

Часть первая

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена анализу поэтического текста.

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

Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие, порой наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным. Однако это не должно обескуражить. Мнимая ясность, заменяющая научный подход «здравым смыслом», уверяющим нас, что земля плоская, а

солнце ходит вокруг земли, свойственна донаучной стадии знания. Стадия эта была необходимым этапом в истории человечества. Она должна предшествовать науке. В этот период накапливается огромный эмпирический материал, возникает ощущение недостаточности простого бытового опыта. Без этого периода не может быть науки, однако наука возникает как п р е о д о л е н и е каждодневного бытового опыта, «здравого смысла». В этом преодолении первоначальная ясность, проистекавшая от непонимания сложности затрагиваемых вопросов, сменяется тем плодотворным непониманием, на основе которого и вырастает наука. При этом наивный носитель донаучного сознания, накопив большое количество бытовых сведений и обнаружив, что не может увязать их воедино, призывает на помощь науку, полагая, что она даст ему короткие и исчерпывающие ответы, которые, сохраняя привычный для него облик мира, покажут, где была допущена неувязка, и придадут бытовому опыту целостность и неизбежность. Наука представляется ему в облике врача, которого призывают к больному с тем, чтобы он установил причины недуга, прописал наиболее простые, дешевые и сильнодействующие лекарства и удалился, поручив дальнейшее заботам родственников.

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

Призванная с этой — вполне определенной — целью, наука добросовестно пытается дать ответы на заданные ей вопросы. Результаты этих попыток бывают самые обескураживающие: в итоге длитель-

ных усилий очень часто выясняется, что ответа на эти вопросы дать невозможно, что вопросы не правильно поставлены, что правильная постановка вопроса представляет огромные трудности и требует труда, значительно превосходящего тот, который, как казалось вначале, будет достаточен для полного решения проблемы.

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

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

Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания. Однако именно этот шаг чаще всего вызывает разочарование у приверженцев «здорового смысла» в науке, которая начинает представляться слишком отвлеченным занятием. Наивный реализм поступает с наукой так, как язычник со своим божком: сначала он молится

ему, полагая, что тот способен помочь ему преодолеть все трудности, а затем, разочаровавшись, сечет его и бросает в огонь или реку. Отвернувшись от науки, он пытается заключить непосредственный — минуя ее — союз с миром постнаучных результативных знаний, с миром ответов. Так, например, когда участники спора «физиков и лириков» полагают, что кибернетика призвана дать ответ на вопрос, возможна ли «машинная поэзия» и как скоро счетная машина заменит членов Союза писателей, и думают, что на сформулированный таким образом вопрос наука должна отвечать; когда мы наблюдаем повальное увлечение популярной литературой, книгами, которые должны познакомить читателя не с ходом науки и ее методами, а с результатами и решениями, — перед нами типичные случаи союза до- и постнаучных этапов знания против науки. Однако союз этот бесперспективен: ответы, даваемые наукой, не могут быть отделены от нее самой. Они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвигавшая их методология сменяется новой.

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

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

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

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

При этом настоящая работа имеет в виду *л и т е р а т у р о в е д ч е с к и й* анализ поэтического текста и

все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п., при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые позволили бы сделать искусство предметом рассмотрения, не «убивая» его? Как построен текст и зачем он построен именно таким образом? — вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга.

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

В гуманитарных науках часто приходится сталкиваться с утверждением, что точная методика работы, определенные правила анализа ограничивают творческие возможности исследователя. Позволительно спросить: «Неужели знание формул, наличие алгоритмов, по которым решается данная задача, делают математика более связанным и менее творчески активным, чем человека, не имеющего представления о формулах?» Формулы не отменяют

индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного.

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

Гончаров писал в свое время о цивилизации: «... что было недоступною роскошью для немногих, то, благодаря цивилизации, делается доступным для всех: на севере ананас стоит пять, десять рублей, здесь — грош: задача цивилизации — быстро переносить его на север и вогнать в пятак, чтобы вы и я лакомились им»¹. Задача науки, в известной мере, аналогична: добываясь определенных результатов, ученый вырабатывает и некоторые фиксированные методы анализа, исследовательские алгоритмы, которые делают его результат повторимым. То, что вчера

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

делал гениальный хирург в уникальных условиях, завтра становится доступным для каждого врача. Именно сумма этого повторимого исследовательского опыта составляет научную методику.

