

Анри Мешонник. Ритм до смысла// *In memoriam* Георгий Константинович Косиков: Материалы к творческой биографии. Воспоминания / Сост. В.М. Толмачев. М. 2011. – Перевод Екатерины Белавиной. – с.93 - с.106.

Анри Мешонник

(1932-2009)

Один из крупнейших современных французских стиховедов, теоретик языка, эссеист, переводчик и поэт, Анри Мешонник был удостоен многих литературных наград. Его работы, знакомые всем французским студентам-филологам, не раз становились центром бурной полемики. В книге “Критика ритма”¹ он предложил историческую антропологию речи, которая рассматривает ритм сквозь призму устной традиции, историчности и современности стихотворения как особого типа дискурса.

Ритм до смысла (из книги “Критика ритма”)

Ритм предшествует смыслу, не будучи ни его копией, ни символизацией, ритм несемантически представляет субъекта. Идея, о которой столько писали, потеряла оригинальность. Нортроп Фрай утверждает, что этот феномен “не ограничивается поэзией: в “Дневниках” Бетховена видно, что он часто знал заранее, какой ритм ему нужен, какой музыкальный размер, прежде чем написать мелодическую последовательность нот, его составляющих”. Свой опыт комментировали многие, оставив свидетельства о предшествовании ритма: Валери в речи “О чтении стихов” по поводу своего стихотворения “Морское кладбище”; Т.С.Элиот в статье “Музыка поэзии” (в цикле лекций “Назначение поэзии и назначение критики” он называл это аудиальным воображением); Вирджиния Вульф - о прозе.²

Ален³ на этом основании выводил гомологию между опытом поэта и читателя. Читатель *узнает* поэзию, прежде чем ее *понять*. В первую очередь, еще до постижения смысла читатель испытывает на себе некий эффект (ритмический, просодический...): “Первое впечатление поэзии до того, как

¹ H.Meschonnic, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Verdier. P. 1982.

² Цит. По D.W. Harding. Words into Rhythm, English speech Rhythm in verse and prose, Cambridge Univ. Press, 1976, - p. 87-99.

³ Ален (Alain) - псевдоним Эмиля-Огюста Шартье (1868-1951), философа, журналиста, эссеиста, преподавателя французского языка. (прим. пер.)

пришло понимание, есть ощущение изящества во всех смыслах этого слова”, - и далее: “То есть, поэт - это человек, который, от прикосновения горя, находит сначала что-то вроде пения без слов, некий размер стиха сначала без содержания, будущность чувства, которое спасет все мысли”⁴.

Таким образом, ритм - это некая матрица. Зачастую понятия метр и ритм смешивают. Говоря о ритме “Морского кладбища”, упоминают десятисложник. Слившиеся в одно ритм-метр хронологически предшествуют словам, которые заполнят матрицу. Ален комментирует Валери: “Поэт ищет свои мысли не путем разума, но руководствуясь здоровым животворящим ритмом, который ждет слов. Великое дело поэта, в котором он никогда ни слишком умел или учён, - это отказаться от того, что подходит к смыслу приблизительно, и ждать чуда слов, которые попадут точно, будут именно той длины, той звучности и смысла, которые нужны”⁵. Здесь предшествование ритма означает лишь предшествование метра. Опережение мысли, сло'ва: “У поэта сначала нет мысли. Он исходит из живящего ритма; не давая ему времени на раздумья, слова зовут его, он их располагает согласно ударению, количеству слогов, звучанию. Именно так он открывает для себя свою мысль. И это не было бы возможно, если бы не было в любом языке скрытых гармоний между звуком и смыслом”⁶.

Следовательно, нужно различать два типа предшествования. Метра и ритма. Даже если они слиты, наложены и отождествлены, в эффекте “зачаровывания”, который они производят, логически они различны. Предшествование метра – это явление культуры, хронологии. Оно предшествует поэту, как язык предшествует речи. А предшествование ритма в дискурсе говорит о приоритете одного элемента дискурса над другим, над словами, смыслом. Приоритет одной логики над другой и смещение логических акцентов. Предшествование метра, каким его описывает Ален, есть неизбежное следствие дуализма звука и смысла. Ритм в данном случае есть форма. Предшествование ритма значению слов неотделимо от самих слов, даже если ритм способен означать, по-другому, частично. Ритм принадлежит дискурсу, он не предшествует частному дискурсу, где он является другим, дополнительным, носителем смысла. Ритм предшествует смыслу слов, но не самим словам. Предшествование происходит только по отношению к привычному приоритету смысла.

