

- щиеся порядка значимых элементов // Новое в лингвистике. М., 1970. Вып. V.
36. *Tesnière L.* *Éléments de syntaxe structurale.* P., 1966.
 37. *Гумбольдт В.* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
 38. *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
 39. *Gabelenz G.* *Die Sprachwissenschaft: Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse* // *Tübinger Beiträge zur Linguistik.* № 1. Tübingen, 1969.
 40. *Folsom J.* *Social Psychology.* N. Y., 1931.
 41. *Март Н. Я.* Яфетическая теория. Баку, 1927.
 42. *Бодуэн де Куртене И. А.* О задачах языкознания // Избранные труды по общему языкознанию. Т. 1. М., 1963.
 43. *Трубецкой Н. С.* Мысли об индоевропейской проблеме // *Вопр. языкознания.* 1958, № 1.
 44. *Škaflička V.* *Vývoj české deklinace* // *Studie Pražského lingvistického Kruhu.* 1944, № 4.

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
И ЯЗЫКА
ТОМ 46 · № 3 · 1987

М. И. ШАПЕР

«ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ» И ЕЕ СОЗДАТЕЛИ

(Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона*)

Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно писано, — то никогда не выпутаемся из определенных.

А. С. Пушкин

Формула «грамматика поэзии» получила признание после работ Р. О. Якобсона [1; 2], хотя имела к этому времени почти полувековую историю [3, с. 5]. Лингвистическое изучение языка художественной литературы находилось в русле ломоносовской традиции, продолженной Ф. И. Буслаевым и А. А. Потебней, — они включили стилистику, риторику и поэтику в контекст языкознания, а непосредственное становление термина и соответствующей отрасли филологии было связано с деятельностью Общества изучения поэтического языка (Опояза), Московского лингвистического кружка (МЛК) и Пражского лингвистического кружка (ПЛК).

«Грамматика поэзии» предполагает «поэтический язык» самостоятельной системой, по своим функциям и составу не совпадающей с другими социокультурными «языками», и в первую очередь с языком «практическим» (Опояз), или «литературным» (ПЛК). Хотя «отграничение „поэтического языка“ от других функциональных языковых разновидностей идет из глубин исторической древности» [4, с. 130] (ср. [5, с. 101—110]), современный этап обсуждения этой проблемы был открыт именно Опоязом [6, с. 261]. Определение поэзии как своего рода языка потребовало изучения его особой структуры, и в поэтику были спроецированы «лингвистические приемы и методы анализа» [7, с. 12; 8, с. 246; 9, с. 40, 45]. Возникла необходимость в «поэтической диалектологии» [10, с. 5—6; 11, с. 235] или в «поэтическом языкознании» [12, ед. хр. 83, л. 9] (ср. В. М. Жирмунский о «поэтической лингвистике» и «лингвистической поэтике» [13, с. 4; 14, с. 213]). Это отразилось на самоопределении «формалистов»: В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум предпочитали называть свой метод «морфологическим» [15, р. 550—551; 16, с. 5; 3, с. 5; 8, с. 247]. Понимание поэтики как «морфологии» словесного искусства было свойственно многим филологам Москвы и Петрограда, таким как М. А. Петровский, В. М. Жирмунский, А. А. Рсформатский, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо и др. (впрочем, у двух последних этот

* Работа посвящается 90-летию замечательных русских филологов — Григория Осиповича Винокура [5(17).XI.1896—17.V.1947] и Романа Осиповича Якобсона [11(23).X.1896—18.VII.1982]. Этой юбилейной дате сопутствует целый ряд других: «поэтической грамматике» Винокура исполнилось 40 лет (1945—1946), «грамматике поэзии» Якобсона — четверть века (1958—1961). В 1986 г. мы отметили также 70-летие первых опоязовских «Сборников» (цензурное разрешение 24.VIII.1916 и 24.XII.1916) и 60-летие образования Пражского лингвистического кружка (6.X.1926).

термин нес не столько лингвистические, сколько биологические коннотации) [17, с. 37].

Слова «поэзия» и «грамматика» впервые сопоставил Г. Г. Шпет (1922): «Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и грамматика поэтической мысли» [18, II, с. 67]. «Грамматикой идей» назвал В. В. Виноград (1934) общие законы словесной композиции в ломоносовской «Риторике» [19, с. 101]. В 1942 г. вопроса о «грамматике поэзии» коснулся Л. В. Щерба, который, однако, считал нужным оправдывать «святоотечественное соединение этих двух терминов» [20, с. 49]. По-видимому, с новым понятием он соединял не столько изучение грамматической структуры поэзии, сколько «объективность» и «строгость» описания художественной речи [3, с. 5].

Метафоричность словоупотребления Щербы — это результат переноса лингвистической терминологии в поэтику. В работах Р. Якобсона, относящихся к рубежу 50—60-х годов [21; 1], метафора терминологизировалась. Его программа «грамматики поэзии» должна была охватить самые разные уровни «поэтического языка» — от фонетики до композиции и семантики — и понять их во взаимодействии: в 1958 г. Якобсон указал на «возможность написать грамматику взаимодействия размера и смысла, а также грамматику размещения метафор» [21, с. 249]; тогда же он призвал изучать «поэзию грамматики», «скрытую в морфологической и синтаксической структуре языка», и «ее литературный продукт — грамматику поэзии» [2, р. 31]. Но впервые интересующий нас оборот был употреблен как термин несколькими годами раньше — в статье Г. О. Винокура (1945), опубликованной только в 1959 г.: «Если <...> вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны <...> находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики» [22, с. 252—253] (ср. о «поэтической грамматикализации» рифмы [23, с. 164]).

* * *

Сравнительный анализ «поэтических грамматик» Винокура и Якобсона обнаруживает их чрезвычайную близость во всем — начиная с принципиальных теоретических положений и кончая иллюстративным материалом. Так, оба исследователя говорят не только (Винокур) и даже не столько (Якобсон) о «поэтическом языке», сколько о «художественной» [22, с. 245] или «поэтической функции языка» [22, с. 390; 21, с. 202] (ср. [18, I, с. 66]).