* * *

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

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

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

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

Сказанное в наибольшей мере относится к литературе. Соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного текста. При этом здесь чаще всего налицо двусторонняя связь: для того чтобы выполнить определенную художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную,

политическую, философскую, публицистическую функции. И наоборот: для того чтобы выполнить определенную, например политическую роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция. Исследование того, какие пучки функций могут совмещаться в пределах одного текста, дало бы интересные показатели для построения типологии культуры. Так, например, в XVIII веке соединение художественной и моралистической функций было условием для эстетического восприятия текста, для Пушкина и Гоголя соединение этих двух функций в одном тексте делается запретным.

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

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

Сложность, порой диффузность социального функционирования текстов естественно толкает ис-

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

Предлагаемая читателю работа посвящена именно этой, начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения искусства, мы вычленим одну, сравнительно более узкую — собственно эстетическую природу литературного произведения.

Однако мы вынуждены пойти и на еще большее сужение темы. К рассмотрению художественного произведения можно подойти с разных сторон. Представим себе, что мы изучаем стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Характер нашего изучения будет различным в зависимости от того,

что мы изберем в качестве объекта исследования, что будем считать границами того текста, изучение которого составит цель работы. Мы можем рассмотреть пушкинское стихотворение с точки зрения его внутренней структуры, можем считать текстом, подлежащим изучению, более общие совокупности, например, «лирика Пушкина периода михайловской ссылки», «лирика Пушкина», «русская любовная лирика 1820-х годов», «русская поэзия первой четверти XIX века» или же, расширяя тему не хронологически, а типологически, — «европейская поэзия 1820-х годов». В каждом из этих случаев в интересующем нас стихотворении раскроются различные аспекты. Этому будет соответствовать несколько типов исследований: монографическое изучение текста, исследование по истории национальной литературы, сравнительно-типологическое исследование и т. п. Таким образом, определена будет тема исследования и его границы, но не метод. В частности, и текст отдельного стихотворения, и искусство отдельной эпохи могут быть представлены в виде единой структуры, организованной по определенным, только ей присущим внутренним законам.

Перечисленные (далеко не полностью) аспекты изучения произведения составляют в своей совокупности полное описание художественной структуры произведения. Однако такое описание было бы настолько громоздким, что практически осуществить его в пределах одного исследовательского текста — задача малореальная. Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную

сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную — порой значительную — часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И тем не менее автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место — именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии, быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства.

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

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

* * *

Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии¹.

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

¹ См. также: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, 384 стр.

цикла, в том числе и в структурной поэтике, особое место.

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

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века и отвечает общему духу научных поисков нашего столетия. Не случайно структурные методы исследования завоева-

ли себе место в самых различных областях научного знания: в лингвистике и геологии, палеонтологии и правоведении, химии и социологии. Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешел в область теории научного знания в целом.

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

Любопытные наблюдения в этом отношении дает восприятие кинокадра. Одно и то же изображение на пленке, но снятое разным планом (например, общим, средним или крупным), в зависимости от отношения заполненной части экрана к незаполненной и к рамке, в художественной конструкции киноленты будет выступать как р а з л и ч н ы е изображения (сама разни-

ца планов станет средством передачи художественных значений). Однако изменение величины изображения, зависящее от размеров экрана, величины зала и других условий проката, новых художественных значений не создает. Таким образом, источником эстетического эффекта, художественной реальностью в данном случае будет размер не как некая абсолютная величина, равная сама себе вне каких-либо связей с художественным окружением, а о т н о ш е н и е между деталью и границами кадра.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. *Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.* Так, например, мы без каких-либо колебаний отождествляем все издания романа «Евгений Онегин», независимо от их формата, шрифта, качества бумаги¹. В ином отношении

¹ Подобное отождествление присуще нашему восприятию текста, но совсем не является общим законом. Так, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда р а з н ы е книги в библиотеке героя — это книги с одинаковым наборным текстом и различным цветом бумаги. Во многих архаических обществах текст, вырезанный на камне или меди, относится к такому же тексту, не закрепленному подобным образом, как святой к профаническому, истинный — к ложному.