⁴ Alain Propos, Paris : Gallimard, ed. de la Pléiade, 1956, t. 1, - p.911.

⁵ Ibidem.

⁶ Alain, op.cit., p.912.

Это двойное предшествование считается внутренне присущим стиху и ставится ему в заслугу: “Поэт силен, в первую очередь, своим ритмом”.⁷ Подобное утверждение, вероятно, означает у Алена предшествование индивидуального социальному: предшествует самое ценное, предшествует источник. [...]

Имея приоритет над мыслью, первенство над метром, ритм является так же, в первую очередь, предшествованием антропологическим, это доисторический период, хранящийся в нас. Он архаичен, как память о забытом. Не прошлое, но непрерывность. Это истоки, дошедшие до нас через функционирование. Леруа-Гуран⁸ отмечает, что “ритмические признаки предшествуют эксплицитным фигурам” и “первобытное искусство начинается, следовательно, в сфере абстракции, более того, в сфере дообразности”.⁹ В этот древний пласт, который представляет для антропологии “морену ледников”, упоминаемую Соссюром по поводу языков¹⁰, включаются древние формы, история их развития и распространения: “Сапфическая строфа - не творение Сапфо, Алкеева строфа принадлежит Алкею не больше, чем Райцианум¹¹ (Reizianum) принадлежит Райцу или Руфулианум (Rufulianum) нашему доброму мэтру Деруссо¹². Откуда приходят эти ритмы, мы не знаем, очень издалека, если правда то, что эоловы ритмы близки к ритмам Индии, и как мне кажется, критика сумела это доказать. Но, в любом случае, все ритмы - потомки священного танца или торжественного шествия, они помнят о законах

⁷ Alain, op.cit. - p. 1259.

⁸ Андре Леруа-Гуран, (André Leroi-Gourhan, 1911-1986) — французский археолог, палеонтолог, палеоантрополог и антрополог. Интересовался проблемами доисторической технологии и эстетики, а также философской рефлексией. (прим. пер.)

⁹ A.Leroi-Gourhan, Le geste et la Parole, La Mémoire et Les Rythmes, Albin-Michel, 1965, - p.220.

¹⁰ “О моренах Ф. де Соссюр упоминает в двух заметках из числа тех, что были собраны после его смерти. Здесь трактуется вопрос о том, можно ли считать языкознание исторической наукой и что такое история языка. Соссюр пишет: “(...) у всякого языка имеется своя собственная история, состоящая из бесконечной последовательности *языковых событий*, которые никогда не имеют резонанса вне языковой сферы и не заносятся в анналы славных исторических деяний; в свою очередь они, в общем-то, совершенно независимы от того, что происходит вне языка. Подобно тому, как по краям ледников можно наблюдать морены, так и всякий язык являет собой некоторым образом картину поразительного скопления всяких предметов, которые он тащит за собой на протяжении веков, но это такие предметы, которые можно *датировать*, и *датировать совершенно различными эпохами*”. (Из частного письма С.Н. Кузнецова). Ф. де Соссюр. Заметки по общей лингвистике. Пер. с фр. Б.П.Нарумова под ред. Н.А.Слюсаревой. – М.: Прогресс, 1990. - с. 39-40. (прим. пер.)

¹¹ Античный лирический размер, названный по имени немецкого филолога Ф.В. Райца (Friedrich Wolfgang Reiz, 1733-1790). (прим. пер.)

¹² А. Деруссо (Alexandre Joachim Desrousseaux, 1820-1892) французский поэт, композитор, автор песен. (прим. пер.)

жертвоприношений или жертвенном возлиянии вина”.¹³ Древность ритмов парадоксальным образом их выносит за рамки истории, стирает их историчность.

Ритмы являются самой архаичной частью в речи. В дискурсе они представляют до-индивидуальный лингвистический уровень, бессознательный, как и всё функционирование речи. В то же время это элемент индивидуальной истории.

Если ритм есть элемент системы дискурса, он зависит от истории этого дискурса. Так, например, есть история ритмов у Виктора Гюго. И, если существует история ритма в речи, особенная история, которая добавляется к общей историчности дискурса, не есть это история индивида, история становления субъекта? Можно поставить вопрос, чем становится “вневременность бессознательного”¹⁴, равно как структурировать бессознательное, как язык, согласно Лакану: поскольку эта структуризация прибегает к риторике, к теории знака и к двойному членению. Однако ритм, если он организует некий смысл, смысл субъекта и бессознательного в дискурсе, не поддается двойному членению, ускользает от знака, а его фигуры не дают прямого или переносного смысла.