Два аспекта противопоставления художественного языка литературному — функциональный и собственно лингвистический — наметились уже в ранних работах Опояза [24], но функциональная обусловленность расхождений между «языками» осознавалась тогда не вполне: различную судьбу скопления плавных в практической и поэтической речи Л. П. Якубинский рассматривал независимо от общего художественного задания [25]. С конца 10-х — начала 20-х годов вопросы структурно-функциональной специфики поэзии приобретают все большее значение, особенно в работах Якобсона и Винокура [13, с. 4, 98, прим. 2]. В статье «Чем должна быть научная поэтика» (1920) Винокур признал: «Ясно, что мы должны говорить о различных языках, в зависимости от той функции, которую язык несет» [12, ед. хр. 83, л. 7]. Вслед за Якобсоном он определил поэзию как «язык в его эстетической функции» [10, с. 11; 12, ед. хр. 83, л. 8; 26, с. 4] (ср. «Гермес», 1922, № 1 [27, с. 248, прим. 37]). Функциональная проблематика связывалась им со структурной: по словам Винокура, «исследователь художественного произведения имеет своим предметом структуру этого произведения», определенную его «поэтической функцией» [28,

с. 104, 110] (ср. [29, с. 240]). Одни и те же элементы языковой структуры «в поэзии будут, очевидно, иметь совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще» [30, с. 265, 333]. Зависимость узколингвистического своеобразия поэзии от функционального потребовала пересмотра выводов Якубинского [25]: Якобсон пояснил, что «диссимиляция плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, оцелена» [31, с. 17]. Изменился характер работ самого Якубинского: по-прежнему упоминая оба аспекта противопоставления «социальных диалектов» друг другу, он исследует именно тот, который непосредственно связан с функциональностью [5]. Обобщая опыт, накопленный русской поэтикой за годы войны и революции, Якобсон и П. Г. Богатырев резюмировали: «<...> отличие поэтического языка от прозаического <...> — прежде всего; отличие функциональное» [32, с. 30].

Тезис Якубинского о несовпадении элементов литературного языка и языка литературы — если не *in actu*, то, во всяком случае, *in potentia* — в целом справедлив по сей день [33—35]. Поэтические окказионализмы действительно могут относиться «и к области звуков, и к морфологической стороне речи, и к построению предложения (синтаксис), и к смысловым элементам языка» [24, с. 10]. Однако в центре современных исследований оказываются не они, а своеобразие функций и структуры художественного слова (см. [36] и др. работы В. П. Григорьева). Переориентация поэтики, начатая МЛК и Опоязом, была продолжена пражскими структуралистами: если в 10—20-е годы вопросы состава, функций и структуры поэтического языка занимали приблизительно равное место, то в 30-е, например у Я. Мукаржовского и Б. Гавранка, выдвинулась структурная и функциональная проблематика [37, с. 115 сл.; 38]. Окончательный сдвиг научных интересов сказался на первых «поэтических грамматиках». Винокур упомянул о лингвистических отличиях «языков», но сосредоточился преимущественно на их функциональном расхождении [22, с. 245 сл.]. Якобсон вопроса о специфическом составе языка поэзии не затронул вовсе. Он поставил задачу выяснить, какое место занимает поэтическая функция среди других и как ее актуализация влияет на лингвистическую структуру текста [21, с. 198—205, 227—228] (ср. [2, с. 751—756]).

Общим для «поэтических грамматик» оказывается и лингвокультурное понимание эстетической функции — у него также есть своя история. В статье, открывшей первый опоязовский сборник, Шкловский имел в виду не столько функциональное своеобразие поэтического языка, сколько своеобразие стоящего за ним психического содержания. Различные функции языка смешивались: говорилось, что назначение «зауми» — в выражении человеческих эмоций, и тут же — что «муки слова» свидетельствуют о трудности передачи их другим, однако в обоих случаях речь шла о повышенной эмоциональности «заумного языка» [39, с. 14, 21]. Вероятно, установка на выражение или на передачу казалась Шкловскому безразличной для определения поэзии и была переменной при эмоциональной постоянной. Напротив, разные виды содержания — эмоциональное и рациональное — дифференцировались: специфика глоссолалий усматривалась в том, что они эксплицируют чувства, а не мысли [17, с. 66].

Не о передаче эмоций, а об их поэтическом выражении писал Якубинский: эмоциональность и экспрессивность предстали как две стороны (психическая и функциональная) одного и того же явления — языка искусства [40, с. 37—39, 43]. Различие «эмоционального, аффективной языковой системы» и «поэтической» впервые сформулировал Якобсон (1919): выразительность «поэтического языка» он противопоставил коммуникативности языков «практического» и «эмоционального» [10, с. 9—10; 12, ед. хр. 83, л. 8]. Новый ракурс в определении функций был найден Винокуром: «Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что та-

кое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем <...> другие предметы» [28, с. 110]. На независимость эстетического от эмоционального и коммуникативного указывал Б. И. Ярхо: «От произведения не требуется, чтобы эмоции, в нем описанные, сообщались читателю. Вообще художественная литература никаких реальных эмоций, кроме эстетической, возбуждать не обязана» [41, т. III, кн. I, с. 19]. Постулат о дополнительности «общения» и «выражения» был введен в учебник теории литературы (1925): «В обиходе слово обычно играет роль средства передачи сообщений, т. е. имеет коммуникативную функцию». «Другое дело в произведениях литературы», где «внимание, обращенное на самое выражение, <...> гораздо выше, чем в <...> практической речи» [42, с. 9, 65—68] (ср. [17, с. 108]).

С другой стороны к проблеме «выражения» подходили те представители русской философской эстетики, которые испытали воздействие неогегельянских идей Б. Кроче. Опоязовцев «выражения» интересовало более как результат, крочеанцев — как процесс, как воплощение идеи в чувственной форме, доступной для непосредственного созерцания [43, с. 16]. Они писали: эстетика «вся, со всем своим предметом, внешняя и во внешнем» [44, с. 51]; «Символическая выразительность образа достигается <...> через чувственность» [43, с. 15—17, 19, 28, 32, 48]; «подражание», понятие как сущность искусства, «есть выражение» и ничего, кроме выражения [44, с. 72]; «<...> поэзия есть выражение как таковое, по существу своему есть выражение» [45, с. 53 и др.]. Экспрессивность литературы была осмыслена как другая сторона ее эмоциональности: «Вне материального выражения <...> нет и переживания» [46, с. 77]. При этом выразительность не исключала, а, напротив, обеспечивала искусству его референтивные и коммуникативные возможности [45, с. 53; 47, с. 248; 48, с. 24].

Следующий шаг в развитии представлений о конструктивной функции поэтического языка был сделан в «Тезисах» ПЛК (1929). Выработанное Опоязом противопоставление коммуникативности «практического» языка и экспрессивности — «поэтического» сохранялось: «Организирующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение». Но функциональная оппозиция двух языков получала семиотическое истолкование: «<...> поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака», оно обращено «не на означаемое, а на сам знак» [49, с. 29, 31—32] (ср. [28, с. 110]).

В послевоенные годы развитие теории было связано с отделением собственно «поэтической функции» языка от «экспрессивной». Для Винокура понимание «поэтичности как особого экспрессивного качества языка» было одним из возможных [22, с. 389], но Якобсону такая точка зрения казалась уже неприемлемой [21, с. 198—200, 205] (ср., впрочем, [10, с. 10; 21, с. 203]). Содержание «поэтической функции» (в полном соответствии с подходом ПЛК) оба исследователя усматривали в обращенности слова «на само себя» [22, с. 392], или, что то же самое, в направленности на «сообщение как таковое», в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» [21, с. 202]. Винокур называл это явление «рефлексивностью» поэтического слова и поэтической формы [22, с. 248—249, 250, 392].