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

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: «Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение ка-

кого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных»¹.

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

Разграничение системы и текста (применительно к языку говорят о противопоставлении «языка» и «речи», подробнее об этом см. в следующей главе) имеет фундаментальное значение при изучении всех дисциплин структурного цикла. Не касаясь пока многих следствий, вытекающих из такого подхода,

¹ Claude Lévi - Strauss. Anthropologie structurale. Plon, 1958, p. 306.

остановимся — в предварительном порядке — лишь на некоторых. Прежде всего, следует подчеркнуть, что противопоставление текста и системы имеет не абсолютный, а относительный и нередко чисто эвристический характер. Во-первых, в силу отмеченной уже иерархичности этих понятий одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня. Так, евангельская притча или классицистическая басня представляют собой тексты, интерпретирующие некоторые общие религиозные или нравственные положения. Однако для людей, которые должны воспользоваться этими поучениями, они представляют модели, интерпретируемые на уровне житейской практики и поведения читателей.

Связанность понятий «текст» и «система» проявляется и в другом. Было бы заблуждением противопоставлять их, приписывая тексту признак реальности, а структуру рассматривая как умозрение, как нечто, существование чего значительно более проблематично. Структура существует, реализуясь в эмпирической данности текста, но не следует думать, что связь здесь однонаправлена и факт эмпирического существования и есть высший критерий при определении реальности. В эмпирическом мире мы все время отбрасываем, исключаем из нашего опыта определенные факты. Шофер, наблюдающий уличное движение через ветровое стекло машины, замечает группу пешеходов, пересекающих улицу. Он мгновенно фиксирует скорость их движения и его направление, отмечает те признаки, которые позво-

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

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

будет для нас представлять случай, когда одна и та же структура допускает воплощение ее в нескольких различных текстах.

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

* * *

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

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотносительностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первое исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведе-

ние ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследователя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня.

В истории литературоведения каждая из этих тенденций знала периоды, когда именно ей приходилось решать наиболее актуальные научные задачи, и времена, когда, исчерпав отпущенные ей данным уровнем развития науки возможности, она уступала место противоположному направлению. Так, в XVIII веке наука о литературе, в первую очередь, была наукой о правилах внутреннего построения текста. И что бы ни говорили эстетики XIX столетия об антиисторизме, нормативности или метафизичности науки о литературе в восемнадцатом столетии, не следует забывать, что именно тогда были написаны «Поэтическое искусство» Буало, «Риторика» Ломоносова и «Гамбургская драматургия» Лессинга. Теоретикам XIX века суждения их предшественников об искусстве казались «мелочными» и слишком погруженными в технологию писательского мастерства. Однако не следует забывать, что именно в XVIII веке теория литературы, как никогда после, связана с критикой и живой литературной жизнью и что, сосредоточивая внимание на вопросе, как следует строить текст,

теоретики XVIII века создавали огромный капитал художественной культуры, на основе которого фактически существовала европейская литература XIX столетия.

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

В борьбе литературных мнений XX века, на которую общий характер эпохи наложил печать глубокого драматизма, неоднократно раздавались голоса об исконной порочности то одной, то другой из названных выше тенденций. При этом упускалось из виду, что каждая из этих тенденций отражает опреде-

ленную сторону реальности изучаемого материала и что каждая из них на определенных этапах развития научной мысли выдвигала мощные и плодотворные концепции, а на других — эпигонские и доктринерские построения.

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

формальной школы оказала глубокое воздействие на мировое развитие гуманитарных наук.

