус,

Под железнодорожный мост...

Здесь во всех трех стихах побочное ударение на третьем, а не на втором или четвертом слоге! Много примеров форм с безударными первой и второй стопой в пятистопном ямбе в „Спекторском"»¹²⁵.

Нельзя не заметить, что здесь выбор малоупотребительной (К. Тарановский отмечал, что в русской поэзии XVIII – XIX вв. эта форма практически не встречается)¹²⁶ ритмической фигуры компенсирует подчеркнутую обыденность речи. Но одновременно лексическая обыденность, «антипоэтичность» фразеологизмов «водопроводная сеть» и «железнодорожный корпус» в поэзии не обыденна, а экзотична, и редкая (поэтому – неожиданная) ритмическая фигура под влиянием лексики также получает значение «антипоэтизма», передачи средствами стиха прозаической структуры речи. (158)

Однако ритмические варианты стихов могут в сознании поэта получать определенные самостоятельные эмоциональные характеристики, независимые от лексической «наполненности» стиха и создающие дополнительные семантические возможности. Это подтверждается наблюдаемым в черновых рукописях поэтов фактом полного изменения

всей лексики стиха при сохранении в ряде случаев ритмической (порой очень редкой) фигуры.

Грамматические повторы в поэтическом тексте

Грамматическая структура текста, подобно фонологической и другим рассмотренным выше упорядоченностям, выполняет в поэтическом произведении дополнительные функции, решительно не свойственные ей вне литературы. Поэт, как правило, не может изменять норм грамматической организации текста. Однако из этого не следует еще, что грамматическая структура нейтральна в своей художественной функции¹²⁷.

С одной стороны, с точки зрения слушателя, тут срабатывает презумпция полной художественной значимости текста. Слушатель склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий поэта, поскольку знает о присутствии в них некоторого умысла, но не знает еще, в чем этот умысел состоит.

С другой – с точки зрения автора, в силу языковой избыточности, всегда имеется возможность определенного выбора между теми или иными формами грамматического выражения для адекватного семантического содержания.

Значение грамматических повторов двояко. Во-первых, возникает осязаемая дополнительная организованность текста, который оказывается пронизанным эквивалентными или антитетичными грамматическими позициями. Как ясно показал Р. О. Якобсон, изучение художественной функции грамматических категорий равнозначно в определенных отношениях игре геометрических структур в пространственных видах искусства. Если представление о том, что эстетическое в тексте монополярно закреплено за «образами», заставляет полагать, что лишь незначительный слой произведения является художественно организованным, то раскрытие эстетической функции грамматической структуры позволяет увидеть всю толщу текста как эстетически активную.

Грамматические повторы, подобно фонологическим, сближают разнородные в неорганизованном художественном тексте лексические единицы в сопоставленные группы, распределяя их по колонкам синонимов или антонимов.

Во-вторых, грамматические повторы выводят определенные грамматические элементы текста из состояния языковой автоматизации: они начинают (159) привлекать внимание. А поскольку все заметное в художественном тексте неизбежно воспринимается как осмысленное, несущее определенную семантическую нагрузку, то и выделенные грамматические элементы с неизбежностью семантизируются. Приписываемая им семантика может нести информацию об определенных отношениях, близких к реляционным связям грамматики. Так, система глагольных времен часто организует темпоральную сторону художественной картины мира, категории числа включаются в оппозиции типов «единичное, уникальное – множественное» и т. п. В этом случае между грамматической структурой текста и ее семантической интерпретацией складывается система безусловных связей иконического типа. Однако нередко имеет место и другой случай: грамматическая структура задает отношение между сегментами текста, а интерпретация этих отношений определяется ее соотносительностью с другими подклассами общей художественной системы и ее организацией в целом.

Проиллюстрируем это положение одним примером: рассмотрим глагольные формы, встречающиеся в тексте стихотворения В. А. Жуковского на смерть Пушкина.

<А. С. Пушкин>

1. Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе
2. Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
3. Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
4. Мертвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
5. Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
6. Что выражалось на нем, – в жизни такого
7. Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
8. Пламень на нем; не сиял острый ум;
9. Нет! Но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
10. Было объято оно: мнилось мне, что ему
11. В этот миг предстояло как будто какое виденье,
12. Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось: что видишь?

Построение глагольных форм в этом тексте отличается такой последовательностью, что предположить случайность здесь невозможно. Глагольные противопоставления проведены по двум линиям: «личные формы – безличные формы». Так, стихи 1 – 2 являются двумя отчетливо параллельными конструкциями личного и активного характера:

Он лежал – опустив руки.

Я стоял – склоня голову.

Они вводят два субъектно-объектных центра текста («он – я») в их сопротивопоставлении (параллелизм грамматических форм выделяет семантическое различие характеристик «лежал – стоял»). Стихи 3 – 4 дают противопоставление: антитеза «я – он» получает параллель в оппозиции «актив – пассив»:

«Я»

стоял, смотря в глаза – (160)

«Он»

были закрыты глаза.

Стихи 5 – 6 дают пассив для обоих семантических центров, противостоя стихам 1 – 3.

«Мы не видали» в стихе 7 открывает новую группу глагольных форм (в 7 – 10). С одной стороны, активная форма глагола дана с отрицанием «не», а с другой – замена «я» на «мы» придает категории лица оттенок обобщенности, выступая в данном контексте как среднее между личными и безличными конструкциями. Стихи 7 – 10 дают антитезу:



Противопоставление осуществляется по линии «актив – пассив». Но это противопоставление имеет иной характер, чем в начале стихотворения, благодаря тому,

что действие в левом члене оппозиции дано с отрицанием как нереальное. Активу приписывается качество нереализованности, а пассиву – реализованности. Стихи 10 – 12 начинают новый отрезок, построенный на нагнетании безличных форм глагола: «мнилось мне» – «предстояло ему». В паре «Что-то сбывалось над ним» – «спросить мне хотелось» левый член формально не является безличным. Однако Жуковский воспринимал пассивную форму (в сочетании с неопределенным местоимением «что-то») как адекватную безличной, что отчетливо видно из всей конструкции этой части текста.

Заключительное «что видишь?» снова возвращает нас к активным и личным глагольным формам начала стихотворения, но с заменой оппозиции «я – он» на «я – ты» и повествовательной интонации на вопросительную.

Таким образом, мы получаем некоторое совершенно бесспорное членение текста на сегменты, различно организованные в отношении глагольных групп. Какая же грамматическая семантика активизируется подобным членением? Вначале субъект и объект поэтического мира («я – он») наделены признаками личными и активными, затем личными и пассивными и, наконец, безличными.

Конечно, в общеязыковом употреблении, в котором использование тех или иных глагольных категорий упорядочено относительно грамматики и не упорядочено (или не обязательно упорядочено) относительно семантики (одну и ту же систему значений можно передать в пределах одного или нескольких языков различными способами), те же глагольные категории могли бы восприниматься как полностью формальные. Так, в предложении: «Было принято решение действовать энергично» – пассивная конструкция не создает значения пассивности. Иное дело в поэтическом тексте. Но и здесь мы имеем дело со вторичным явлением – семантизацией формальной структуры. Семантизация эта (ср. аналогичные факты так называемой народной этимологии) может идти путями более общими, «естественными» для всего коллектива, пользующегося данным языком. Таково осмысление признаков грамматического рода как пола, актива – пассива как активности – пассивности и т. д. Однако в подобном вторичном осмыслении всегда присутствует и окказиональный элемент, создаваемый в данном тексте. (161)

Упорядоченность грамматических категорий создает для них презумпцию осмысленности – мы знаем, что у них есть семантическое значение. Но каково это значение, мы узнаем лишь из конструкции данного текста. Всегда остается известный структурный резерв и на чисто индивидуальное истолкование.

И в разбираемом нами тексте грамматическая упорядоченность семантизируется двумя способами: за счет «естественной» интерпретации категории «актив – пассив», «личные формы – безличные формы» и в связи с другими конструктивными уровнями данного текста.

Большое значение для интерпретации семантики грамматических форм имеет лексика текста.

1. Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе
2. Руки свои опустив; голову тихо склоня,
3. Долго стоял я над ним...

Грамматическая конструкция дает осмысление этих стихов в противопоставлении пассивным и безличным построениям. «Я» и «он» выступают здесь как два субъекта в двух параллельных предложениях. Им приписаны одинаковые с точки зрения грамматической формы предикаты (личные и активные); категория глагольного времени в стихотворении не значима, так как весь текст выдержан в одном прошедшем, за

исключением последнего стиха, о котором речь будет идти особо; Однако переход к анализу на лексическом уровне позволяет сделать ряд уточнений.

«Он» и «я» не только уравниваются, но и противопоставляются. Прежде всего, следует отметить своеобразный синтаксический палиндром:

1 субъект	2 предикат	3 обстоятельство образа действия	4 деепричастный оборот
он	лежал	без движения	руки свои опустив
4	3	2	1
голову тихо склоня	долго	стоял	я

Конструкции, в которые включены «я» и «он», не только подобны, но и зеркально противоположны. Но еще резче противопоставление на уровне семантики.

Глаголы «лежал – стоял», единые в грамматической антитезе их второй и третьей частям стихотворения, семантически антонимичны. Причем антонимичность эта особого рода: из нее еще не следует с очевидностью, имеем ли мы дело с противопоставлением только положений и действий этих «я» и «он» («он лежал, а я стоял» – типа: «Кто кивер чистил весь избитый, кто штык точил, ворча сердито»), или же «стоял» и «лежал» являются метонимической заменой другой антитезы: «я был жив – он был мертв».

Противопоставление построено так, что оба эти, весьма различные, понимания (162) могут иметь место. «Он» и «я» выступают как равноправные. То, что их двое, заставляет предположить равную степень одушевленности (сочетание: «нас было двое – я и труп» семантически невозможно). Состояние «лежал без движения» сопровождается уточнением «как будто по тяжелой работе руки свои опустив». Все это подчеркивает семантику жизни в глаголе «лежал», хотя читатель не только из-за сравнительного с оттенком условности союза, «как будто», но также из посвящения покойному поэту знает о подлинном смысле противопоставления. Однако с третьего стиха двусмысленность резко снимается:

3. Долго стоял я над ним, *один*, смотря со вниманьем

4. *Мертвому* прямо в глаза; были закрыты глаза.

«Он» из второго субъекта, равноправного с «я», превращается в объект, выраженный местоимением в косвенном падеже: «я стоял над ним». Не случайно именно в этом месте появляется «один», а «он» превращается (из «второго») в «мертвого». Эта однонаправленность действия выражена двумя способами: 1) грамматически – антитезой: «активное действие – пассивное действие» – «я смотрел в глаза – были закрыты глаза» и 2) лексически: вместо взаимного отношения «я» и «он» в 1 – 2 стихах – одностороннее. «Я смотрел ему в глаза, но его глаза не смотрели на меня»: «были закрыты глаза».

Далее происходит новое уравнивание «я» и «он», но уже не как равноправно-активных, а в качестве равноправно-пассивных:

Было лицо его мне так знакомо...

Было заметно, что выражалось на нем...

При этом если в лично-активной грамматической конструкции центром действия было «я», то в безлично-пассивной «я» становится лишь созерцателем сопричастного основному действию «его». Стихи 7, 8, 9, 10 дают грамматическую антитезу: действия, выраженные глаголами в активной форме, отвергаются (они даны в отрицательной форме) – реально происходящее выражается пассивным оборотом:

Не горел вдохновенья пламень...