Такое понимание поэтической функции привело Винокура и Якобсона к проблеме «внутренней формы» (В. Гумбольдт), разрабатывавшейся сначала Потебней, а в 20-е годы — Г. Г. Шпетом и П. А. Флоренским. Теперь она была восстановлена в правах в системе «поэтических грамматик», а у Винокура приобрела прямо-таки всеобъемлющее значение: «Язык как произведение искусства прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой внутреннюю форму, то есть нечто само в себе, внутри себя обладающее <...> содержательной ценностью» [22, с. 246]; «В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность» [21, с. 227]. Проявление эстетической рефлексии языка оба исследователя

видели в фактах «поэтической этимологии» (Р. Якобсон) или, как теперь говорят, «паронимической аттракции» (В. П. Григорьев) [22, с. 249, 393; 21, с. 227].

Очевидно, что сосредоточенность на знаке, понятая как специфическая черта поэзии, — это только модификация старых представлений об установке «внутренней формы» слова, и в частности имени собственного, Якобсон отметил у Хлебникова еще в 1919 г. [10, с. 41, 60—61] (о «внутренней форме» ср. [10, с. 47, 68]) (тогда же появился сам термин «поэтическая этимология» [10, с. 45] (ср. [29, с. 241—243; 30, с. 311—312])). «Возрождение понятия внутренней формы» Винокур считал одной из основных заслуг Шпета [50, с. 45], а в «отсутствии анализа внутренней формы» видел серьезную ошибку Ю. Н. Тынянова и Б. А. Ларина [51, с. 271; 52, с. 182] (ср. [30, с. 268—272]). Следовательно, противопоставление рефлексивности языка и его экспрессивности [21; 22] уместно лишь постольку, поскольку выразительность отождествляется с эмоциональностью. У Винокура различные понятия связаны ассоциативно; речь идет не о равенстве, а об их «метонимической» близости: язык поэзии (по-видимому, в первую очередь лирической) определяется как «действительно соответствующий <...> выражаемому поэтическому настроению» [22, с. 389]. У Якобсона их совпадение эксплицировано: он прямо говорит об «эмотивной, или экспрессивной функции» языка [21, с. 298]. Мы наблюдаем интересное явление: теория функционального своеобразия языка художественной литературы, пережив значительную эволюцию, в определенном отношении возвратилась к своим истокам — к неразличению функции языка (экспрессивность) и его содержания (эмоциональность). Но Опояз в эмоциональности-экспрессивности усматривал специфику языка поэзии, а Винокур и тем более Якобсон видели ее теперь в другом.

* * *

На стыке социокультурной и специально лингвистической проблематики находится важнейший вопрос «поэтических грамматик» — о семантическом своеобразии художественной речи. Если задача искусства — выразить эстетическое содержание в чувственно воспринимаемой форме, значит, все упирается в «смысловую отзывчивость» этой формы. В работах символистов и особенно Опояза и МЛК проблемы поэтической семантики становились первоочередными [32, с. 30, 33—34]. В 1924 г. Винокур подвел итог: «<...> мы завоевали право не на метод формальный, а на анализ поэтической формы, с помощью которого мы открываем, интерпретируем смысл последней» («Русская поэтика и ее достижения»; архив Т. Г. Винокура). Со времени своего рождения русский «формализм» «был антиформалистическим и антисубъективистским течением» [53, с. 146], находившим поддержку в своеобразном «антиформализме» футуристов. «Заумный язык, — писал Винокур, — не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой <...> бунт „содержания“ против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» [54, с. 18; 12, ед. хр. 111, л. 4—5].

Содержательность искусства была очевидной, воспринималась как данность — но оставалось понять, как содержание «умирает» в форме. Формальный метод, писал Шкловский, «не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы» [55, с. 326]. По Шкловскому, художник ломает и коверкает слово для того, чтобы оно стало семантически релевантным, творчески активным: «Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» [56, с. 12—13]. В этих словах предугадан лозунг «искусство как прием», многими понимаемый как квинтэссенция формализма: не следует однако забывать, что своего

рода приемом приемов признавалось «остранение» [57, с. 105 сл.], «выводящее изображаемое из привычных смысловых рядов» [8, с. 248; 58, с. 369] (ср. [57, с. 112]). Обращение Тынянова к изучению стиховой семантики [59] подготавливалось с 1916 г., когда Шкловский и Якубинский поставили проблему отношений между звучанием стихотворения и его «содержанием» [39, 40]. Из монографий М. Граммона и К. Ниропа Вл. Б. Шкловский перевел именно те фрагменты, которые были посвящены вопросам «звукоимпульсивизма» [60, с. 50—71].

Даже концепция литературной эволюции как последовательной цепочки актуализаций и автоматизаций (например, [61, с. 108]) с легкостью допускает информатико-семиотическую реинтерпретацию [62, с. 511—512]. В основу ее должно быть положено намеченное А. Г. Горнфельдом [63, с. 18—19], Г. Г. Шпетом [18, II, с. 29—30], Ю. Н. Тыняновым [59, с. 48—49, 134, прим. 51], М. М. Бахтиным [64, с. 95, 119—120] и разработанное Л. С. Выготским [65, с. 305—307] различение двух зон смысловой устойчивости слова: семиотической и семантической, «значения» и «смысла»; тогда жизнь художественного произведения окажется направленной от конкретности смысла к абстрактности знака (ср. [57, с. 105—106]). Процесс автоматизации будет прочитан как семиотическая конвенционализация поэтических структур, сообщающая элементам произведения строго определенные (нормативные) значения, а процесс актуализации представит как семантизацию языка искусства, при которой происходит сдвиг привычного значения литературных форм и реализуются их богатые смысловые потенции: «<...> смысл слова может быть понятен лишь до тех пор, пока жива, действительна его форма. Когда форма слова перестает ощущаться как таковая, не бьет по восприятию, то перестает доходить до сознания и смысл» [30, с. 151]; «<...> выражение, обращающее на себя внимание, особенно возбуждает нашу мысль и заставляет продумывать услышанное. Наоборот — привычные <...> формы речи как бы усыпляют внимание и не вызывают в нас никаких представлений» [42, с. 9—10, прим. 1].

Актуализацию выражения («воскрешение слова») формалисты осознали как необходимое условие актуализации содержания («воскрешения вещи»). Обнажение фонетической стороны высказывания Шкловский справедливо объяснял большей семиотичностью обыденной речи, в которой «слова <...> служат <...> алгебраическими знаками понятий» [56, с. 3; 39, с. 21; 57, с. 104—105] (ср. [13, с. 4]), но крайние опыты русского футуризма заставили его предположить, что семантизация звука неминуемо должна обернуться десемантизацией лексем [39, с. 14, 21; 40, с. 42; 66, с. 154, 158]. Вопрос о связи звучания и значения поставил Якубинский, хотя и решал его несколько прямолинейно: «Совершенно ясно, что эмоции, вызванные звуками, не должны протекать в направлении, противоположном эмоциям, вызываемым „содержанием“ <...> (и обратно)» [40, с. 45]. В отличие от него О. М. Брик допускал, что семантические и фонетические ассоциации могут не совпадать: «<...> элементы образного и звукового творчества существуют одновременно», и «каждое отдельное произведение — равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений» [67, с. 59]. Однако сам факт корреляции между уровнями художественной структуры был вне сомнения: «Эвфоника <т. е. „фонетика поэтического языка“ [31, с. 17, прим. 16].— М. Ш.] оперирует не со звуками, а с фонемами <...> способными ассоциироваться со смысловыми представлениями» [10, с. 48; 29, с. 241; 68, с. 274] (ср. «Гермес», 1921, № 3 [69, с. 248—249]).