Однако на ряд уязвимых мест в концепции формальной школы было указано уже в самом начале полемики, которая не замедлила разгореться вокруг работ молодых литературоведов. Критика формалистов, прежде всего, раздалась со стороны столпов символизма, занявших видные места в литературоведении начала 1920-х годов (В. Я. Брюсов и др.). Привыкшие видеть в тексте лишь внешний знак глубинных и скрытых смыслов, они не могли согласиться со сведением идеи к конструкции. Другие стороны формализма вызвали протест у исследователей, связанных с классической немецкой философией (Г. Шпет), которые видели в культуре движение духа, а не сумму текстов. Наконец, социологическая критика 1920-х годов указала на имманентность литературоведческого анализа формалистов как на основной их недостаток. Если для формалистов объяснение текста сводилось к ответу на вопрос: «Как устроено?», то для социологов все определялось другим: «Чем обусловлено?»

Изложение драматической истории формальной школы вывело бы нас за рамки нашей непосредственной задачи. Следует, однако, отметить, что из рядов формальной школы вышли крупнейшие советские исследователи Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, что влияние ее принципов испытали Г. О. Винокур, Г. А. Гуковский, В. В. Гиппиус, П. А. Скафтымов, В. М. Жирмунский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп и многие

другие ученые. Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутритекстового анализа и заменить метафизическое представление о «приеме» как основе искусства диалектическим понятием художественной функции. Здесь особо следует выделить труды Ю. Н. Тынянова. Переход формализма в функционализм отчетливо виден на примере замечательной чешской и словацкой школы литературоведения — в работах Я. Мукаржовского, Й. Грабака, М. Бакоша и других членов Пражского лингвистического кружка, а также тесно связанных с ним Н. С. Трубецкого и Р. Якобсона.

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

Структурально-семиотическое литературоведение учитывает опыт всей предшествующей литературовед-

ческой науки, однако имеет свою специфику. Оно возникло в обстановке той научной революции, которой отмечена середина XX столетия, и органически связано с идеями и методикой структурной лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики.

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

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ ЛИТЕРАТУРЫ

Особое место литературы в ряду других искусств в значительной мере определено специфическими чертами того материала, который она использует для воссоздания окружающей действительности. Не рассматривая всей сложной природы языка как общественного явления, остановимся на тех его сторонах, которые существенны для интересующего нас вопроса.

Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке.

Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т. д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношения к познанию действительности. Каждый из этих материалов имеет свою структуру, но она дана от природы и не соотносится с общественными (идеологическими) процессами. Язык в этом смысле представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника.

В науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. В основе любого языка лежит понятие знака — значимого элемента данного языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. Так, для слова «орден» определенная последовательность фонем русского языка и некоторая морфо-грамматическая структура будут составлять его выражение, а лексическое, историко-культурное и прочие значения — содержание. Если же мы обратимся к самому ордену, например к ордену Св. Георгия I степени, то

орденские регалии — знак, звезда и лента — будут составлять выражение, а почести, сопряженные с этой наградой, соотношение его социальной ценности с другими орденами Российской империи, представление о заслугах, свидетельством которых является этот орден, составят его содержание.

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

Практическое различие условных и иконических знаков не вызывает никаких трудностей, теоретическое противопоставление необходимо для функционирования культуры как целостного ком-

муникационного организма. Однако следует иметь в виду, что понятие «сходства» знака и обозначаемого объекта отличается большой степенью условности и всегда принадлежит к постулатам данной культуры: рисунок приравнивает трехмерный объект к двумерному изображению, с точки зрения топологии любой квадрат гомеоморфен любому кругу, сцена изображает комнату, но принимает как данность отсутствие стены с той стороны, с которой сидят зрители. Монолог актера выполняет функцию иконического знака потока мыслей героя, хотя о сходстве обозначаемого и обозначающего здесь можно говорить, лишь принимая во внимание всю систему условностей, то есть язык театра¹.

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

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

¹ См. подробнее: Б. Успенский, Ю. Лотман. Условность в искусстве. — *Философская энциклопедия*, т. 5. М., «Советская энциклопедия», 1970, стр. 287–288.

уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил.