Не сиял острый ум....

«Горел» и «сиял» выступают в определенном плане как синонимы, выделяя общий семантический признак пламени и света, метафорически приписываемый «вдохновенью» и «уму», которые понимаются как синонимы. Не разбирая во всем объеме характера того семантического сдвига, который порождается этим вторичным синонимизмом, отметим лишь, что под влиянием грамматической антитезы *ум* и *вдохновение* воспринимаются как лично-активные качества, блеск и яркость активной индивидуальности. Им противостоит *мысль*, которой и грамматическая структура, и семантика пассивной конструкции «было объято» придают значение сверхличностного, выражающегося в человеке, но не создаваемого человеком.

Далее следует группа безличных глаголов (или структурно им приравненных форм), которые охватывают оба центра текста: (163)

«я»	«он»
мнилось мне	предстояло ему
спросить мне хотелось	сбывалось над ним.

«Он» оказывается участником некоторого безличного и сверхличностного действия, хотя и принимает в нем участие страдательно. Семантика глаголов заставляет истолковывать эти грамматические конструкции как выражение акта приобщения.

Заключительное «что видишь?» и грамматически и семантически возвращает нас к 3 – 4 стихам. Там «я» смотрит «со вниманьем», а «он» – мертв, у него «закрыты глаза», и «он» не видит. Здесь «он» («ты») видит нечто, невидимое для «я».

Однако заключительный стих получает особое значение не только в силу семантической антитезы (закрытые глаза мертвого видят то, что скрыто от зрения живого), не только потому, что в силу грамматического противопоставления пассивное состояние истолковывается как причастность к подлинному действию, а активное действие – к мнимому. Не меньший смысл получает противопоставление грамматических времен: все стихотворение написано в прошедшем, а заключительное полустиишие – в настоящем времени. В контексте стихотворения эта организация семантизируется как антитеза реального времени (в прошедшее включены и «я» и «он») некоторому «невремени» (в настоящее включен, приобщен ему только «он – ты»).

Так раскрытие сложной картины отношения жизни и смерти, «я» и «не-я» в стихотворении Жуковского в значительной мере дается через глагольную структуру текста.

Грамматические категории, как указал Р. О. Якобсон, выражают в поэзии реляционные значения. Именно они в значительной степени создают модель поэтического видения

мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, *из чего* поэт конструирует свою модель мира.

Реляционные отношения выражаются всеми грамматическими классами. Весьма существенны, например, союзы:

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

Рядом, в форме подчеркнутого параллелизма, поставлены два союза «и», две как будто тождественные грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчеркивает различие. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего общего семантического пятна – архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между (164) понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления.

Примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы привести для всех грамматических классов.

Таким образом, система грамматических отношений составляет важный уровень поэтической структуры. Вместе с тем она органически связана со всей конструкцией текста и не может быть понята вне ее.

Структурные свойства стиха на лексико-семантическом уровне

При всей важности каждого из выделяемых в художественном тексте уровней для построения целостной структуры произведения основной единицей словесного художественного построения остается слово. Все структурные слои ниже слова (организация на уровне частей слова) и выше слова (организация на уровне цепочек слов) получают значение лишь в отношении к уровню, образуемому словами естественного языка. Нарушение этого принципа в заумных текстах, равно как и необходимость «пустых слов» – единиц, заполняемых семантикой *ad hoc*, не опровергает этого основного положения, а, наоборот, подтверждает его, так же как явления афазии не опровергают, а подтверждают структурность языка.

Как известно, определение слова вызывает у лингвистов большие затруднения. Однако это не может заставить нас отказаться от какого-либо рабочего определения элементов этого основного уровня текста – верхней границы всех единиц парадигматической оси и нижней – синтагматической.

То, что лингвистическая наука затрудняется в определении слова, нас не должно

обескураживать, поскольку параллельно с этим существует и другое: всякий, пользующийся языком, убежден, что он знает, что такое слово. Если определять слово по признакам, проявляющимся *внутри* связанного с ним структурного уровня, то оно выступит как низшая единица синтагматического (композиционного) уровня. Если за основу брать отношение его к другим уровням, то тут вперед выдвинется семантическая нерасчлененность.

Для того чтобы понять это, сопоставим словесный текст с несловесным – картиной или балетом – и постараемся найти некий общий структурный инвариант, который манифестировался бы в литературном тексте словом, а в нелитературном – ощутимыми его коррелятами. Ясно, что в балетной сцене мы сможем говорить о композиции, имея в виду соотношение фигур и поз (мы легко выделим «имена», их действия и предикаты), но отношение величины руки к величине ноги танцора уже не будет являться элементом композиции (синтагматики) в силу нерасчлененности человеческого тела. Нечто подобное можно сказать и о живописи: пока расчленение предмета на аспекты и плоскости не входило в арсенал возможностей художника, (165) композиция включала *размещение* изображений предметов как некоторых нерасчлененных сущностей.

Однако вычленение этого элементарного уровня композиционной структуры – не конец, а начало выяснения понятия слова в искусстве. Как мы видели, в силу постоянной для искусства игры уровней ни один из них не имеет абсолютного, всегда наперед заданного и отдельного существования, а непрерывно, оставаясь собой, перекодируется в единицы других уровней. Это приводит к тому, что слово, оставаясь словом, имеет тенденцию быть равным более мелким единицам (быть частью самого себя – каждая часть слова стремится получить самостоятельность, стать нерасчлененной единицей композиционного целого). Но одновременно слово стремится распространить свои границы, превратить весь текст в одно нерасчлененное целое – одно слово.

Одновременное функционирование всех этих структурных типов разграничения текста (основные семантические границы то переносятся внутрь слова, то выносятся к пределам текста) и создает то богатство семантической игры, которое присуще произведениям искусства.

Стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Используя все виды эквивалентности: ритмической, фонологической, грамматической, синтаксической, – поэтическая структура подготавливает восприятие текста как построенного по закону взаимной эквивалентности частей даже в том случае, когда это не выражено ярко в наличной структуре (доминирует «минус-структура»),

Поэтому в поэтическом тексте, по сути дела, невозможно выделить слово как отдельную семантическую единицу. Каждая отдельная в нехудожественном языке семантическая единица в поэтическом языке выступает лишь как функтив сложной семантической функции.

«Связанность» слова в поэтическом тексте выражается в том, что слово оказывается соотнесенным с другими словами, поставленным в параллельное положение к ним. Если контекстные связи естественного языка определяются механизмом грамматического соединения слов в синтагмы, то основным механизмом поэтического языка будет параллелизм¹²⁸. Разные слова оказываются в положении эквивалентности, благодаря чему между ними возникает сложная семантическая соотнесенность, выделение общего семантического ядра (в обычном языке не выраженного) и контрастной пары дифференцирующих семантических признаков.

Гляжу на будущность с боязнью,

Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной...
(М. Ю. Лермонтов) (166)

В приведенном примере мы легко обнаруживаем, что слова, составляющие эти четыре стиха, оказываются во многих отношениях парно параллельными. Общий параллелизм первых двух стихов, опирающийся на анафорический повтор тождественного элемента ритмической и синтаксической конструкции («гляжу на»), выделяет две лексические пары: «будущность – прошлое» и «с боязнью – с тоской». Природа этих оппозиций различна: «будущность» и «прошлое» – антонимы, и их внутритекстовые значения близки к общеязыковым; «боязнь» и «тоска» не образуют в нехудожественном языке лексической пары и скорее близки, чем отличны по своей внетекстовой семантике. Таким образом, акт параллелизма имеет здесь различный смысл. В паре «будущность – прошлое» он, в основном, выделяет общее в противоположном («будущность» и «прошлое» противоположны, но, вызывая у поэта одно и то же отношение – «боязнь», «тоска» – выступают как тождественные).

В паре «боязнь» – «тоска» отдельные значения становятся оппозиционно-соотнесенными и в близком выделяется различное.

В первом стихе намечены и другие группировки:

Гляжу на будущность	на будущность с боязнью
---------------------	-------------------------

Сходные отношения, устанавливающиеся и между словами второго стиха, воспринимаются слушателем как семантические. Звуковой повтор здесь, однако, недостаточно резко подчеркнут, и смысловые отношения между этими словами выражены менее резко, чем, скажем, у Маяковского в сочетании: «Стиснул торс толп», где ярко выделены две пары («стиснул *торс*» и «оторс отолп») с отчетливо выраженным, общим для каждой группы семантическим ядром. Вместе с тем здесь подчеркнуто и фонетическое несовпадение: *тис* – *торс*, свидетельствующее, что в данном случае имеет место смысловое сближение, а не тождество. Любопытно, что звуковое отличие в парах «стиснул торс» и «торс толп» резче выделено, чем в гораздо менее, казалось бы, сближенном «гляжу на будущность». Таким образом, возникает необходимость не только констатировать наличие связи, но и ввести понятие ее *интенсивности*, которое будет характеризовать степень связанности элемента в структуре. Мы полагаем, что степень интенсивности поэтических связей слов относительно измерима. Для этого необходимо будет составить матрицу признаков параллелизма и учитывать количество реализованных связей. (Для упрощения вопроса, видимо, в первом приближении придется отвлечься от проблемы внетекстовых связей.)

Возвращаясь к отрывку лермонтовского текста, отметим, что если анафорическая симметрия первых двух стихов подсказывает мысль об их параллелизме, то их явная ритмическая неэквивалентность и, напротив, эквивалентность первого и второго стихов становится признаком противопоставления.

Ритмическая эквивалентность подсказывает смысловой параллелизм первого и третьего стихов. Это подкрепляется наличием в них рифмующейся пары «боязнью – казнью», где основой для сравнения оказывается грамматический элемент (флексия), однако и корневая часть – главный носитель семантики – не полностью противопоставлена. Повторяемость

фонем основы (167)

(«азн») и явная семантическая близость дают основание для возникновения внутртекстовой смысловой взаимозависимости рифмующихся слов.

В третьем стихе можно обнаружить еще одно сложное семантическое построение. Логически эта строка построена как сравнение: «я как преступник». Однако образ поэта, составляющий идейный центр стихотворения, не назван в тексте. Отсутствует даже личное местоимение «я». Грамматическим носителем идеи субъекта здесь является лишь флексия первого лица единственного числа – «у» («гляжу»). Семантическая нагруженность фонемы «у», ее роль в цитированном четверостишии, определена именно грамматической функцией как роль носителя идеи субъекта. Любопытно, что в продолжении текста, одновременно с появлением личного местоимения «я», фонема «у» почти исчезает. В отождествлении же «я как преступник» в пределах третьего стиха субъект не назван, но подчеркнутое ударное «у» в слове «преступник» воспринимается как слияние с субъектом. Иной характер соотношений – в четвертом стихе, в паре «ищу – души» («души» фразеологически связано с «родной», которая, в свою очередь, образует пару «родной – с тоской»). «Ищу – души» дает перевернутый параллелизм – фонологический палиндром (типа цветаевского: «Ад? – Да»). Между «ищу» и «души» синтаксически установлены субъектно-объектные отношения, как будто разделяющие их, но фонологический параллелизм раскрывает ту систему взаимоотношений, которая поясняется эпитетом «родная», объединяющим оба синтаксических центра фразы (субъект и объект «родные»). Параллелизм, отличный и от тождества и от состояния несопоставимости, раскрывает сложную диалектику отношений поэтического «я» и «души родной». На анализе дальнейшего текста можно было бы показать сложную соотнесенность его структурно-семантических планов – поэтического субъекта, враждебного ему мира Бога, которому он бросает упрек, и готовности к «жизни иной», – важной для Лермонтова ноты социального утопизма.