Изучение семантики художественной формы было продолжено в поздних работах Винокура и Якобсона. Здесь впервые разрешалась проблема «грамматики поэзии» в узком смысле слова. Так, в 1944 г. Винокур работал над статьей «Я и ты в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке)», где изучал морфологическое и синтаксическое выражение адресанта и адресата в связи с поэтической семантикой [12, ед. хр. 78;

ср. 23, с. 166, 169—172]. Позднее подобные исследования получили теоретическое обоснование. Было отмечено, что в художественной речи «грамматическая форма сама по себе обладает сигнификативной способностью» [22, с. 250, 392; 1, с. 463]: «Из всех областей речевой деятельности именно поэтическое творчество наделяет „языковые фикции“ наибольшей значимостью» [1, с. 464], при этом семантически актуализованным может стать в принципе любой элемент грамматической структуры [22, с. 250—254; 1, с. 469]. Формальные элементы поэтического языка оказались связанными со смысловой уникальностью текста: в нем «путеводная значимость поэтической и морфологической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» [1, с. 462] (ср. [22, с. 250]).

По сравнению с грамматическим аспектом проблемы вопросы звуковой семантики более традиционны: «Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка, отлекаемую от ее языковой функции и превращающуюся в материю *sui generis*, лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную опосредованной экспрессивностью». Однако в стихотворном языке «они могут иметь также и свой смысл, участвовать в передаче поэтических значений» [22, с. 252]. «Каковы бы ни были отношения между звуком и смыслом <...> оба плана обязательно участвуют в игре» [21, с. 217]. Элементы стихотворной формы предстают как факты не только поэтической речи, но и поэтического языка: в нем «приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку» [22, с. 252]. Освещая явления стиховой структуры с фонологической точки зрения [10, с. 48; 70, с. 242, 244, 248], Якобсон отметил их связь с другими уровнями текста: «<...> схема стиха касается отнюдь не только его звуковой формы; она оказывается гораздо более широким языковым явлением и не поддается изолированной фонетической характеристике» [21, с. 213].

Метр и ритм — два важнейших канала выражения и передачи смысла, но судьба их филологического изучения оказалась во многом различной: смысловая роль ритма широко обсуждалась еще со времени символистов (А. Белый, Н. В. Недоброво, В. Чудовский), а проблема семантики метра была корректно поставлена только в конце 50-х — начале 60-х годов (Б. В. Томашевский, Дж. Холландер, К. Тарановский; ср. [71; 72, с. 107 сл.] и др. работы М. Л. Гаспарова). Эта особенность в развитии стиховедения отразилась на первых «поэтических грамматиках»: если Винокур говорил только о семантизации «созвучий» и «ритмических фигур» [22, с. 252], то Якобсон уверял, что можно «написать грамматику взаимодействия размера и смысла» [21, с. 219]. Однако не следует думать, что о проблеме метрических значений Винокур не подумал вовсе. В рецензии на книгу Тынянова (1924) Б. В. Томашевский предсказывал, что она станет «преддверием новой научной дисциплины, которой предстоит связать до сих пор автономные главы поэтики — метрику, стилистику и тематику» [73, с. 267—268]. Одну из первых попыток реализации этой программы предпринял Винокур (1928). Свои наблюдения над волынскими ямбами Пушкина он закончил такими словами: «Метр не только звучит, но и значит». Отметив омонимию стихотворных размеров, исследователь отказал им в референтивной функции: «Разумеется, здесь речь идет о значении порядка не идейного, а стилистически экспрессивного, и „значением“ своим метр свидетельствует не о содержании поэзии, а лишь о ее типе и характере» [74, с. 36] (ср. [7, с. 28—29]). Вероятно, Винокур еще не вполне отделял семантику метра как всеобщее, частое, повторяющееся — от семантики ритма как единичного, редкого, неповторимого: «Нельзя сказать, что значит <...> разностопный ямб в общем случае, но можно и должно сказать, воплощением каких внутренних качеств поэтического

слова является этот метр в данной редакции данного стихотворения данного автора» [74, с. 36].

Создание художественного произведения обязательно предполагает частичную десемантизацию языковых форм: они намеренно семантизируются и тем самым получают возможность выражать не только всеобщие (абстрактные) значения, но и индивидуальные (конкретные) смыслы. Этот процесс проходит в двух направлениях: через изменение нормального состава семиотической триады (денотат — материальная форма — значение) и через изменение отношений, обыкновенно связывающих внутризнаковые элементы в единое целое (деконвенционализация знака). Внутренним условием преодоления семиотической нормативности является «асимметрический дуализм» языковой единицы, колеблющейся между множеством других, близких по значению (синонимия) или по звучанию (омонимия): «<...> всякий лингвистический знак является в потенции омонимом и синонимом одновременно» [75, с. 87].

В поэзии эти возможности реализуются наиболее полно [76, с. 185], и потому не удивительно, что открытие С. О. Карцевского (1927) было предвосхищено Опоязом на материале искусства: «Стих дает <...> ряды гласных и согласных», они «внеприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку» [39, с. 13, 22; 77, с. 63]. Об омонимии и синонимии как средствах поэтической семантики писал О. М. Брик: «Приему простого звукосочетания (сопоставление равнозвучающих, но разнозначных слов) соответствует в образном творчестве прием тавтологического сочетания (сопоставление равнозначных, но разнозвучающих слов)» [67, с. 82]. Асимметрический дуализм поэтического слова Якобсон назвал его «семантической» и «фонетической деформацией» [10, с. 45—47]. «Игра на синонимах есть как бы частичная эмансипация слов от значений»: «новому слову не сопутствует новое значение». «Обратное явление — игра на омонимах, равно как и игра на синонимах, основана на несовпадении единицы значения и слова» [10, с. 56—57]. Теоретические положения 1920-х годов сохранили свою актуальность в «поэтических грамматиках» середины века: «В поэзии любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и/или несходства значения» [21, с. 216—217, 218, 221, 223, 224]; «Сближая в тексте слова, давно утратившие» взаимную связь или вовсе никогда ее не имевшие, «поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом» [22, с. 392—393].

Перманентная актуализация асимметрии эстетического знака проявляется в его неоднозначности: «Неоднозначность — это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на само себя сообщения, короче — естественная и существенная особенность поэзии» [21, с. 221]. Однако в обычных условиях, вне намеренной или непреднамеренной ориентации на миф, художественное слово не просто многозначно, а двузначно (ср. [78, с. 418]): любой троп в принципе предполагает два значения, одновременно выявляемых в контексте произведения. Винокур считал, что «в задаче лингвистического исследования входит установление отношений между обоими типами значений слова — прямым и поэтическим» [22, с. 247]. Грамматика поэзии также потенциально двузначна: здесь «грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением скрывается как художественное содержание данной формы» [22, с. 250; 1, с. 462—464]. Двузначными оказываются даже явления поэтической фонетики: «<...> наложение метрической формы на обычную речевую <...> обязательно создает ощущение двойственности, многоплановости у любого, кто знает данный язык и знаком с поэзией» [21, с. 215].