До слов, до понимания смысла, до индивида и, тем не менее, в его речи ритм есть произвольная составляющая. Произвольное есть традиционный атрибут произведения, от Платона до Фрейда. Адорно приводит цитату из работы Фрейда “Моисей и монотеизм”: “К сожалению, творческая сила одного автора не всегда подчиняется его воле; произведение обретает плоть, и часто встает перед автором, как независимое творение, даже чужое”, - говоря о намерениях, которые предстают в форме “непреклонных чуждых требований, выходящих на поверхность в произведениях”.¹⁵ Кажется, что первенство ритма касается только внешних характеристик. Речь идет, в основном, о поэзии: в силу этимологических причин ее отождествляли с литературным творчеством, которое в ней концентрировалось. Невольное – не то, что ускользает от воли, как невольное движение. В поэзии заключена невозможность желать поэзии. Эту универсалию прекрасно сформулировал Шелли в “Защите поэзии”: “Поэзия отлична от рассуждения, послушного велению воли. Человек не может сказать: “Я сейчас буду сочинять поэзию”. Даже самый великий поэт не может так сказать, потому что созидающий дух подобен тлеющему углю,

¹³ René M. Guastalla, *le Mythe et le Livre*, Gallimard, 1940. –p. 179-180.

¹⁴ E. Roudinesco, *L'inconscient et ses lettres*, Mame, 1975. – p 25.

¹⁵ Adorno, *philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, coll. Tel, p.27.

который раздувает незримое дыхание, будто переменчивый ветер, наполняя его мимолетным блеском”¹⁶.

Обработка стихотворения и отношение ритма к смыслу аллегорически передают отсутствие внутреннего единства субъекта [...] Ритм может быть столь же незаметным, как и бессознательное, и он также способен показывать в речи состояния субъекта. То есть, можно утверждать не с позиций психоанализа, а с совершенно другими целями и задачами, что речь не сводится к коммуникации, к информации, которые имеют дело лишь с абстракцией *говорящего субъекта*: “Lalangue, язык бессознательного, служит для совершенно иных целей, нежели коммуникация. Именно этот опыт нам показало бессознательное, в той мере, в которой оно состоит из Lalangue, которое, как вы знаете, я пишу в одно слово, чтобы обозначить то, что является делом каждого, Lalangue, родной язык, язык матери и неспроста назван именно так”¹⁷. Нет симметрии между психоанализом и теорией речи. Психоанализ, работая исключительно с субъектом, ничего не дал изучению стиха. Потому что у психоанализа уже была своя теория языка. Как матрешки, одна в другой сидят теория субъекта собственной теории языка, теория языка собственной теории субъекта. В психоанализе они включены в то, что он говорит о субъекте и его дискурсе. Практика психоанализа не позволяет рассматривать их критически.

Первенство поэзии и ритма в поэзии, то, что говорит Платон в диалоге “Ион” об отсутствии выучки у поэтов, и о тех, кто обладает выучкой, но не они “говорят вещи, ценность которых так велика” - это иносказание, попытка теоретизировать то неизвестное в субъекте, которое создает стихотворение, ритм. От “Молотка без мастера” Шара до Бретона – “власть, которую я имел над самим собой до сего момента, показалась мне иллюзорной”, - остается сюрреализм, который сквозь все свои штампы вернул поэзию “всем бессознательным”.

Ритм-смысл субъекта до сюжета препятствует древнему тройному разделению, по количеству лиц: “я” – лиризм, “ты” – драма, “он” - эпопея. “Я” есть безличное субъективного, будучи первым лицом, обменивается функцией с субъектом, противопоставлен безличному, отсутствующему, спрятанному “он”. Любой дискурс есть система “я”, ритм в этом смысле сближается с тем, что Лакан пишет о субъекте: ”Субъект, осознающий или нет эффектом какого

¹⁶ Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy, ed. By D.L. Clark, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1966, p. 294.

¹⁷ J. Lacan, Séminaire XX, Seuil, 1975, p.126.

означающего он является, - это то, что проскальзывает в цепь означающих”¹⁸. Так происходит переход от субъекта к означающему. С той лишь разницей, что означающее в психоанализе экстра-лингвистично, а означающее ритм, (которое не является означающим двустороннего знака), остается элементом дискурса. Не следует подменять субъект значением, значение – это деятельность субъекта. Лакан напоминает об этом: “Речь не есть говорящее существо”¹⁹. Она не имеет бессознательного. Но ритм, который мы не читаем, но который слышится в том, что мы читаем, и мы не можем читать без него, есть тоже очевидное и непостижимое, как “измерение жизни” в “тех, кто говорит”. Ритм относится к смыслу, к намерению, так же, как жизнь к речи.