Разумеется, подобная «связанность» слов художественного текста не есть некая абсолютная величина. Характерное для восприятия текста как поэтического возникновение презумпции связанности делает и «минус-связанность» (несвязанность) структурно-активным элементом. Вместе с тем текст существует на фоне многочисленных внетекстовых связей (например, эстетического задания). Поэтому структурная простота (низкая связанность) может выступать на фоне сложной структуры внетекстовых отношений, приобретая в этой связи особую смысловую наполненность (такова типологически поэзия зрелого Пушкина, Некрасова, Твардовского). Только при отсутствии сложных внетекстовых связей ослабление структурных отношений внутри текста превращается в признак примитивности, а не простоты.

Таким образом, установление всеобщих соотнесений слов в поэтическом тексте лишает их самостоятельности, присущей им в общезыковом тексте. . Все произведение становится *знаком единого содержания*. Это пронизательно почувствовал А. Потебня, высказавший (в свое время показавшееся парадоксальным, но на самом деле чрезвычайно глубокое) мнение о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом. (168)

Однако, несмотря на справедливость всего сказанного, в целостной структуре художественного текста именно уровень лексики является тем основным горизонтом, на котором строится все здание его семантики. Превращение слова в поэтическом тексте из единицы структуры в ее элемент не может уничтожить общезыкового его восприятия как основной единицы соотнесения обозначаемого и обозначающего. Более того: многочисленные отношения параллелизма между словами в поэтическом тексте не только подчеркивают общее между ними, но и выделяют семантическую специфику каждого. Отсюда вытекает, что связанность слов в поэтическом тексте приводит не к стиранию, а к

выделению их семантической «отдельности». Мы уже говорили о том, что ритмическая сегментация стиха приводит не к стиранию, а к обострению чувства границы слова. Приобретает значение и вся грамматическая сторона слова, которая вне искусства в силу автоматизма речи стирается в сознании говорящего. Эта гораздо большая, чем в нехудожественной речи, «отдельность» поэтического слова особенно проявляется в служебных словах, имеющих в естественном языке чисто грамматическое значение. Стоит поставить в поэтическом тексте местоимение, предлог, союз или частицу в позицию, в которой она, благодаря метрическим стиховым паузам, приобрела бы «отдельность», свойственную в обычном языке значимому слову, как сейчас же у нее образуется добавочное *уже лексическое* значение, в ином тексте ей несвойственное:

...Иль еще

Москвич в Гарольдовом плаще

(А. С. Пушкин)

Вот,

хотите,

из правого глаза

выну

целую цветущую рощу?!

(В. В. Маяковский)

Ложи, в слезы! В набат, ярус!

Срок, исполнься! Герой, будь!

Ходит занавес – *как* – парус,

Ходит занавес – *как* – грудь.

(М. И. Цветаева)

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



на более обычную (для двух последних стихов это возможно):

Ходит занавес как парус,

Ходит занавес как грудь



(169)

и, таким образом, убрать стоящее на «как» ударение и паузу после него, чтобы необычная

его смысловая многозначительность исчезла. Высокая семантичность этого «как» объясняется, в частности, тем, что оба метрических рисунка, на которые может быть наложен текст, коррелируют, образуя определенного рода оппозицию.

Итак, семантика слов естественного языка оказывается для языка художественного текста лишь сырым материалом. Втягиваясь в сверхязыковые структуры, лексические единицы оказываются в положении своеобразных местоимений, получающих значение от *соотношения со* всей вторичной системой семантических значений. Слова, которые в системе естественного языка взаимно изолированы, попадая в структурно эквивалентные позиции, оказываются функционально синонимами или антонимами друг другу. Это раскрывает в них такие семантические дифференциаторы, которые не обнаруживаются в их смысловой структуре в системе естественного языка. Однако эта способность превращать разные слова в синонимы, а одно и то же слово в разных структурных положениях – в семантически неравное самому себе не отменяет того, что художественный текст остается текстом и на естественном языке. Именно это его двойное существование, напряженность между этими двумя семантическими системами, определяет богатство поэтических значений.

Рассмотрим стихотворение М. Цветаевой для того, чтобы проследить, как структурные повторы членят текст на взаимозэквивалентные семантические сегменты, а эти последние вступают между собой в сложные вторичные отношения. Выбор текста именно М. Цветаевой не случаен. Подобно Лермонтову, она принадлежит к поэтам с обнаженно четкой расчлененностью текста на эквивалентные куски.

Для демонстрации семантической парадигматики поэтического текста стихи ее столь же удобны, как произведения Маяковского и Пастернака – для семантической синтактики.

О слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О Чехия в слезах!
Испания в крови!

О черная гора,
Затмившая – весь свет!
Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь – быть.
В бедламе нелюдей
Отказываюсь – жить.
С волками площадей

Отказываюсь – выть.
С акулами равнин
Отказываюсь – плыть –
Вниз – по теченью спин. (170)

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один – отказ.
15 марта – 11 мая 1939

Все четыре стиха первой строфы отчетливо уравнены и одинаковой интонацией, и синтаксическим и семантическим параллелизмом. Первый стих:

О слезы на глазах!

Упоминаемые здесь «слезы» пока еще не имеют для читателя никакой иной семантики, кроме общесловарной. Однако в тексте стихотворения это общесловарное значение – лишь местоимение, замена, указание на то специфическое вторичное значение, которое строится семантической структурой текста.

«Гнев» и «любовь» в общесловарном значении антонимы, но здесь они структурно уравнены (синтаксически и интонационно)¹²⁹. Одновременное функционирование антитезы на уровне общезыковой семантики и синонимии на уровне поэтической структуры делает активными и те признаки, которые объединяют эти два слова в архисему, и те, которые противопоставляют их как полярные. Противопоставление этих понятий заставляет воспринимать «гнев» как «антилюбовь», а «любовь» как «антигнев», уравнивание – раскрывает в них единое содержание: «сильная страсть».



В сочетании с такой семантической группой «плач» не воспринимается как выражение пассивной эмоции: грусти, бессилия. Он не противоположен деятельности. В этом смысле между первым стихом с его еще общесловарным значением слова «слезы» и вторым неизбежно возникает семантическое напряжение, которое усложняется соотносительностью с двумя последними стихами. (171)

«Чехия» и «Испания» синонимичны как два героических символа антифашистской борьбы (сходство и разница судеб Испании и Чехословакии в 1939 г. были настолько злободневной темой, что простое упоминание их рядом сразу же обнажало целую систему семантических сопровотавлений. Одновременно возникала цепь антитез – от кровавого удушения свободы до «украденной битвы», включая и географическую противопоставленность).

Роль географических названий в поэтическом тексте – особая тема. Интересно в этом смысле высказывание Хемингуэя об отношении к географическим терминам во время первой мировой войны: «Было много таких слов, которые уже противно было слушать, и в конце концов только названия мест сохранили достоинство. Некоторые номера тоже сохранили его, и некоторые даты, и только их и названия мест можно было еще произносить с каким-то значением. Абстрактные слова, такие, как „слава, подвиг, доблесть“ или „святыня“, были непристойны рядом с конкретными названиями деревень,

номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами»¹³⁰. Функция таких географических названий, как «высота с отметкой 101» или «высота Безымянная», в речи военного времени соприкасается не только с термином научного языка, но и с окказиональным словом в поэзии. Это слово, лишенное внеконтекстного значения и получающее его от данной ситуации. Такое слово может сделаться «главным словом» ситуации и мгновенно потерять всякое значение.

С другой стороны, соположение географически далеких имен в тексте производит тот же эффект, что и «сопряжение далековатых идей»:

От потрясенного Кремля
До стен недвижимого Китая...
(А. С. Пушкин)

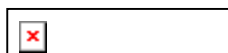
В этой цитате – не только антиномия «потрясенный – недвижимый», но и пространственное противопоставление «очень близкий, свой» – «очень далекий, чужой». Эффект уравнивания крайних точек пространства однотипен риторическому уравниванию далеких понятий. Это делает географию в поэзии (особенно сопоставление географически отдаленных пунктов) чаще всего признаком высокого стиля. Показательно, что Вяземский, охарактеризовавший стиль пушкинского «Клеветникам России» как «географическую фанфа-ронаду», увидел в ней не только политический, но и поэтический анахронизм, образец одического стиля XVIII в.

Смысл сближения географически далеких понятий как своеобразной метафоры имеет и противопоставление «Испании» и «Чехии» в стихах Цветаевой. Одновременно возникает оппозиция: «кровь – слезы» (слезы и кровь не только противопоставлены, но и уравнены).

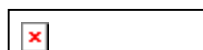
«Чехия – слезы»
«Испания – кровь» (172)

Первые два стиха и третий – четвертый взаимно сопоставлены (это подчеркнуто параллелизмом анафорического «о»). Первые два говорят о поэте, последние – об окружающем его мире. И с этим миром – миром жертв – поэт связывает единство чувств.

Вторая строфа параллельна первой по структурной схеме «поэт – мир»¹³¹. Однако решение здесь совершенно иное. Если в уравнивании Испании и Чехии подчеркивается не конкретно-географическое, а политико-символическое содержание, то в антитезе:



левый член выступает как географически конкретный, а правый – как предельно обобщенный, причем обобщенность эта – пространственная (свет = мир). Зато в оппозиции:



он уже раскрывается, как несущий световую семантику¹³². Антитеза «гора, затмившая –

свет» придает «свету» новый семантический признак – включает его в некоторую пространственную ограниченность, за пределами которой – «не свет», типа «не весь в окошке белый свет» (Твардовский). Кроме того, этот стих вводит некоторую характеристику поэтического субъекта, его пространственной точки зрения: *черная* гора находится между поэтом и светом (световой признак) и черная *гора* находится между поэтом и *всем* светом (пространственный признак).

Фонологическое сближение *гора – пора* включает семантику «горы» в совершенно не свойственный ей ряд временных явлений и придает «затмившей» горе (в сочетании с семантизацией приставки «за») признак действия, развивающегося во времени и пространстве, – *наползания*.

Троекратное повторение «пора» при полном словарном лексико-семантическом совпадении слов раскрывает единственный дифференциатор – интонацию. А зафиксированная таким образом интонация позволяет включать в значение слова не присущий ему в естественном языке модальный признак категоричности, энергии утверждения, который не только введен, но и количественно градуирован по восходящей линии.

Творцу вернуть билет.

Стих представляет собой двойную цитату, и семантика его раскрывается из внетекстовых связей. В первую очередь, Цветаева, конечно, имеет в виду (173) слова Ивана Карамазова: «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. <...> Не Бога я не принимаю, Алеша, а только билет Ему почтительнейше возвращаю»¹³³.

Но слова Ивана Карамазова – вольная переделка знаменитого места из письма Белинского к Боткину от 1 марта 1841 г.: «Благодарю покорно, Егор Федорович, – кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр., и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою»¹³⁴.

Сопоставление стиха Цветаевой с ее источниками убеждает нас не только в совпадении, но и в знаменательном расхождении мысли.

Следующие две строфы, связанные единством значений, анафорическим началом «отказываюсь» и параллелизмом синтаксических структур, построены как трансформации первого – и центрального – стиха:

Отказываюсь – быть.