Якобсон показал, что поэтическая двузначность выходит за пределы художественного произведения и отражается на всей структуре эстетически окрашенного речевого акта: «Двойному смыслу сообщения соот-

ветствует расщепленность адресанта и адресата и, кроме того, расщепленность референции». «Наряду с автором и читателем в поэзии выступает „я“ лирического героя или фиктивного рассказчика, а также „вы“ или „ты“ предполагаемого адресата драматических монологов, мольбы или посланий». Взгляд на «любое поэтическое сообщение» как на «квазикошвенную речь» [21, с. 221] был близок и Винокуру. Его также занимал вопрос о различных типах «включения чужой речи в авторскую», «о тех „голосах“, которые мы слышим, читая художественный текст, и тех взаимоотношениях, в которые эти голоса вступают» [22, с. 253—254; 12, ед. хр. 78]. По-видимому, двойственность коммуникации и метафорическая двузначность противопоставляют словесное искусство как тяготеющему ко всезначности мифологическому символу, так и тяготеющему к однозначности научному термину (ср. [18, III, с. 65—66; 79; 12, ед. хр. 52, л. 20]).

Асимметрия эстетического знака приводит не только к изменению количества его элементов (при омонимии происходит раздвоение значения и/или денотата, при синонимии — раздвоение материальной формы). До некоторой степени она разрушает также конвенциональный характер внутризнаковых отношений (ср. [80, с. 264—265]). Меньшую степень условности поэтической формы предполагал еще Е. Д. Поливанов (1916). Противопоставляя знакам-символам «потенциально-естественные» жесты, характеризующиеся «наличием естественной связи между данным способом выражения и его значением», он отмечал, что последних больше в поэтическом языке, чем в практическом [81, с. 29—31]. Правда его взглядов была подтверждена дальнейшим развитием теоретической поэтики, вновь обратившейся к идеям Потебни. «В общем языке, — писал Винокур, — связь между словом и обозначаемым этим словом предметом <...> представляет собой результат сложной цепи исторических случайностей <...> Не так обстоит дело в словесном искусстве», где «в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [22, с. 246, 249, 391]. Эту мысль продолжил Якобсон: «В референтивном (коммуникативном) языке связь между означающим и означаемым основывается главным образом на их кодифицированной смежности». В искусстве смежность переосмысливается как органическое сходство, что «придает поэзии ее насквозь символический характер». Конечно, «поэзия — не единственная область, где ощутим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной» [21, с. 223, 220, 224].

* * *

Глубокое совпадение в наблюдениях и выводах двух ученых — это следствие единых законов развития науки, проявляющихся в разных местах и в разное время. Отталкиваясь от достижений филологии и эстетики 10—20—30-х годов, Винокур и Якобсон независимо друг от друга приходили к одинаковым теоретическим результатам, отдельные различия между которыми могут отчасти объясняться тем, что работы Якобсона отражают типологически более поздний этап научной эволюции, теснее связанный с идеями 70—80-х годов. Очевидная закономерность в развитии поэтики ставит нас перед важной методологической проблемой: каково соотношение эволюции и революции в сложном движении научной мысли? Теория мировоззренческих парадигм, сменяющих друг друга во время интеллектуальных революций [82], была подвергнута критике со стороны философов и методологов [83, с. 558—559, 584—592; 84, с. 110—140]. По мнению Вяч. Вс. Иванова, решающая роль научной преемственности подтверждается в том числе историей и современным состоянием мирового языкознания [85, с. 148—149] (ср. [86]).

Прежде чем принять или оспорить этот вывод, необходимо уточнить природу тех различий в «поэтических грамматиках», которые несут, по видимости, принципиальный характер. Они были вызваны несогласием в том, какой филологической дисциплине следует заниматься изучением «поэтического языка». Винокур относил к языкознанию только такие факты стилистики, «которые действительно являются коллективными», а индивидуальный стиль писателя рассматривал как объект истории литературы [22, с. 222, 243]. В отличие от него Якобсон считал всю поэтику разделом лингвистики [21, с. 194—197, 228]. Третье, «промежуточное» решение предложил в эти годы В. В. Виноградов: по его мнению, «исследование „языка“ <...> художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [7, с. 3—4, 84].

Едиственный вывод из возможности торопкого решения проблемы был сделан Якобсоном четверть века тому назад [21, с. 228 и др.]. Если область «поэтического языка» является общей для самых разных дисциплин, значит, границы между ними, и в первую очередь между языкознанием и литературоведением, заключены не в природе изучаемых явлений, но в характере отражающей их науки, в ее собственной ограниченности, которая должна быть преодолена через обобщение объектов и методов различных отраслей знания. Стремительный «рост научного знания XX в. быстро стирает грани между отдельными науками. Мы все больше специализируемся не по наукам, а по проблемам» [87, с. 54, 89].

Но за схоластическим спором о месте лингвистической поэтики в ряду филологических дисциплин угадывается другая, несравненно более важная — о цели и направлениях исследования. В науке, сосредоточенной на передаче «поэтических смыслов посредством языковой формы» [22, с. 255], направление поисков может быть двояким: от смысла к языку или от языка к смыслу, от континуума к дискрету или от дискрета к континууму, от целого к части или от части к целому. Смысл континуален, знак дискретен — анализируя смысл, мы получаем форму, синтезируя форму, получаем смысл. В одном случае содержание понимается как данность, а описание языка (формы) остается целью; в другом — исходной точкой оказывается форма (язык), исследование которой должно привести к овладению эстетическим содержанием. Первое направление было названо формализмом, второе — структурализмом.

Формализм понимает содержание как форму и ищет оформленности содержания; структурализм понимает форму как содержание и ищет содержательности формы. А. А. Реформатский спрашивал, каковы «последовательные шаги морфологического анализа»: «<...> с чего начинать работу над текстом: от анализа мелких кусков доходить до целого или, начиная с общего, дробя, доходить до самых мелких кусков?». Для Опояза оказался возможным только один ответ: «О. М. Брик всегда советует идти вторым путем» [88, с. 5]. Напротив, сторонникам структурализма «методологически более плодотворным представляется путь <...> от формы к содержанию: «фундаментом, трамплином анализа» считается не «содержание стихотворения», не «лирическая эмоция, воплощенная в нем», а «его всегда значимая форма, общий каркас его метрической композиции» [89, с. 450]. Иногда последовательность оказывается более сложной: в работе о «Хожении» Афанасия Никитина Н. С. Трубецкого занаялся «сначала композицией», потом перешел «к стилистическим особенностям», а в заключение попытался «сквозь форму добраться и до внутреннего смысла этого памятника» [90, с. 439]. Здесь объединились движение от композиции к стилю, свойственное формализму, и от языковой символики к смыслу, свойственное структурализму. Поэтому правы те историки науки, которые видят в работе Трубецкого (1926) переход от старой методологии к новой [91].