Ритм - посланник непостижимого, он - материя языковых авантюр. Видения, метафоры не обходятся без него. Он - лаборатория новых смыслов. Вот почему исследование ритма может обернуться мистицизмом, подражать ему или избрать себе объектом изучения сами “авантюры языка” вместо того, чтобы изучать язык как авантюру субъекта. Таково было мнение Пастернака о Хлебникове: “Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов.”²⁰ [...]

Первенство ритма вне контроля выплескивается в поэтике Валери. Возможно, именно оно может стать предметом исторической антропологии языка. Поскольку большую часть несет знак. Валери был, вероятно, первым кто, начал подрывать понятие “автор”: “Всякое произведение есть творение многих других вещей более, чем автора”²¹. Известна его непреднамеренная поэтика, его отказ от замысла: “*Нет настоящего смысла в тексте. Нет авторитета автора. Что бы он ни хотел сказать*, он написал то, что он написал”²². В комментариях к сборнику “Очарования” в 1928 году: “Ошибка противная природе поэзии и смертельная для нее – считать, что любое стихотворение соответствует настоящему смыслу единственному, соответствующему или тождественному некоей мысли автора”²³.

Однако такая поэтика привела Валери (и ведет всех его последователей) к семантике двусмысленности – это самое распространенное слабое место его поэзии. Она связано с феноменологией, которая переносит смысл в процесс

¹⁸ J. Lacan, Séminaire XX, p.48.

¹⁹ J. Lacan, Séminaire XX, p.10.

²⁰ B. Pasternak, Essai d'autobiographie, Gallimard, 1958, - p. 37.

²¹ P. Valéry, Rhumbs, Littérature, Œuvres, éd. de la Pléiade, t.II, p.629.

²² P. Valéry, Au sujet du Cimetière marin, éd. citée, t. I, p. 1507.

²³ Ibid., p. 1509.

понимания, в интерпретирующего. “Это дело читателя”²⁴. Отрицательная поэтика только увеличила силу утверждения: “Итак, поэтическая идея – есть, по сути своей, лишь некая репрезентация, удовлетворяя условиям психологической множественности. – Это явная двусмысленность, представляющая во фрагменте, в данной точке *резонанс* всего существа”²⁵. Эта двойственность лежит в области лексики: речь идет о словах, речь сводится к словам. В традиционной теории она поддерживает привычные подразделения: “Синтаксис и выбор слов должны быть в поэзии предельно точны, но смысл – неточен, множественен, никогда полностью не сводим к конечной функции слова”²⁶. Это подкрепление дуализма, который продолжает считать поэзию исключением, отступлением, базируется на лингвистической ошибке: “Двусмысленность есть везде, она не является отличительной чертой поэзии. Двусмысленность есть чистая область поэзии. Любой стих двусмыслен, многосмыслен, как указывает его структура – *sound+sens*”²⁷.

Валери продолжил, таким образом, линию По-Бодлер-Малларме, более всего способствовавшую выделению “чистой поэзии”, автором которой Валери можно назвать с большим правом, чем аббата Бремона. У “чистоты” появилась разновидность: спирально закручиваясь, сосредоточенная на себе самой, современная поэзия все более и более поэтична.

Тем не менее, существует отрицательная теория субъекта у Валери. Приходится домысливать, поскольку в субъекте есть неизвестное. Валери пишет в “Тетрадах” в 1913 году: “Именно то, что я ношу в себе неизвестного для меня самого, составляет мое “я” (*moi*)”²⁸. Его исследования уничтожают банальное приравнивание индивида и субъекта: ”Индивид – пустяк, я – это все”²⁹. Цель поэтики появляется в возможности и необходимости, которую она единственная может заставить появиться, вытащить, например, Стринера из индивидуализма и анархизма, куда загнали его политические страсти. Говорить “я” (*moi*, мыслящий субъект) – это из области политики, это вовсе не асоциально. Перестав смешиваться с индивидом, “я” (*moi*) Валери становится производной субъектов, которая должна быть неизвестной смысла, чтобы оказаться в той же степени в читателе, как и в поэте. Смысл превращается в дело читателя: “Настоящий поэт не знает точно смысла того, что он имел счастье только что написать [...] – *Стих слушает своего читателя*. – Так же

²⁴ P. Valéry, Cahiers, éd. de la Pléiade, t. II p. 1074.

²⁵ Ibid. p. 1070.

²⁶ Ibid. p. 1079.

²⁷ Ibid. p. 1081.