И лексическое, и грамматическое (инфинитив) значение слова «быть» подчеркивает признак универсальности. Слово «быть» в своей семантической обобщенности и всеобщности становится почти местоимением: оно заменяет *все* глаголы существования и деятельности. Антитеза первого лица «отказываюсь» и инфинитива «быть» дает наиболее общую формулу отношения «я и мир»¹³⁵.

Однако это не просто отказ от мира, а отказ от мира, в котором торжествует фашизм. Поэтому «быть», оставаясь обобщенно-философским, развертывается во все более конкретную и распространенную цепь значений

отказываюсь – быть:

В Бедламе нелюдей – *жить*

С волками площадей – *выть*

С акулами равнин – *плыть* –

Вниз – по течению спин.

Вся эта цепь синонимов (вертикальный столбец) раскрывает общность и специфику смысловых ступеней. «Бедлам» – мир сумасшедший и нечеловеческий, а отказ «жить» в нем – простая невозможность существовать в этом мире.

Следующий синонимический ряд дает гораздо более конкретную в социальном смысле характеристику окружения действия, «Волки площадей» – сочетание этих лексических единиц активизирует признаки хищности и улицы. Но глагольный инфинитив находится уже в ином отношении к этой группе (ср. внетекстовое «с волками жить – по-волчьи выть») – это не простое соприсутствие, а соучастие. Теперь «быть» уже означает *уподобляться* волкам. «Быть» последовательно уравнивается с «жить в Бедламе нелюдей» (выделяется признак пассивного сосуществования), «выть с волками площадей» (выделяется признак совместного действия) и «плыть с акулами равнин» «вниз по течению спин» (выделяется признак повиновения). При этом происходит последовательное распространение характеристики места и обстоятельств действия. В первом случае она выражена пустой клеткой – «быть» не имеет относящихся к нему слов, затем следуют обстоятельственные группы по два слова (не считая предлогов) и, наконец, группа в четыре слова.

Эквивалентными оказываются не только глаголы «быть – жить – выть – плыть», но и обстоятельственные группы: «Бедлам нелюдей – волки площадей – акулы равнин... вниз по течению спин». Однако эквивалентность не только подчеркивает семантическое равенство («нелюди – волки – акулы» воспринимается как синонимический ряд), но и выделяет различие. «Бедлам нелюдей» в сопоставлении с «волками площадей» выделяет ряд семантических дифференциации

мир безумный – мир хищный

нелюди – антилюди.

Не случайно в первом случае мы имеем дело с обстоятельством *места*, а во втором – *образа действия*. Вторая группа выделяет семантику злой активности. Синонимический повтор «волки площадей – акулы равнин» выделяет новую архисему «хищники городов и сел», а в зримом плане метафоры – то, что общего у акулы и волка, – *зубы* (произведенный нами на ряде семинарских занятий в Тартуском университете опрос: «Как вы зрительно представляете этот образ?» – в 80 процентах случаев подтвердил возникновение ассоциации с зубами).

Но далее выделяется дифференцирующая группа: рядом с акулами появляется «течение спин», вниз по которому автор отказывается плыть. Если прежде отказ означал нежелание быть волком среди волков, то тут – течением, по которому плывут акулы, *безликостью* (течение *спин*), поощряющей хищную активность. Но поскольку все эти характеристики уравниваются с универсальным «быть», создается модель мира, не дающая никаких иных

возможностей бытия.

Это делает все четыре повтора «отказываюсь – отказываюсь – отказываюсь – отказываюсь» взаимно неравными. Они отличаются по объему (количественному и качественному) отказа: первое можно сравнить с обобщающим словом при перечислении, а остальные – с самим перечислением (по схеме «все: и то, и то, и то»). (175)

Текст членится и на более крупные сегменты, коснуться которых необходимо для понимания семантики последнего слова стихотворения – «отказ».

Первые две строфы дают противопоставление «поэт – мир». Но противопоставление это дано с какой-то третьей, объективной точки зрения, наблюдающей оба смысловых центра извне. Не случайно старательное уклонение от личных форм глагола, равно как и наличие вообще безглагольных односоставных синтаксических структур.

В двух последующих строфах появляется структурно выраженное «я» в качестве семантического центра текста. Правда, оно дано не в форме личного местоимения, а глаголом первого лица. Тем самым сохраняется градационный резерв для еще большей степени выраженности первого лица. Но понять, что такое «я» этого текста, можно только проследив, что ему противопоставляется.

В первом отрезке даются в одном ряду относительно точки зрения повествования «слезы на глазах (субъект) – мир – Творец». Вторые два построены на противопоставлении «я» – «мир». Творец не упоминается.

Заключительная последняя строфа все сводит к основной антитезе «я – Творец». Последний полностью отождествлен с миром. Характерно введение диалогической формы «я – ты». Однако, строя парадигму понятия «я», противопоставленного ему «ты», а также структуры их отношений, мы можем сделать любопытные наблюдения над семантикой этих композиционных центров текста. Если до сих пор мы наблюдали нарастание выраженности «я» и противопоставленноеTM его миру, то теперь происходит его расслоение. В «я» выделяется некоторая сторона, которая связывается с чувством, материальностью. То, что слух и зрение здесь только метонимия, вытекает из уравнивания противоположных стилевых характеристик: грубого «дыры ушные» и высокого «вещие глаза». Конечно, речь идет не о том, что слух принадлежит к более низкой сфере, чем зрение. Смысл иной: «От высокого до низкого, от слуха до зрения – *все*, что во мне служит окном в мир, мне не нужно». То, что во *мне* что-то может быть *мне* не нужно, свидетельствует о раздвоении этого «я». Одна часть его отождествляется с той парадигмой, в которую Творец, его безумный мир, мое зрение и слух, сама я как часть мира входят в качестве манифестирующих форм. Другая – составляет вторую парадигму, которая определяется негативно, через отказы, как противопоставление свойствам первой.

Но если материальная природа «я» вводит этот образ в мир Творца, то и отказ – самоуничтожение – приобретает характер не только богоборчества, но и богоубийства. Именно это делает анализируемый текст одним из самых резких осуждений Бога человеком в русской поэзии и придает особую семантическую весомость заключительному стиху:

Ответ один – отказ.

Аллитерация и изометричность уравнивают все три слова, превращая их как бы в одно слово с комплексным значением возражения миру и Богу, единственности (наличие каких-либо иных возможностей исключается) и полной (176) негативности.

Индивидуальное проявляется с наибольшей полнотой в несуществовании.

Как мы имели возможность убедиться, вся сложность антифашистской и богоборческой

мысли Цветаевой реализуется лишь через структуру текста, и в первую очередь (в данном случае) через систему лексико-семантических эквивалентностей, образующих сверхязыковые лексико-семантические парадигмы.

Стих как мелодическое единство

В стиховедческих исследованиях неоднократно указывалось, что стих – основная элементарная единица поэтической речи. При этом давно уже было замечено, что найти четкое определение признаков этой единицы затруднительно. Характеристика его как некоей ритмической константы противоречит хорошо известным фактам из истории вольных и свободных размеров. Широко распространенные в русской басне, комедии, а иногда и поэме («Душенька» И. Богдановича) XVIII – начала XIX в. вольные ямбические размеры решительно уклонялись от деления текста на ритмически константные (равнотопные) единицы:

И сам

Летит трубить свою победу по лесам.

(И. А. Крылов)

Аналогичные примеры можно привести и из области свободного стиха XX в. и некоторых других разновидностей поэзии. Наличие или отсутствие рифмы также не является в этом случае показателем, так как можно привести многочисленные примеры и белого поэтического текста, не подлежащего делению на изометрические единицы на уровне стиха (например, цикл «Nord-see» Гейне). Хорошо известное явление *enjambement* не дает связать понятие стиха с синтаксической или интонационной константой. Таким образом, наличие в стихе определенного изоритмизма, изотоничности и синтаксической соизмеримости представляет собой скорее определенный обычай, распространенный весьма широко, чем закон, нарушение которого, лишает стих права именоваться подобным образом.

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

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

Таким образом, представление о том, что воспринимаемый нами текст – поэзия и что,

следовательно, он распадается на стихи, – первично, а деление его на конкретные стихотворные строки – вторично. Именно в силу *презумпции* членения поэтического текста на стихи мы начинаем искать в тексте определенный стиховой изометризм, переживая отсутствие какого-либо из его признаков как «минус-наличие», не колеблющее самой системы. Так, в частности, если отрезки текста ощущаются как стихи, то отсутствие синтаксического изометризма (enjambement) принимается за отклонение от определенного принципа, то есть за подтверждение самого этого принципа (совершенно очевидно, что при отсутствии представления о синтаксическом изометризме стихов не может идти речи о художественной значимости enjambement).

Поэтому облигаторность тех или иных признаков стиха в той или иной художественной системе оказывается явлением более частным и вторичным по отношению к презумпции о делении поэтического текста на стихи. При этом, конечно, следует различать признаки стиха как структурного явления и сигналы, подаваемые аудитории о поэтической природе текста (например, графика стиха). Правда, признак стиха может быть вместе с тем и сигналом подобного рода. Такова, например, особая поэтическая интонация декламации, которая, являясь для определенных систем поэзии существенным признаком стиха (интонация свидетельствует о стиховой границе), служит и сигналом о том, что текст следует воспринимать как поэзию.

На роль интонации первыми в советском стиховедении обратили внимание Б. М. Эйхенбаум и В. М. Жирмунский в работах о мелодике русского стиха. При этом Эйхенбаум отказался от рассмотрения интонации и мелодики, возникающих в результате ритмической конструкции текста, сосредоточив внимание на интонационной стороне синтаксических фигур. Хотя в статье «Мелодика стиха» (1921) Б. М. Эйхенбаум говорит, что «мелодизация», «особый лирический напев», возникает «на основе ритмико-синтаксического строя»¹³⁶, но в своей книге, посвященной этому же вопросу, он не останавливается на вопросах ритмики и соответственно формулирует свой основной тезис так: «Я понимаю под мелодикой только интонационную систему, то (178) есть сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»¹³⁷.

Иначе решает вопрос Л. И. Тимофеев, уделяющий интонации особое внимание и склонный видеть в ней один из решающих элементов стиховой структуры. Он находит в мелодике эмфатическое, эмоциональное начало, отличающее, по его убеждению, стихи от прозы¹³⁸.

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

Прежде всего, вопрос об интонации следует расчленить на два.

Первый: интонационный строй, присущий *поэзии вообще* и – более узко – ее отдельным классам (например: все, написанное четырехстопным ямбом, характеризуется некоей типовой интонацией) и жанрам.

Второй: роль в поэзии интонаций, присущих определенным синтаксическим структурам (вопрос, рассмотренный Б. М. Эйхенбаумом и несколько ранее, и в иной плоскости В. М. Жирмунским в книге «Композиция лирического стихотворения»).

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

Первоначальный этап русской поэзии был связан с синкретизмом слов и музыки. Речь идет не только об устной народной поэзии, но и о псалмах, бесспорно входивших в сознание культурного человека русского средневековья именно как поэзия. Псалмы же жили в художественном сознании древнерусской литературной аудитории не в сочетании с той особой риторической интонацией, которая была присуща церковной ораторской прозе, не с той специфической, нарочито монотонной и вместе с тем резко отличной от обычной речевой интонацией, которой читались жития, послания и другие жанры церковной прозы¹³⁹, а в неразрывном синкретизме с речитативным распевом; этот распев и заставлял воспринимать псалмы как *непрозу*. Таким образом, в момент возникновения русская силлабическая поэзия воспринималась (179) как величина, дополнительная к двум различным понятиям. Это была не проза, с одной стороны, и не псалтырная поэзия – с другой.