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

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

На каком бы уровне мы ни рассматривали текст, мы обнаружим, что определенные его элементы будут повторяться, а другие — варьироваться. Так, рассматривая все тексты на русском языке, мы обнаружим постоянное повторение 32 букв русского алфавита, хотя начертания этих букв в шрифтах разного типа и в рукописных почерках различных лиц могут сильно различаться. Более того, в реальных текстах нам будут встречаться лишь *варианты* букв русского алфавита, а буквы как таковые будут представлять собой

структурные инварианты — идеальные конструкторы, которым приписаны значения тех или иных букв. Инвариант — значимая единица структуры, и сколько бы ни имел он вариантов в реальных текстах, все они будут иметь лишь одно — его — значение.

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

Большое значение для понимания соотношения языка (кода) и речи (сообщения), которое параллельно отношению «система — текст», имеет разделение языковых позиций говорящего и слушающего, на основе которых строятся имеющие принципиально отличный характер синтетические (порождающие или генеративные) и аналитические языковые модели¹.

¹ Данный, по неизбежности крайне неполный, перечень аспектов структуры языка ни в коей мере не претендует на глубину — он имеет целью лишь познакомить читателя с некоторыми терминами, которые ему будут встречаться в дальнейшем изложении. Поскольку знание основных положений современного языкознания необходимо для понимания дальнейшего материала, мы советуем бы для первого знакомства обратиться к книгам:

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

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

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

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

И. И. Р е в з и н, Ю. Ю. Р о з е н ц в е й г. Основы общего и машинного перевода. М., «Высшая школа» (244 стр.); Ю. Д. А п р е с я н. Идеи и методы современной структурной лингвистики. М., 1966. Указание на более специальную литературу см.: Структурное и прикладное языкознание. Библиографический указатель. М., 1965.

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

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

Языки народов мира не являются пассивными факторами в формировании культуры. С одной стороны, сами языки представляют собой продукты сложного многовекового культурного процесса. Поскольку огромный, непрерывный окружающий мир в языке предстает как дискретный и построенный, имеющий четкую структуру, соотнесенный с миром естественный язык становится его моделью, проекцией действительности на плоскость языка. А поскольку естественный язык — один из ведущих факторов национальной культуры, языковая модель мира становится одним из факторов, регулирующих национальную картину мира. Формирующее воздействие национального языка на вторичные моделирующие системы — факт реальный и бесспорный¹. Особенно существен он в поэзии².

¹ Интересные примеры и ценные теоретические соображения см.: Б. А. Успенский. Влияние языка на религиозное сознание. — Труды по знаковым системам, т. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236, 1969.

² О зависимости системы стихосложения от структуры языка см.: М. И. Леконцев. О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка. — Там же.

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

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

Язык формирует вторичные системы. И это делает словесные искусства, бесспорно, наиболее богатыми по своим художественным возможностям. Однако не следует забывать, что именно с этой, выигрышной для художника, стороной языка связаны значительные специфические трудности.

Язык всей своей системой настолько тесно связан с жизнью, копирует ее, входит в нее, что человек перестает отличать предмет от названия, пласт действительности от пласта ее отражения в языке. Аналогичное положение имело место в кинематографе: то,

что фотография тесно, автоматически связана с фотографируемым объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в искусство. Только после того, как в результате появления монтажа и подвижной камеры оказалось возможным один объект сфотографировать хотя бы двумя различными способами, а последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты, кинематограф из копии действительности превратился в ее художественную модель. Кино получило свой язык.

Для того чтобы поэзия получила свой язык, созданный на основании естественного, но ему не равный, для того чтобы она стала искусством, потребовалось много усилий. На заре словесного искусства возникало категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

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

о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»¹.

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.) — обычная проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — *vers libre* — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой обязательности»².

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

На самом деле соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально

¹ Б. В. Томашевский. Стих и язык. — IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 4. Перепечатано в книге: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 10. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в очень интересной книге «Българско стихознание». София, «Наука и искусство», 1960, стр. 11.

² Zygmunt Czerny. Le vers français et son art structural. — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 255.

единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого — уже относительно резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка строилась модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур.

Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, — и в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, — с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором — отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, 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 насыщен-