Различие в направлениях Виноградов преподносил как дисциплинарное. В 1926 г., отделяя лингвопоэтическое исследование от «социально-лингвистического», он противопоставлял их именно по направлению анализа: изучение словесного искусства следует вести «от сложных структур к стилистическим единицам», а не наоборот [92, с. 8; 93, с. 67]. Этим взглядам он оставался верен и позже, в 1946 и в 1959 гг.: «<...> литературное произведение представляет собою <...> целостное семантическое единство. Стилистический путь анализа этой сложной структуры — от единого целого к его расчленению» [94, с. 232]. «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилиевой структуры». «Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед — от общественно-психологического понимания характера: первый идет от формы к содержанию, второй — от содержания к форме» [7, с. 255]. Так за разграничением языковедческого и литературоведческого подходов скрывалась противоположность структурного и формального анализа: изучение поэтического языка в рамках лингвистики мы вправе соотносить с методологией структурализма, а противоположное решение — квалифицировать в связи с навыками теоретического мышления формалистов. Зависимость «морфологической» школы от языкознания, первоначально сильная, значительно ослабла уже в первой половине 20-х годов, и это воспринималось литературоведами как признак прогресса их науки [95, с. 121—122, 139—140] (ср. [15, с. 552—553; 62, с. 522—525]).

В середине века лингвистическое или экстралингвистическое понимание поэтики по-прежнему сохраняло связь с направлением исследования. Якобсон всегда начинал с грамматической структуры и только потом переходил к семантическому целому, причем не только в конкретных разборах [2, с. 155—676], но и в методическом изложении общей концепции [21]. Композиционная последовательность частей в теории Винокура была обратной: от семантического определения поэтического языка как внутренней формы — к частным вопросам лексической, грамматической и фонетической семантики [22, с. 229—256]. Возникает вопрос: нельзя ли рассмотреть «поэтическую грамматику» Винокура как органическое развитие формализма, а «грамматику поэзии» Якобсона — как разрыв традиции и кардинальное переосмысление старых теорий с позиций структурализма? Более внимательное изучение филологического наследия заставляет отказаться от этой гипотезы.

Статус прерывности в развитии науки обсуждался еще в 20-е годы. В 1924 г. Винокур написал о книге Эйхенбаума: «Целого <...> нет — и это вызывает на борьбу. Эволюция Эйхенбаума по-своему закономерна. Но говорить о ней, как об эволюции, — можно только условно: здесь срыв, переворот, „перелом“, а не последовательная прямая линия. Именно поэтому эволюция <...> не закончена еще: в ней не хватает последнего синтетического звена» [96, с. 293] (ср. письмо Эйхенбаума Винокуру от 30.VI.1924: «Разве я не имею права на эволюцию, на перелом?» [12, ед. хр. 345, л. 1]). А когда Эйхенбаум в 1926 г. подчеркнул роль эволюции в становлении формального метода [95, с. 117], ему решительно возразил Бахтин, который вообще отказал формализму в способности эволюционировать [48, с. 106]. И тот и другой были правы только отчасти. Конечно, формалисты сами заострили значение прерывности, революционности, слома как в литературном процессе [97, с. 4—5, 7], так и в научном [95, с. 120, 132, 143]. В истории культуры они видели «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а смещение» ([61, с. 102]; но [62, с. 523]). Однако в таком понимании вещей не было ничего сугубо формалистического. Так, в отличие от петроградских «формалистов», Б. И. Ярхо считал свой «формальный метод» «не революцией в науке, а, наоборот, прямым развитием научной методологии XIX в.» [98, с. 513] (ср. [99, с. 152]). С другой стороны, П. А. Флоренский, далекий от идеологии Опояза, одной из «основ

общечеловеческого мирозерцания» полагал «идею прерывности» и указывал на ее значение для историков мысли [100, с. 501; 101, с. 512; 102, с. 271—272]. О скачкообразном характере «развития» человеческого сознания думал в эти годы Шпет [103, с. 144]. Можно предположить, что принцип дискретности был навеян современникам самим духом эпохи.

Конечно, дискретный подход к истории нельзя называть эволюционным, «не создавая двусмыслицы» [48, с. 214]: если «основной пафос <...> историко-литературной работы» формалистов действительно был «пафосом разрушения и отрицания» [95, с. 143], то отношение их к традиции следует характеризовать не как развитие, а как «отказ» и «разрыв» [95, с. 120]. Но дело в том, что автохарактеристика формализма оказывается односторонней: «Для того времени существеннее были не глобальные сходства, видимые лишь на большом расстоянии <...>, а различия в деталях, более заметных и бросающихся» [8, с. 247]. Сегодня формальная школа воспринимается по-другому: как непосредственное продолжение потебнианско-символистского и преддверие структурно-семиотического изучения языка искусства. Многочисленные расхождения между Опоязом и Потебней, усиленные полемической манерой изложения, не должны заслонять существа дела: тезис и антитезис теснее связаны друг с другом, чем два самостоятельных тезиса. Формалистам потому и не удалось выработать единой концепции [8, с. 248], что по целому ряду важнейших методологических вопросов они лишь опровергали точку зрения предшественников; негатив отличался от позитива одной семей — семей отрицания.

Особенно ярко преемственность направлений выразилась в работах ранне- и позднеформалистических. Так, первая книга Шкловского [56], проложившая дорогу Опоязу, была пронизана сочувствием автора к наследию Потебни и А. Н. Веселовского. Со своей стороны, «поэтическая грамматика» Винокура, повторяя ряд теоретических постулатов 20-х годов, одновременно заключала в себе положения, созвучные структурно-семиотической поэтике. Двойственность его позиции видна, например, в рассуждениях о компетенции лингвистики в проблемах поэтической семантики: С этим вопросом было связано одно из методологических противоречий между направлениями. Формализм считал содержание текста неподвластным аппарату языковедения: «<...> если верно, что границы науки определяются <...> целью исследования, то с лингвистикой мы имеем дело только до тех пор, пока такой целью остается <...> язык». «Думать иначе — значило бы относить к языку многое из того, что на самом деле относится к содержанию» [22, с. 243—244; 104, с. 67—69; 105, с. 59—60]. Такая точка зрения была отвергнута структурализмом: «Отрыв поэтики от лингвистики представляется оправданным лишь в том случае, если сфера лингвистики незаконно ограничивается», — например, когда ее сводят «исключительно к вопросам внешней формы, без связи с семантикой». На самом деле «ведению лингвистики подлежат все возможные проблемы отношения между речью и „универсумом (миром) речи“» [21, с. 197, 195]. Но полярность мнений подтверждает предположение о дискретном характере научной эволюции не вполне. Мотивы, по которым Винокур выносил изучение языка писателя за пределы лингвистики, имели отнюдь не формалистический характер: он видел в языке не цель, а средство постижения поэтических смыслов — того, «что открывается за» языком «как его источник и содержание» [22, с. 254]. При этом первоначальное изучение стиля отводилось лингвистике — науке «о всяком языке, в том числе и о языке художественном» [22, с. 255] (ср. [21, с. 194]). Здесь Винокур уже вплотную смыкался с Якобсоном: думается, что в период создания «поэтической грамматики» он находился на половине пути к новой методологии.