Своеобразный структурный модус порождал и особую декламацию, которая должна была быть не равна ни интонационной системе «чтений» – русской средневековой прозы, ни речитативному распеву псалмов (само собой разумеется, все эти системы входили в одну общую интонационную категорию, противопоставленную интонациям «обычной» русской речи, что соответствовало антитезе «словесное искусство – словесное неискусство»). Так возник особый, резко подчеркнутый в своей декламационности метод чтения стихов, который был, как отметил Б. В. Томашевский, присущ русскому силлабизму. Им достигалось прежде всего свойственное стиху как таковому разделение неделимого – членение слова на части, в смысловом отношении эквивалентные целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами. Другой эффект заключался в возникновении специфической интонации, которая включала в себя высокую торжественность, поскольку была перенасыщена ударениями (все слоги ударные), а внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается обычно как ударение логическое – показатель смысловой значимости. В то же время этой декламации свойственна была и напевность, необычная для иных стилей звучащей речи, так как необходимость произносить все слоги как ударные заставляла протягивать каждый из них. В результате создавалась произносительная мелодика, имевшая очевидный знаковый смысл – смысл сигнала, уведомлявшего о принадлежности текста к определенной структурной категории.

Если рассматривать декламацию, пение (музыкальный мотив или речитатив + слова) и интонации обычной, нехудожественной речи как два полюса, то переход к экспираторно-напевной декламации силлабических стихов был шагом от первого ко второму. Поэтому не следует забывать, что эта кажущаяся нам верхом искусственности декламация современниками ощущалась как стилистическое «упрощение». То, что знаком принадлежности к искусству стала манера декламации более обыденная, чем церковное пение, отражало новое представление об искусстве как явлении, в меньшей, чем прежде, степени противопоставленном действительности. Это было связано с отделением «высокой» культуры от церкви.

Новый этап в истории и мелодике русского стиха был связан с переходом к силлаботонической системе Тредиаковского – Ломоносова. Искусственный тонизм всех слогов был снят. Слова в стихе получили свое естественное грамматическое ударение¹⁴⁰. Это еще больше отдалило интонацию стиха от музыкально-речитативного полюса и, в наложении на привычный фон силлабической манеры декламации, опять-таки воспринималось как упрощение. (180)

Однако мелодика должна была не только приближаться к полюсу разговорной интонации, но и отгораживаться от него. Эту функцию начали выполнять двоякие средства.

Во-первых, построение поэзии (собственно, не поэзии в целом, а оды – того жанра, который представлялся тогда ведущим и определял во многом лицо поэзии в целом)

осуществлялось по законам ораторского жанра¹⁴¹. Это определило и специфику синтаксиса («фигур»), и, следовательно, появление особых риторических интонаций, которые начали восприниматься как специфически поэтические. Конечно, в поэзии существовала в эту пору и нериторическая интонация (например, элегии), но она воспринималась как «пониженная», то есть *в отношении* к одической как *к норме*. Вспомним описание поэтической интонации XVIII в. человеком другой эпохи – И. С. Тургеневым, герой которого, Пунин, «не читал, он выкрикивал их [стихи] торжественно, залихват, закатило, в нос, как опьянелый, как иступленный, как Пифия!» И далее: «Пунин произнес эти стихи размеренным, певучим голосом и на „о“, как и следует читать стихи»¹⁴². Вспомним, что «оканье» входило в XVIII в. в произносительные нормы высокого штиля.

Во-вторых, установился определенный, очень константный, для каждого размера свой тип интонации, поддерживавшийся тем, что ритмическая единица – стих – и синтагма строго совпадали: поэзия русского XVIII в. избегала enjambement. Поэтому ритмический изометризм стиха поддерживается изометризмом интонации. Интонация разных форм ритмической речи (например, интонация четырехстопного ямба, пятистопного хорея и т. д.) производит впечатление полной автономии от лексики слов, составляющих стих, то есть автономии от семантики стиха. Наивные попытки семантизировать интонации ямба и хорея, проявившиеся, например, в споре между Ломоносовым и Тредиаковским, способны убедить, скорее, в обратном. И действительно, мнение о том, что семантика стиха и интонации ритмической структуры представляют собой непересекающиеся и несоотнесенные сферы, весьма распространено. Между тем оба эти взгляда вызывают возражения.

Исходной точкой для рассмотрения соотношения ритмической интонации и семантики стиха должно быть убеждение, что этот ритмико-интонационный строй представляет не самостоятельную структуру, а элемент, входящий в ряд частных подструктур, которые, взаимодействуя, образуют единую систему текста, называемую стихотворением и представляющую собой знак определенного содержания и модель определенной действительности.

Интонационная константа стиха, во-первых, наряду с ритмической усиливает представление о взаимной соотнесенности стихов, что в искусстве неизбежно начинает восприниматься как соотнесенность их содержания:

Вам от души желаю я,
Друзья, всего хорошего. (181)
А все хорошее, друзья,
Дается нам недешево!
(С. Я. Маршак)

Если отвлечься от связей, которые образуются за счет рифмы, то можно отметить, что именно и ритмический, и интонационный изометризм второго и четвертого стихов заставляет нас воспринимать их понятийные центры: «всего хорошего» и «недешево» – как семантический параллелизм.

Во-вторых, константная интонация стиха неизбежно соотносится с логическими интонациями текста. Она выступает в своей монотонности как фон, на котором отчетливее выделяются синтактико-интонационные различия предложений как «основание для сравнения», как общий элемент различных смысловых интонаций. Например, противительная семантика двух последних стихов из цитированного отрывка

Маршака, непосредственным носителем которой является союз «а», резко подчеркивает ритмико-интонационное родство этих стихов, а также своеобразный лексический палиндром во второй и третьей строках. Вместе с тем, если бы лексика второго и третьего стихов была не совпадающей и переставленной, а просто различной, противительная интонация не была бы так отчетливо значима.

Из представления о том, что нереализация элемента структуры есть отрицательная его реализация, вытекает, что по существу функционально однотипны два возможных чтения стихов. Можно подчеркнуть смысловую интонацию, читать «выразительно». В этом случае интонационная кривая «выразительного» (логического) чтения и ритмическая константа будут выступать взаимосоотнесенно, как контрастная пара. Возможно, однако, и иное чтение, подчеркнуто «монотонное», в котором выделяется мелодика самого ритма. Именно так часто читают стихи сами поэты. Это наблюдение сделал еще Б. М. Эйхенбаум, писавший: «Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму»¹⁴³. Известна монотонность и особая приглушенность голоса, которая была присуща декламаторской манере Блока. Естественно, что такая манера читать присуща стиху без enjambement, в котором самостоятельность ритмических интонаций выражена особенно резко. Однако распространенное представление о том, что в этом случае мы имеем дело с «чистой музыкальностью», оторванной от значения, в высшей мере ошибочно. Дело в том, что при подобном чтении смысловая интонация выступает как нереализованный, но структурно ощутимый элемент – «минус-прием». Читатель, воспринимающий значение стиха, ощущает и определенные – возможные, но нереализованные – смысловые интонации. Стихи в этом плане тоже отличны от обычной речи, где существует лишь одна возможная интонация – смысловая, не имеющая альтернативы. В стихе же смысловую интонацию всегда можно заменить парно с ней соотнесенной ритмической и тем резче ее выделить. Следовательно, «монотонное» чтение в поэзии лишь подчеркивает семантику. На фоне ритмической интонации смысловая выступает как нару(182)шение ожидания, и обратно. Оба эти вида интонации образуют коррелирующую оппозицию.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Сама ритмическая интонация есть результат нейтрализации оппозиции интонаций метра и ритма. Следовательно, и здесь возникает добавочная по отношению к обычной речи смысловая нагруженность. Замечательное свидетельство понимания декламатором соотнесенности двух возможных «мотивов» стиха – смысловой и ритмической интонаций – находим в письме близкого друга А. А. Блока Е. П. Иванова: «Оказывается, я не совсем разучился читать стихи. Только *распев весь внутрь убрал*, и получается лучше. Мотив скрыт паузами. Это очень сближает с чтением самого Блока»¹⁴⁴.

Как известно, историческое развитие интонационной структуры русской поэзии не ограничилось переходом к силлабо-тонике. Картина усложнилась возможностью замены ямбических и хореических стоп пиррихиями. Это создало возможность появления альтернативных пар: реальная ритмическая интонация с пиррихией в определенной стопе и выполняющая роль стопы типовая метрическая интонация¹⁴⁵. А поскольку наличие *или отсутствие* ударения там, где оно ожидается по интонационной инерции, воспринимается как логическое ударение, смысловая выделенность – вариативность русских ямбов и хореев – открывает огромное богатство смысловых акцентов. Следует напомнить, что это возможно только потому, что пиррихированная и типовая интонации существуют соотнесенно.

Конкретные вопросы, возникающие в связи с вариациями типовых ритмических и интонационных систем русского ямба и хореев, неоднократно и тщательно изучались А. Белым, В. Я. Брюсовым, Б. В. Томашевским, Г. А. Шенгели, С. М. Бонди, Л. И. Тимофеевым, Г. О. Винокуром, М. Штокмаром, а в настоящее время К. Ф. Тарановским, А. Н. Колмогоровым и А. М. Кондратовым. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что любое

изучение этих систем вне реально противопоставленных им в стиховой структуре альтернатив, вне проблемы фона, вне реализуемых и потенциальных интонаций и ударений лишает нас возможности рассмотреть всю проблему в связи с вопросами содержательной интерпретации стихотворных текстов, что в значительной мере снижает степень научного интереса.

Новое резкое изменение интонационной системы русского стиха произошло в связи с общей «прозаизацией» его, начавшейся с 1830-х гг. – периода становления реализма. С этого времени образовался тот интонационный строй, который Б. М. Эйхенбаум определил как «говорной». Элементами создания подобной интонации в основном были различного типа «отказы»: отказ от особого размеренного и обильно уснащенного вопросительно-восклицательными конструкциями «поэтического» синтаксиса, отказ от особой «поэтической» лексики (новая прозаическая потребовала и иной декламации) (183) и изменение мелодической интонации в результате узаконения *enjambement* – нарушения соответствия ритмической и синтаксической единиц. В результате изменилось само понятие стиха. Уже из того, что в определении элементов «говорной» интонации столько раз пришлось употребить слово «отказ», следует, что сама по себе она не составляет чего-то отдельного, а возникает на фоне «напевной» как коррелирующая с ней контрастная система.

Развивая эту же мысль, следует указать, что следующий шаг в истории русского стиха – переход к интонациям тонического стиха Маяковского, представляющего собой нарушение норм русской ритмики XIX в., – художественно мог существовать лишь на фоне представления об обязательности этих норм. Вне фонового ощущения силлабо-тонической ритмики невозможно и семантическое насыщение тонической системы.