²⁸ P. Valéry II, p. 288.

²⁹ Ibid., p. 295.

когда я говорю, что слушаю свои Идеи, свои образы, я могу также сказать, что я созерцаем ими. Что они смотрят на меня. Куда поставить я? Почему это отношение должно быть симметричным?”³⁰ Откуда утверждение, что поэзия делает неизвестное из речи, только если делается в неизвестном субъекта. Валери дает ей определение: “Поэзия - означает дойти до состояния постоянного изобретения”.³¹

Но внезапно эта теория у Валери обрывается. Она уничтожает себя противоречащими друг другу утверждениями: “Самая прекрасная поэзия всегда имеет форму монолога”³² (1936 г.). Но “Монолог не существует”³³ (1941 г.). Теория Валери оборачивается отрицанием личности: ”это делает не кто-то”³⁴.

Валери, вероятно, самый значительный среди тех, кто утверждал, что отсутствие лица, безличный оборот *il* - это нечто безличное. Он представляет, что позже в будущем станут говорить “думается, хочется”, заменят “я” (*je*) безличным оборотом³⁵. Парадоксальным образом после отказа “я”-*je* он обожествляет “я”-*moi*, чье отсутствие - одна из ипостасей: “Абстрактный идол совершенного *я*-“*moi*”, – то есть *self-consciousness*, наследие По”³⁶. Он считает местоимение “Он” прекрасным, потому что оно позволяет строить предложение без субъекта³⁷, что граничит с некой фетишизацией дискурса. [...] Эта теория речи и субъекта – единственная, говорящая в пользу писателя против обыденного языка, потерявшего ценность: “что мы узнаем, читая настоящих писателей, это свобода. Мы получаем безликую и усредненную речь, а затем делаем ее уникальной и послушной воле”³⁸. Тонкая смесь уместности и путаницы, где послушное ничуть не противоречит данному и не-намеренному.

Валери вслед за Бодлером связал критику с поэзией – способностью быть своим собственным критиком и признать совершенство: “Но любой настоящий поэт является по необходимости критиком первого ранга”.³⁹ Как соотносятся между собой теория и критика не вполне ясно, но они тесно связаны с жизнью. Отказ от субъекта повернул поэтику Валери в направлении “делать”, которое повторило этимологию слова “поэзия”, так Сен-Жон Перс взял за ориентир этимологию слова “ритм”. Валери, таким образом, один из авторов особенного

³⁰ Ibid., p. 1078.

³¹ P. Valéry II, p. 1077.

³² P. Valéry, Cahiers I, p. 285.

³³ P. Valéry Cahiers I, p. 300.

³⁴ P. Valéry 1941-42 ; I, p. 302.

³⁵ P. Valéry 1921; I, p. 412.

³⁶ P. Valéry Cahier B 1910, Œuvres, t. II, p. 576.

³⁷ P. Valéry I, p. 436.

³⁸ P. Valéry Œuvres, II, p. 576.

³⁹ P. Valéry, Poésie et pensée abstraite, Œuvres, ed. citée, I. 1335.

формализма. Русский формализм - лишь этикетка, прозвище данное противниками в ходе полемики, как это часто случалось в истории: реализм, импрессионизм. Но формальный метод у русских был так же историческим. Формализм Валери есть эссенциализм поэзии. Это наглядно доказывает его концепция эпопеи: “Эпическая поэма есть стихотворение, которое можно пересказать”.⁴⁰ *Эпическое* равняется *длинное* равняется *рассказ* равняется *не-поэзии*. Это нечистое против поэзии, которая всегда чиста. В 1926 году он пишет: “Длинное стихотворение - стихотворение, которое может быть пересказано. Стихотворение есть то, что не может быть пересказано. Мелодию не перескажешь”⁴¹. Стратегия эпохи против литературной истории, доведенная до крайности, изымает поэзию из истории, значит, лишает историчности: “Всё, что история может наблюдать, несущественно”⁴². Это значит утверждать, что поэзия и история разнородны. Как человек и произведение. Тогда как “против Сент-Бева” Пруста есть последовательная, хотя и интуитивная, историзация письма, формула Валери становится аисторичной и сразу же лишается теоритической ценности. Поскольку история и письмо есть производные одной и той же материи, материи живых субъектов (или не-субъектов), невозможно высказать предложение о поэзии, дискурсе, о ритме, которое бы не несло в себе историчности.

⁴⁰P. Valéry ,Œuvres, I, p. 1456.

⁴¹ Ibid., p. 638.

⁴² P. Valéry Au sujet d'Adonis, Œuvres, I, p. 483.