Тяготение Винокура к структурализму было подготовлено ранним периодом его творчества, тесно связанным с МЛК: «Кружок с первых шагов своей деятельности поставил себе задачей разработку вопросов лингвистики (понимая под этим термином науку как о практическом, так

и о поэтическом языке)» [106, с. 289]. Разделяя позицию Жирмунского и Якобсона, Винокур относил поэтику (и даже историю литературы) к области языкознания [12, ед. хр. 83, л. 9; 26, с. 3—4; 107, с. 4; 105, с. 17]. В 1924 г. в полемике с Тыняновым он отстаивал «понимание <...> стиха как языкового знака» [51, с. 270] (ср. [108, с. 265]). И хотя впоследствии его взгляды изменились [28, с. 111; 30, с. 265; 105, с. 17—18] — это резко выявилося во время контактов Винокура с ПЛК [109, с. 608; 110, с. 118, п. 1; 15, с. 560] — он по-прежнему считал науку о языке первой главой филологической энциклопедии [22, с. 226].

Бахтин предсказывал, что «полная эволюция формализма будет полной смертью для формализма». Однако «за счет разложения» [48, с. 106] совершается эволюция любой теории, и судьба «морфологической поэтики» лишь подтверждает этот закон. Всеобщая история теоретических систем дискретна: они сменяют («снимают») друг друга, а не развивают. Но «за интеллектуальным перерывом постепенности на теоретическом уровне науки скрывается основополагающая непрерывность на более глубоком, методологическом уровне» [84, с. 117]. В континуальном движении научной мысли, оформляющейся в теоретических дискретах, «антитезис» Опояза был неразрывно связан с «тезисом» Потебни и символистов и явился его диалектическим отрицанием: «безоговорочному акцентированию „содержания“ необходимо было противопоставить <...> форму, чтобы можно было достичь синтеза того и другого — структурализма» [111, с. 31]. На смену учению Потебни о всяком языке как поэтическом и строгому разграничению поэтического и практического языков у формалистов пришла структуралистская теория различных функций одного языка, учитывающая творческий опыт тех и других. «Поэтические грамматики» Винокура и Якобсона явились образцом эволюционного синтеза и наметили поворот к новому тезису. Выдвинуть его — наша ближайшая задача.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462—482.
2. Jakobson R. Selected Writings. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; P.; N. Y., 1984.
3. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.
4. Виноградов В. В. Стилистика; Теория поэтической речи; Поэтика. М., 1963.
5. Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. I. Пг., 1923. С. 96—194.
6. Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34, № 3. С. 259—272.
7. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
8. Иванов В. В. О становлении структурного метода в гуманитарных науках славянских стран и его развитие до 1939 г. // Историкографические исследования по славяноведению и балканистике. М., 1984. С. 239—261.
9. Медведева С. Ю. К истории изучения поэтического языка // Структура и функционирование поэтического текста: Очерки лингвистической поэтики. М., 1985. С. 37—72.
10. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921.
11. Якобсон Р. Брюсовская стихология и наука о стихе // Науч. изв. Сб. 2. Философия; Литература; Искусство. М., [1922]. С. 224—240. — (Акад. центр. Наркомпроса).
12. ПГАЛЛ. Ф. 2164. Оп. 1.
13. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.
14. Жирмунский В. Рец.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый, Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 213—215.
15. Jakobson R. Selected Writings. V. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague; P.; N. Y., 1979.
16. Чернов И. Морфологический (формальный) метод в литературоведении (историко-библиографическая справка) // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976. С. 5—14.
17. Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.
18. Шпет Г. Эстетические фрагменты. II—III. М., 1922—1923.
19. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1934.

20. Шерба Л. В. Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку) // Сов. педагогика. 1942. № 3—4. С. 48—53.
21. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.
22. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
23. Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин. М., 1941. С. 155—213.
24. Якубинский Л. О поэтическом глоссемосочетании // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 7—12.
25. Якубинский Л. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 50—57.
26. Л. К. [Винокур Г. О.] Рец.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921 // Новый путь. 1921. 6 февраля. № 6. С. 3—4.
27. Тоддес Е. А., Чудакова М. О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 229—249.
28. Винокур Г. Поэтика. Лингвистика. Социология (Методологическая справка) // Леф. 1923. № 3. С. 104—113.
29. Винокур Г. И. Новая литература по поэтике (обзор) // Леф. 1923. № 1. С. 239—243.
30. Винокур Г. Культура языка. Изд. 2-е. М., 1929.
31. Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
32. Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.
33. Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества. V. Калинин, 1975. С. 131—164. — (Калининск. гос. ун-т).
34. Минералов Ю. И. К теории поэтического языка (О понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке) // Тр. по русской и славянской филологии. XXVII. Сер. лингвистическая. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 398. 1977. С. 65—83.
35. Григорьев В. П. Поэтический язык (ПЯ) как объект лингвистической поэтики // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин, 1979. С. 57—86. — (Калининск. гос. ун-т).
36. Григорьев В. П. О задачах лингвистической поэтики // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1966. Т. XXV. Вып. 6. С. 489—499.
37. Булыгина Т. В. Пражская лингвистическая школа // Основные направления структурализма. М., 1964. С. 46—126.
38. Якобсон Р. Разработка целевой модели языка в европейской лингвистике в период между двумя войнами // Новое в лингвистике. Вып. IV. 1965. С. 372—377.
39. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 13—26.
40. Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 37—49.
41. Ярго В. И. Границы научного литературоведения // Искусство. 1925. Т. II. С. 45—60; 1927. [Т. III.] Кн. I. С. 16—38.
42. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. Изд. 4-е. М., 1928.
43. Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма. М., 1927. С. 7—50.
44. Шпет Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. Т. I, С. 43—78.
45. Петровский М. А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. М., 1927. С. 51—80.
46. Волошинов В. Н. Конструкция высказывания // Лит. учеба. 1930. № 3. С. 65—87.
47. Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 244—267.
48. Медведев П. П. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
49. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 17—41.
50. Г. В. [Винокур Г. О.] Рец.: Шпет Г. Эстетические фрагменты. I—III. М., 1922—1923 // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 44—46.
51. Винокур Г. Рец.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924 // Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 269—271.
52. Винокур Г. Рец.: Русская речь. Новая серия. I. Л., 1927 // Печать и революция. 1927. Кн. 4. С. 181—183.
53. Леонтьев А. А. Исследования поэтической речи // Теоретические проблемы советского языкознания. М., 1968. С. 143—153.
54. Винокур Г. Маяковский — новатор языка. М., 1943.
55. Шкловский В. Сентиментальное путешествие: Воспоминания. 1917—1922. М.; Берлин, 1923.
56. Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914.
57. Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 101—115.
58. Жолковский А. К., Шеллов Ю. К. Из предистории советских работ по структурной поэтике // Тр. по знаковым системам. III. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 198. 1967. С. 367—377.
59. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
60. Сборники по теории поэтического языка. I. Пг., 1916.
61. Тынянов Ю. Н. О литературном факте // Леф. 1924. № 2. С. 101—116.
62. Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977. С. 397—572.
63. Горнфельд А. Г. Муки слова. СПб., 1906.
64. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.
65. Выготский Л. С. Мышление и речь: Психологические исследования. М.; Л., 1934.
66. Поливанов Е. Д. Рифмология Маяковского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 2. С. 153—162.
67. Брик О. М. Звуковые повторы // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 58—98.
68. Винокур Г. Рец.: Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923 // Печать и революция. 1923. Кн. 5. С. 274—276.
69. Чичерин А. В. Сила поэтического слова: Статьи, воспоминания. М., 1985.
70. Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
71. Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра (К семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282—308.
72. Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—113.
73. Томашевский Б. Рец.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924 // Русский современник. 1924. № 3. С. 265—268.
74. Винокур Г. О. Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930. С. 23—36.
75. Карцевский С. Об асимметрическом дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. 2. М., 1965. С. 85—90.
76. Григорьев В. П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979.
77. Якубинский Л. Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова // Сборники по теории поэтического языка. I. Пг., 1916. С. 63—70.
78. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 406—431.
79. Винокур Г. Поэзия и наука // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 21—31.
80. Степанов Ю. С. Основы языкознания. М., 1975.
81. Поливанов Е. Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 27—36.
82. Кун Т. Структура научных революций. М., 1975.
83. Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983.
84. Тулмин С. Человеческое понимание. М., 1984.
85. Иванов Вяч. Вс. История славянских и балканских названий металлов. М., 1983.
86. Иванов Вяч. Вс. Об эволюционном подходе к культуре // Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 173—180.
87. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Кн. 2. Научная мысль как планетное явление. М., 1977.
88. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
89. Руднев П. А. Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице...» (Опыт семантической интерпретации метра и ритма) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 450—455.
90. Трубецкой Н. С. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика. М., 1983. С. 437—461.
91. Tiitnik J. R. Between Formalism and Structuralism: N. S. Trubezkoy's «The Journey Beyond the Three Seas by Afanasij Nikitin as a Literary Monument» // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 303—319.
92. Виноградов В. В. К построению теории поэтического языка: Учение о системах речи литературных произведений // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. III. Л., 1927. С. 5—24.
93. Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л., 1930.
94. Виноградов В. В. О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVIII—XIX вв. // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1946. Т. V. Вып. 3. С. 223—238.
95. Эйзенбаум Б. Литература: Теория; Критика; Полемика. Л., 1927.
96. Винокур Г. Рец.: Эйзенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924 // Русский современник. 1924. № 2. С. 293—294.