Стих как семантическое единство

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

Стих в специфически поэтической структуре находится на уровне, начиная с которого семантическая независимость отдельных элементов делается ощутимой. Стих – не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство. В силу особой иконической природы знака в искусстве пространственная соотнесенность элементов структуры значима, она непосредственно связывается с содержанием. В результате связанность слов стиха значительно выше, чем в такой же точно по размеру синтаксической единице вне стиховой культуры. В известном смысле (понимая, что речь идет скорее о метафоре, чем о точном определении) стих можно приравнять лингвистическому понятию слова. Составляющие его слова теряют самостоятельность – они входят в состав сложного семантического целого на правах «корней» (смысловая доминанта стиха) или «окрашивающих» элементов, которые можно метафорически уподобить суффиксам, префиксам и инфиксам. Возможны два или несколько семантических центров (случай, аналогичный сложным словам).

Однако на этом параллель между стихом и словом заканчивается. Интеграция смысловых элементов стиха в единое целое протекает по сложным законам, в значительной степени отличающимся от принципов соединения частей слова в слово.

Прежде всего, следует указать на то, что слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твердо фиксированной формой обозначающего и определенным

семантическим наполнением. Вместе с тем слово составлено из элементов, также постоянных, имеющих определенное грамматическое и лексическое значение и могущих быть перечисленными в сравнительно не очень обширном списке. Обычные словари и грамматики их и дают. Сравнивая стих со словом, следует помнить, что это «слово» – всегда окказиональное.

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

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

Второй стих распадается на контрастные по семантике полустишия («мятежные мечты» «смирим иль позабудем»). Противопоставленные и по общесловарному значению «мятеж» и «смирение» тем более контрастны, что основой для их сопоставления служит одна и та же фонема – «м». При этом играющие чисто реляционную роль в обычном языке глагольные окончания «смирим», «позабудем» в стихе становятся равноценными нагруженному лексическим значением корневому «м» в первом из этих слов¹⁴⁶. Флексии благодаря повтору на уровне фонем получают семантику корня, распространяя ее на все второе полустишие и вместе контрастируя с первой половиной стиха:

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

Не кисти,
А кистени –

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

Как видим, в стихе служебные – реляционные, выполняющие грамматико-синтаксические функции – слова и части слов семантизируются.

Правила соединения семантических элементов в целое – лингвистическое слово или стих – весьма отличны. В первом случае мы имеем узуальные элементы с наперед заданными значениями, во втором – окказиональные с возникающим в данном тексте значением. Поэтому в первом случае частым будет механическое суммирование смыслов, а во втором – сложное построение семантической модели, образуемой отношением соединения

семантических полей элементов к их пересечению.

Сказанное, конечно, не отменяет того, что стих продолжает восприниматься и в своем основном, общеязыковом значении как предложение или его часть, поскольку вообще наличие сверхлингвистической структуры не только не отменяет восприятия поэзии и как обычной речи, но, напротив, подразумевает его. Эстетический эффект достигается наличием обеих систем восприятия, их соотносительностью. Естественно, что утрата восприятия поэзии как элементарного речевого акта (то есть элементарная языковая непонятность стиха) разрушит и восприятие собственно поэтической структуры¹⁴⁷. Поэтому стих, чаще всего содержащий отчетливую синтагму, бесспорно, сохраняет все различия, которые отделяют синтаксическую единицу от слова. Интеграция смыслов, возникновение новых значений происходит не на уровне языковой, а на уровне стиховой, сверхязыковой структуры.

Семантический центр стиха также определяется иначе, чем корень в слове. Можно говорить о ритмическом центре стиха, который чаще всего тяготеет к рифме. Он соотносится со смысловым центром фразы, который дан в речевой материи стиха. Несовпадение этих центров приводит к явлению, аналогичному enjambement, и служит дополнительным источником «игры смыслов» в поэзии.

Наконец, существенное отличие стиха от слова состоит в том, что слово может существовать отдельно, вне предложения. Стих в современном поэтическом сознании не существует вне соотносительности с другими стихами. Там, где мы имеем дело с моностихом, он дается в отношении к нулевому члену двустипия, то есть воспринимается как сознательно незаконченный или оборванный¹⁴⁸. Как обязательная форма реализации стихового текста, часть текста, стих вторичен по отношению к тексту. Языковой текст складывается из слов, поэтический делится на стихи.

Сверхстиховые повторы

Повторы сверхстиховых элементов текста строятся на более высоком уровне по тем же конструктивным принципам, что и повторы низших единиц. Раскрывая тождественное в противоположном и различное в сходном, сверхстиховые повторы образуют между собой некоторую семантическую пара(186)дигму, вхождение в которую раскрывает смысл каждого из кусков текста совершенно иначе, чем тот, который в нем обнаруживается при изолированном рассмотрении. Например, две темы, два типа лексики, два семантических поля: детский, школьный мир и страшный мир войны, оккупации и насилия, казалось бы столь удаленные друг от друга, сопоставлены в стихотворении Ю. Тувима «Урок», и именно неожиданность такого сближения порождает новые смысловые возможности:

Обучайтесь польской речи...
Вот могилы недалече,
Вот стоят кресты погоста,
Видишь, мальчик, это просто...

Аналогичный смысловой эффект можно проиллюстрировать на примере стихотворения Ф. И. Тютчева «Пошли, господь, свою отраду...»:

Пошли, господь, свою отраду
Тому, кто в летний жар и зной,
Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой;

Кто смотрит вскользь через ограду
На тень деревьев, злак долин,
На недоступную прохладу
Роскошных, светлых луговин.

Не для него гостеприимной
Деревья сенью разрослись,
Не для него, как облак дымный,
Фонтан на воздухе повис.

Лазурный грот, как из тумана,
Напрасно взор его манит,
И пыль росистая фонтана
Главы его не освежит.

Пошли, господь, свою отраду
Тому, кто жизненной тропой
Как бедный нищий мимо саду
Бредет по знойной мостовой.

Стихотворение в композиционном отношении организуется параллелизмом первой и последней строф. Полное совпадение первого, третьего и четвертого стихов и частичное второго лишь выделяет дифференцирующую смысловую группу «жаркий полдень – жизнь». Очень интересна композиционная функция тех трех строф, которые составляют центральную часть стихотворения и заключены между обрамлением параллельных строф. Нарочитая диспропорция этого распространения первой строфы очевидна. Можно предположить, что функция этой части такова.

1. Параллель между трудной дорогой и жизненным путем в достаточной мере тривиальна, и, взятое само по себе, это сопоставление вряд ли могло бы стать источником глубокой поэтической мысли. Построение Тютчева таково, что активизируется не только совокупность *общих* семантических (187) признаков (трудность, протяженность во времени и т. д.), но и *различие* между пешеходом и путником на жизненной тропе.

Основное семантическое различие между вторыми стихами первой и последней строф состоит в противопоставлении прямого и переносного употребления значений. Взятая сама по себе, первая строфа вполне вероятно допускала бы противопоставление ей метафорического образа путника на жизненном пути. Однако обилие вещественных деталей, а также описание зримых подробностей («как облак *дымный*, фонтан на воздухе повис»), причем именно таких, которые не поддаются прямолинейной расшифровке в

свете метафорического истолкования образа дороги, – все это должно убедить читателя в том, что речь идет о реальном знойном дне и реальном путнике. И тогда то сопоставление, которое (если бы Тютчев ограничился первой и последней строфами) звучало бы довольно тривиально, производит впечатление неожиданного и содержательного. Возможность *такой* последней строфы вполне ощущается после первой и делается мало вероятной после четвертой. Именно поэтому она и несет те значения, которых бы не имела, если бы являлась второй.

2. Вторая, третья и четвертая строфы представляют собой распространение первой – описание «сада», мимо которого идет «бедный нищий». Однако, дочитав стихотворение до конца, мы узнаем, что образ был метафорой. Это заставляет нас повторно осмыслить центральные строфы, теперь уже как метафорические. Подобное двойное восприятие текста как неравного самому себе осложняется еще и тем, что, как мы говорили, центральная часть стихотворения не поддается дешифровке в духе аллегии. Создается семантически сложная коллизия: дочитав текст, мы понимаем, что его надо понимать метафорически, а само построение его оказывает сопротивление такому толкованию. Таким образом и создается то смысловое напряжение, которое гораздо богаче значением, чем если бы мы имели дело с текстом, принадлежащим только первой строфе или только последней.

Но и повторение в «совпадающей» части первой и последней строф совсем не столь безусловно. Если даже не иметь в виду замены «жаркой мостовой» на «знойную», очевидно интонационное различие: итоговый, сентенционный характер последней строфы резко противопоставлен первой именно тем, что, с одной стороны, мы имеем дело с замкнутым синтаксическим целым, а с другой – с частью, за которой следует продолжение. Таким образом, и на сверхстиховом уровне мы сталкиваемся не с повтором как мертвенной одинаковостью, а со сложной игрой сходств и различий, обуславливающих богатство семантической структуры.

Энергия стиха

Понятие энергии художественной структуры, всегда ощущаемое читателем и часто фигурирующее в критике, не упоминается в теориях литературы. В нашем понимании, как это будет видно из дальнейшего изложения, оно (188) родственно «функции» в толковании Ю. Н. Тынянова и чешских ученых – Я. Мукаржовского и его учеников.

В организации стиха можно проследить непрерывно действующую тенденцию к столкновению, конфликту, борьбе различных конструктивных принципов. Каждый из этих принципов, который внутри системы, им создаваемой, выступает как организующий, вне ее выполняет функцию дезорганизатора. Так, словоразделы оказывают возмущающее действие на ритмическую упорядоченность стиха, синтаксические интонации вступают в конфликты с ритмическими и т. п. Там, где те или иные противопоставленные тенденции совпадают, мы имеем дело не с отсутствием конфликта, а с частным его случаем – нулевым выражением структурной напряженности.

Взятые в отдельности, те или иные структурные закономерности порождают замкнутые, синхронные, лишенные внутренней динамики системы. Изолированные одна от другой, эти системы хорошо поддаются структурному описанию. Подобные частичные описания могут дать весьма полное представление о той или иной конструкции, но очень часто совершенно не касаются проблемы их соотнесенности. Так, две функционально противоположные конструкции могут при изолированном описании выступить как просто лишенные связи. Однако, взятые в единстве, они могут оказаться противопоставленными по функции: то, что запрещается одной системой, может предписываться другой.

Другой случай – когда две конструкции оказываются тем или иным способом соподчинены. Тогда в результате их соотношения возникают в пределах доминирующей структуры факультативные варианты. Так, соотношение ритмических схем и словоударений, с одной стороны, или словоразделов, с другой, создает в пределах того или иного ритма вариативность. Возможность же выбора между несколькими вариантами той или иной структурной схемы создает условия для дополнительной семантизации текста. Взаимное напряжение различных подструктур текста, таким образом, во-первых, увеличивает возможность выбора, количество структурных альтернатив в тексте и, во-вторых, гасит автоматизм, заставляя различные закономерности реализовываться посредством их многочисленных нарушений. Не нужно быть глубоко осведомленным в законах передачи информации, чтобы понять, в какой мере это увеличивает информационные возможности художественного текста по отношению к нехудожественному. В этом – ценность структур, построенных по принципу «игры», с точки зрения возможного объема заключаемой в них информации.

Думается, что, глядя на стихи с этой точки зрения, мы, с одной стороны, неизбежно приходим к выводу о том, что любое явление структуры художественного текста есть явление смысла, ибо художественная конструкция всегда содержательна, а с другой, избежим того поверхностного подхода к этому вопросу, который, например, порождает дискуссии об *абсолютном* значении фонемы «у» или четырехстопного ямба.

Говоря о том, что структура художественного текста всегда строится на конфликте частных подструктур, из которых она складывается, необходимо выделить одну из основных сторон этой ситуации. (190)

Мы уже неоднократно отмечали, что в стихах благодаря пересечению разнообразных структурных параллелизмов любое слово в принципе может оказаться синонимом или антонимом любого другого. Помня это, рассмотрим стихотворение А. А. Ахматовой «Двустышие»:

От других мне хвала – что зола,
От тебя и хула – похвала.

Легко можно выделить в этом тексте сопоставленные пары слов:

«от – от», «других – тебя», «хвала – хула»,
«хвала – похвала», «хвала – зола», «хула – зола»,
«хула – похвала», «зола – похвала».

Сразу же бросается в глаза, что основания для возникновения семантических оппозиций в каждом случае различны и в равной мере различно отношение окказиональной поэтической семантики к норме значений соответствующих слов в системе естественного языка. Ведущее противопоставление «других – тебя» основано на таком отношении между составляющими его словами, которое совпадает со структурой значений этих слов в естественном языке. Правда, и здесь оба слова не обозначают взаимно дополнительных понятий, то есть не являются друг для друга истинными и единственно возможными антонимами. Поэтому, когда «другие» получают в тексте значение «не ты», а «ты» – «не другие», происходит некоторый сдвиг в значении этих слов и при этом активизируются оппозиционные значения «множественность (по-вторимость) – единственность (неповторимость)», «отдаленность – близость» (местоимения «я» и «ты» вместе

противостоят всем остальным по признаку интимности; в этом отношении «другие» – наиболее противопоставленное по значению местоимение). Таким образом, это противопоставление: 1) лежит в пределах общей структуры значений естественного языка; 2) связано с некоторым семантическим сдвигом; 3) целиком основано на *семантике* этих слов.

Отношение «от – от» можно рассматривать как тождественное, как анафористический зачин, составляющий основание для противопоставления последующих местоимений. Однако возможно и восприятие этой части текста как некоторого лексически не выраженного противопоставления. Тогда перед нами не лишенный интереса случай: тождество выражения при содержании, которое – не противопоставление двух каких-либо понятий, а модель противопоставления в чистом виде.

Противопоставление «хвала – хула» построено на сочетании отношения антонимии, заданного семантической структурой естественного языка, и фонологическим параллелизмом «х-ла» – «х-ла». Значение и звучание разно-направлены: одно утверждает противоположность, другое – совпадение. Возникающий эффект напряжения здесь аналогичен тому, который мы наблюдали в рифме. В паре «хвала – зола» – аналогичная картина: синтаксическое построение и фонологический параллелизм утверждают близость, единство значений этих слов, а их общеязыковая семантика – противоположность. Снова одна закономерность сопротивляется другой. Аналогично построена пара «зола – похвала». Пара «хвала – похвала» была бы тавтологичной, (190) если бы: 1) не принадлежность их к синтаксически противопоставленным позициям; 2) не то, что «похвала» в конструкции данного текста – совсем не одобрение, а «хула», которая только кажется «хвалой». Таким образом, словарное тождество значений и обилие звуковых повторов сталкивается с позиционной противопоставленностью и прямо противоположным контекстным, окказиональным смыслом слов. Аналогично семантическое напряжение в паре «хула – зола».

Из сказанного вытекает существенное следствие: поэтическая конструкция создает особый мир семантических сближений, аналогий, противопоставлений и оппозиций, который не совпадает с семантической сеткой естественного языка, вступает с ней в конфликт и борется.

Художественный эффект создается именно фактом борьбы. Полная победа той или иной тенденции, неизбежность значений, существовавших в системе до возникновения данного текста, и полное их разрушение, позволяющее безо всякого сопротивления создавать любые текстовые комбинации, в равной мере противопоставлены искусству. В первом случае мы будем иметь дело с той нулевой «гибкостью языка», при которой, согласно А. Н. Колмогорову, искусство невозможно. Во втором случае некоторые структурные правила будут выполняться, не создавая, однако, произведения искусства. Приведем пример:

То как Якобия оставить,
Которого весь мир теснит?
Как Лонгинова дать оправить,
Который золотом гремит?
(Г. Р. Державин)

«Якобий» и «Лонгинов» выполняют в державинском тексте роль антонимов. Однако для современного читателя, который ничего не знает ни об иркутском генерал-губернаторе И. В. Якоби, обвиненном в попытке вызвать военное столкновение с Китаем, ни о

петербургском купце И. В. Донгинове, ни о страстях и интригах, кипевших вокруг их процессов, совсем не однозначно воспринимавшихся современниками, эти имена лишены собственного, вне текста стихотворения лежащего значения. Державинское отождествление «Якобия» с «гонимым праведником», а «Лонгинова» с «торжествующим злом» ни с чем не совпадает и ничему не противостоит в сознании читателя (напомним, что совпадение – частный случай конфликта). Поэтическое напряжение, которое существовало в этом месте текста, утрачено.

Если мы опишем систему поэтических эквивалентностей, которая создана была А. Вознесенским в «Мозаике» и «Антимирах», и сопоставим, с последующими текстами того же автора, то убедимся в интересном явлении: та же самая – в изолированно-синхронном описании – система, которая в определенные годы звучала новаторски, теперь воспринимается как эпигонская (чаще всего как эпигонство по отношению к самому себе). В чем здесь дело? Система одержала победу. То, что казалось необычным, стало заурядным, «противосистема» прекратила сопротивление. (191)

Таким образом, синхронное, внутренне стабильное описание структуры текста, и в первую очередь его парадигматической структуры, составляя необходимое условие сколь-либо точного представления о природе художественного действия, само по себе еще недостаточно.

Дополняя описание системы картиной противоборствующих ей структур (внутри- или внетекстовых), мы вводим в поле нашего внимания *энергетический момент*. Текст функционирует в отношении к определенной системе запретов, ему предшествующих и вне его лежащих. Однако запреты эти не одинаковой силы. Одни обладают для данной системы абсолютным характером и не могут быть преодолены. Тем самым снимается возможность семантического эффекта от их преодоления. (Нарушение этих запретов не создает новых значений, а ведет к распадению искусства.) На определенных этапах в качестве таких абсолютных запретов могут выступать требование несмешения жанров, ограничения на употребление определенной лексики, запреты на нарушение грамматических норм языка и т. п.

На другом полюсе будут находиться факультативные ограничения, нарушения которых столь обычны, что не могут создать активного содержательного эффекта. Очень часто эти факультативные ограничения в предшествующих системах имели гораздо более обязательный характер, выступая в качестве основных смыслообразующих границ.

Между этими двумя полюсами расположена присущая данному художественному языку, данной эпохе, данной национальной культуре (и естественному языку как ее существенному элементу) иерархия запретов. Нарушение этих сильных для данной системы семантических оппозиций будет, с одной стороны, возможно, а с другой – необычно, странно. В зависимости от структурной маркированности запретов, как сильных или слабых, нарушение их будет обладать различной структурной активностью, требовать различного *напряжения мысли*, а вся система – соответственно получать различную энергетическую характеристику.

Пушкин в одном из критических набросков 1827 г. писал: «Есть различная смелость: Державин написал: „орел, на высоте паря“, когда счастье „тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло“.

Описание водопада:

Алмазна сыплется гора

С высот и проч.

Жуковский говорит о Боге:

Он в дым Москвы себя облек.

Крылов говорит о храбром муравье, что

Он даже хаживал один на паука.

Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней. Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические. (192)

Французы доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *pave* – помост.

Et baise avec respect le pavé de tes teniples.

И Делиль гордился тем, что он употребил слово *vache*. Презренная словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике»¹⁴⁹.

Высказывание Пушкина чрезвычайно интересно для определения природы поэтических сверхзначений. Между словами устанавливаются семантические связи, которые в одной системе – той новой системе, которую создает текст, – представляются единственно истинными и наиболее точными, то есть передают «ясную мысль». Однако в другой, также активно действующей системе эти связи решительно запрещены. Именно поэтому преодоление запрета получает энергетическую характеристику как «сильное» (оценка создаваемой текстом картины связей как «необыкновенной» указывает на господство в предшествующей традиции текстов, которые подчинялись этим запретам). Для преодоления высокочисленных запретов необходимо то, что Пушкин называет поэтической смелостью. Там же, где поэт направляет свою энергию на сокрушение ничтожных преград, малозначимых запретов, литература оценивается как «презренная». «Жалка участь поэтов, – писал Пушкин, – если они принуждены славиться подобными победами»¹⁵⁰.

Рассуждение Пушкина наглядно иллюстрирует мысль о художественном эффекте как некотором усилии и позволяет поставить вопрос о его относительной измеримости. По крайней мере уже сейчас можно говорить о том, что легко выделяются следующие степени: полная невозможность преодолеть исходные запреты, полное соблюдение исходных запретов, преодоление сильного запрета, преодоление слабого запрета. Однако это же пушкинское рассуждение подводит и к другому выводу – об исторической относительности понятий сильных и слабых запретов. Противопоставление это всегда имеет смысл лишь в отношении к той или иной исторически и национально обусловленной структуре. Например, те самые запреты, которые Пушкин приводит в качестве примеров ничтожных и легко преодолимых, совсем не во всех художественных структурах выглядят такими. Стоит напомнить о существовании типа культуры, для которого основным противопоставлением, организующим всю систему значений, была оппозиция высокого и низкого, абстрактного и конкретного, благородного и вульгарного, чтобы понять, что введение вещественно-предметной лексики или упоминания бытовых реалий в трагическом или трогательно-поэтическом тексте «ничтожно» лишь для сознания, уже чуждого всем этим представлениям. Ведь и мы сейчас не воспринимаем

смелости выражения Державина, сказавшего «на высоте паря» вместо «в вышине», или Крылова, применившего окрашенный лихостью и принятый в среде охотников оборот «хаживал один» к муравью.

Запреты, на фоне которых функционирует текст, – в широком смысле слова вся система построения художественного произведения. Но в узком и (193) наиболее ощутимом значении речь идет о том, что конечным итогом любых художественных конструкций будет образование уравненных или противопоставленных рядов значимых элементов. В словесном искусстве такими элементами в конечном итоге почти всегда оказываются слова. Поэтому важным результатом существования поэтической организованности текста является возникновение новых, до него не существовавших рядов семантических отождествлений и противопоставлений. Эти ряды окказионально-поэтических синонимов и антонимов воспринимаются в отношении к семантическим полям, активным во внешних для текста системах коммуникации. Так, в сознании читателя существуют привычные для него сцепления понятий, которые утверждены авторитетом естественного языка и присущей ему семантической структуры, бытового сознания, понятийной структуры того культурного периода и типа, к которым принадлежит истолкователь текста, и, наконец, всей привычной для него структурой художественных построений.

Напомним, что системы отношения понятий – наиболее реальное выражение модели мира в сознании человека. Таким образом, художественный текст воспринимается на фоне и в борьбе со всем набором активных для читателя и автора моделей мира. Описывая ту или иную модель этого типа (например, модель бытового сознания определенной эпохи и культуры), мы можем с достаточной точностью определить основные семантические ее оппозиции и противопоставить их производным и факультативным. Естественно, что текст, нарушающий первые, будет восприниматься как более «сильный».

Кроме того, достаточно объективным будет указание на то, какая из общих моделирующих систем находится в наиболее остром конфликте с текстом. Здесь могут активизироваться и художественные, и внехудожественные системы. Так, «Борис Годунов» – конфликт с нормами построения драматургического текста, а «желтая кофта» Маяковского – с нормами мещанского представления о бытовом облике поэта.

Однако значимость тех или иных моделей мира в общей системе культуры не одинакова. Учитывая качественный показатель (удельный вес в общей концепции мира тех семантических структур, с которыми поэзия вступает в конфликт) и количественный (задевается одна какая-либо привычная модель мира или существенная часть всей их совокупности), мы можем получить представление об объективных законах поэтической силы и художественного бессилия и надеяться отделить энергию новатора от псевдоноваторских потуг эпигона.

И с этой стороны мы вновь подходим к выводу о том, что без описания типовых структур невозможен никакой сколь-либо обоснованный разговор об индивидуальном своеобразии произведения искусства: сила, активность новаторского текста в значительной мере определяется значимостью и силой препятствий, стоящих на его пути. Торжественная победа эпигона над вчерашним днем читательского сознания – это подвиг Фальстафа, убивающего уже мертвого Генри Хотспера.

7. Синтагматическая ось структуры

Повторы разных уровней играют выдающуюся роль в организации текста и издавна привлекают внимание исследователей. Однако сведение всей художественной конструкции к повторениям представляется ошибочным. И дело здесь не только в том, что повторы часто, особенно в прозе, охватывают собой незначительную часть текста, а вся

остальная остается вне поля зрения исследователя как якобы эстетически не организованная и, следовательно, художественно пассивная. Сущность вопроса состоит в том, что сами повторы художественно активны именно в связи с определенными нарушениями повторения (и обратно). Только учет обеих этих противоположенных тенденций позволяет раскрыть сущность их эстетического функционирования.

Соединение повторяющихся элементов и соединение неповторяющихся элементов структуры основывается на различных лингвистических механизмах. Первый имеет в основе своей те связи, которые возникают между отрезками речи большими, чем предложение, вторые – внутри предложения. В первом случае между соединяемыми частями существует отношение формальной независимости и структурного равенства. Связь между ними – лишь смысловая, и она выражается в форме простого примыкания. В самом предельном случае и смысловая связь не обязательна:

На углу стоит аптека,
Любовь сушит человека.

Как по нашему по саду все летает белый пух –
Хуже нету той досады, когда милый любит двух.

Куски текста, которые в каком-либо отношении воспринимаются как равные, соединяются при помощи примыкания или присоединения. Образцом такого построения может служить орнамент.

Другой тип соединения связан с областью традиционного синтаксиса. Он подразумевает соединение различных элементов, выдвигая при этом дополнительные условия. 1) Все элементы должны складываться в структурное целое – предложение, внутри которого получают некую конструктивную специализацию. Таким образом, текст, мыслимый как предложение, должен иметь конечную протяженность с разделением внутри нее на функционально неравные элементы. 2) Связь между элементами должна иметь формальное выражение, подразумевающее, в частности, что взаимно связываемым членам должны приписываться некоторые одинаковые структурные признаки (например, согласование и другие формы грамматической связи между членами предложения).

Представляется существенным подчеркнуть, что связи между однородными элементами создают повторяющуюся структуру принципиально безгра(195)ничного характера, а связи между разнородными – структуру конечного типа, о чем более подробно пойдет речь в дальнейшем.

Фонологические последовательности в стихе

Рассмотрим фонологическую структуру того отрывка из стихотворения К. Н. Батюшкова «К другу», который вызвал замечание Пушкина: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков».

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты,
Чело открытое одной из важных муз

И прелесть девственной Хариты

аииаеааоаиу

уииоииаиы

еооыоеооиауу

иееееоаиы

Легко заметить, что в конце каждого стиха резко меняется принцип фонологического построения. Если отсчитать три-четыре фонемы от конца, то мы получим разделение, в котором в левой половине будет явно выражаться тенденция к фонологической унификации, в правой – к разнообразию.

Гласные фонемы, встречающиеся один раз, в левой половине единичны и появление их – явная случайность, неизбежная при построении стихов из материала осмысленной лексики. Окончания (три-четыре фонемы от конца) сплошь состоят из единичных фонем (если повторяют какой-либо из гласных первой половины, то это почти всегда единичный для левой группы).

Первое наблюдение, которое можно из этого сделать, это то, что в районе окончания этих стихов сталкиваются фонологическая упорядоченность с нарочитым «беспорядком».

Однако в ряде случаев мы имеем дело с противоположным переходом в конце стиха к упорядоченности одинаковых фонем. Это свидетельствует о том, что в первую очередь существенно *сменить* в конце структурной единицы (стиха, строфы) конструктивный принцип в момент, когда возможность предугадывания чрезмерно повышается. Приведем пример:

Уныло юноша глядел

На опустелую равнину

И грусти тайную причину

Истолковать себе не смел.

(А. С. Пушкин)

Последний стих этого отрывка, представляющего собой законченное синтактико-интонационное целое, с точки зрения фонологии гласных выглядит так:

иооаееее

Принцип перехода от соединения различных гласных к повтору очевиден. (196)

Однако свести структурное значение соединения разных элементов только к контрасту с принципом повторения было бы неверно. Он имеет вполне самостоятельное значение:

Окна запотели.

На дворе луна.

И стоишь без цели

У окна.

(А. Белый)

Последний стих создает цепочку гласных: $y - o - a$. Гласные эти качественно различны и одновременно связаны определенной структурной последовательностью. Это приводит к тому, что не имело бы места при повторении одинаковых структурных элементов: раздроблению каждого элемента на дифференциальные признаки более низкого уровня, на котором оказывается возможным выделить общее и сопоставимо различное в интересующем нас структурном ряду.

Цепочка $y - o - a$ содержит определенное множество общих для всех входящих в нее элементов дифференциальных признаков: оппозиции «гласность – негласность», «передний ряд – не передний ряд» выявляют их общность. Зато по признаку «закрытость – открытость» они дадут последовательно градационное возрастание. Фонологическая структура гласных этого стиха активизирует признак «открытость – закрытость», повышая его в ранг значимого структурного элемента:

Он к Иову из тучи рек.

(М. В. Ломоносов)

$o - и - o - y - и - y - и - e$

Если исключить «е» (появление внесистемной фонемы в конце ряда – явление, нам уже понятное¹⁵¹), то мы можем проследить закономерную последовательность в смене, на первый взгляд, неупорядоченных элементов.

Во-первых, весь стих можно себе представить как организованный с точки зрения смены гласных переднего и заднего ряда (с этой точки зрения «о» и «у» будут выступать как один элемент, равно как «и» и «е»). Если обозначить гласные переднего ряда как +, а заднего как –, то картина получится следующая:

$- + - + - ++$

Некоторая неупорядоченность на фоне ожидаемой идеальной схемы

$- + - + - - + (-)$

только активизирует признак перехода от одного ряда к другому, не давая ему сделаться автоматическим, незаметным. (197)

Однако если разбить всю последовательность гласных фонем стиха на данные в нем сочетания по три, то получим некоторые группы окружений гласных фонем:

$оио - иоу - оуи - уиу - иуи$

Здесь будет интересна последовательная реализация всех возможностей. Звуки

оказываются в однородном и неоднородном окружении. Одни и те же элементы выступают то как центральный член, то как обрамление. А каждое из этих сочетаний активизирует новые дифференциальные признаки. Одна и та же фонема «и» в окружении «оио» и «уиу» получает различное содержание – вперед выступают различные дифференциальные признаки, по-разному перераспределяются среди них «группа общности» и «группа различия». Если мы с этой точки зрения вернемся к процитированным выше строкам из «Цыган», то обнаружим небезынтересную картину.

Разбив гласные фонемы в группы по три (это оправдывается еще и тем, что в данном тексте подобная граница почти везде будет совпадать со словоразделами), мы получим следующее:

ууо уоа ае

аоу еу аиу

иуи ауу ииу

Напомним, что в последнем – четвертом – стихе «у» не встречается вообще. Здесь же «у» встречается в самых различных сочетаниях (по качеству и порядку). Рассмотрим «у» как везде одинаковый, самому себе равный элемент. Тогда он станет повторяющимся элементом в некоторых неповторяющихся единствах, условием их согласования. Потребности разлагать фонему «у» на дифференциальные признаки не возникает. Более того, сама эта фонема будет сведена на положение дифференциального признака в структуре, построенной из элементов более высокого уровня. Если же обратить внимание на то, что сочетание «о – у» активизирует признак открытости, «и – у» – лабиализованности, «е – у» – ряда и т. д., то станет очевидно, что в каждом из этих «у» актуализованы различные стороны, а само единство складывается не как некая физическая реальность (как это имело место в первом случае), а как конструкт, соединение данных в тексте различных фонологических противопоставлений. Таким образом, соединение одинаковых элементов обращает нас к структурам более высоких уровней, а неодинаковых – более низких. А поскольку элемент в художественной конструкции не равен себе – любой уровень структуры оказывается, применяя слова Тютчева, «между двойною бездной», – он переводится на язык более высоких и более низких уровней структуры.

Следует отметить, что большинство случаев той вторичной семантизации, которые обусловлены с приписыванием звукам языка поэзии непосредственной значимости, в частности все случаи звукоподражания, связаны не с фонемами, а с дифференциальными признаками, поскольку в них акустическая природа выражена значительно более непосредственно. Знаменитое «тяжелозвонкое скаканье», конечно, вызывает разного рода ассоциации с миром реальных звуков не в силу повторения определенных фонем, а постольку, (198) поскольку противопоставление «з – с» обнажает признак звонкости. Оппозиции «в – к», «с – к», «н – к» активизируют разные дифференциальные признаки фонемы «к». Так обнажаются звонкость, эксплозивность, смычность, которые легко семантизируются как подражания реальным звукам.

Именно дифференциальные признаки фонем являются носителями различных типов артикуляции и в связи с этим легко связываются с определенной мимикой, что влечет за собой вторичную семантизацию.

Даже когда нам трудно уловить принцип фонологической организации, в окончании стиха он обнаруживает себя сменой системы фонем. Реальность тенденции к смене структуры вокализма в стихе в районе клаузулы хорошо проверяется на текстах с обильным использованием экзотических имен или заумной лексики (а также в «бессмысленных»

текстах). Большая свобода семантических сочетаний позволяет здесь законам фонологической организации выявляться более непосредственно. Показательно, что наличие или отсутствие рифмы делает этот закон более или менее явным, но не отменяет его. Приведем два примера.

«Песнь о Гайавате» Лонгфелло в переводе Бунина. Отсутствие рифмы делает особенно наглядным фонологический слом в конце стиха:

И опять они беседу
Продолжали: говорили
И о Вебоне прекрасном,
И о тучном Шавондази,
И о злом Кабибонокке;
Говорили о Веноне...

иоаоиееу
ооаиооии
иоеоееао
иоуоаоаи
иооаиоое
ооииоеое

«Конь Пржевальского» Хлебникова:

Чтоб, ценой работы добыты,
Зеленее стали чоботы,
Черноглазые, ее
Шепот, ропот, неги стон,
Краска темная стыда,
Окна, избы с трех сторон,
Воют сытые стада...

оеоаоыоыы
еееаиооы
еоаыеео
ооооеио
ааеааыа
оаиыеоо
оуыыеаа (199)