97. Шкловский В. Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг., 1921.
98. Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Тр. по знаковым системам. IV. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 236. 1969. С. 504—514.
99. Томашевский Б. В. Формальный метод (Вместо некролога) // Современная литература. Л., 1925. С. 144—153.
100. Флоренский К. П. О работах П. А. Флоренского // Тр. по знаковым системам. V. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 284. 1971. С. 501—503.
101. Флоренский П. А. Пифагоровы числа // Тр. по знаковым системам. V. Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 284. 1971. С. 504—512.
102. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
103. Шпет Г. Введение в этническую психологию. Вып. 1. М., 1927.
104. Винокур Г. О. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике // Вопр. языкознания. 1957. № 2. С. 59—70.
105. Цейтлин Р. М. Григорий Осипович Винокур (1896—1947). М., 1965.
106. Винокур Г. Московский лингвистический кружок // Науч. изв. Сб. 2. Философия; Литература; Искусство. М., [1922]. С. 289—290. — (Акад. центр Наркомпроса).
107. Г. В. [Винокур Г. О.] Ред.: Начала, 1921. № 1 // Новый путь. 1922. 9 февраля. № 306. С. 4.
108. Бобров С. Ред.: Томашевский Б. В. Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923; Шенгели Г. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. Пг., 1923; Шенгели Г. Практическое стиховедение. М., 1923 // Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 264—269.
109. Kochis B. List of Lectures Given in Prague Linguistic Circle (1926—1948) // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor. 1976. P. 607—622.
110. N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes/Prepared for publication by R. Jakobson. The Hague; P., 1975.
111. Мукаржовский Я. К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 27—36.

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

И ЯЗЫКА

ТОМ 46 · № 3 · 1987

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

В. И. ШАХОВСКИЙ

ОТРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ В СЕМАНТИКЕ СЛОВА

По данным ряда естественных наук, в человеке как биопсихосоциальном существе все движимо эмоциями, так как они являются мотивационной основой всей его деятельности, в том числе и речевой [1]. С одной стороны, человек и его эмоции являются для языка частью объективной действительности и, следовательно, ее объектами, отражаемыми с помощью языка. С другой стороны, эмоции активно участвуют в формировании языковой, т. е. модельной картины мира. При этом человек является активным отражающим субъектом, его язык — средством отражения, а эмоции человека — формой отражения оценочного отношения человека к миру, т. е. формой его семантической интерпретации. С этой точки зрения, эмоции человека являются ведущим компонентом так называемого человеческого фактора в языке.

«Говоря о предметном мире языкового содержания, безусловно, необходимо включить сюда и все объекты интроспекции (эмоции, психические состояния и т. д.), поскольку они в этом случае также становятся объектом по отношению к познавательной деятельности» [2, с. 10]. Отсюда следует, что эмоции человека являются частью предметного мира языкового содержания, т. е. довольно специфическим предметным миром.

По И. П. Павлову, слова и психические состояния человека связаны следующим образом: слова — одна из форм высшей нервной деятельности, а эмоции — одно из ее проявлений. Поэтому отражение эмоций человека в слове имеет и психофизиологическое, и социальное обоснование, так как эмоции отражают через слово типизированные психические состояния человека, как компоненты реального мира в его языковой картине [3].

Как известно, понятия об объектах действительности (т. е. мира) создаются результатами взаимодействия этих объектов с отражающими их субъектами. Марксистская философия и логика признают активную позицию мира и его воздействие на познающего субъекта [4, с. 137—182]. Влияние объекта на субъект и активное отражение субъектом объекта мира вызывает определенные психические изменения в субъекте, т. е. его отношения-реакции. Промысливание этих отношений и воздействий может сопровождаться эмоциями. Вот почему психологи включают эмоции в структуру мыслительной деятельности человека [5, 6]. По этой же причине тезис «мышление без эмоций невозможно» является для советского языкознания методологически значимым (ср. с теорией чувственного познания действительности Гумбольдта и Потебни).

Если идти от тезисов — об эмоциональном аспекте мышления, о понятии как единице мышления, о слове как форме существования понятий — слово обобщает, называет и сигнифицирует (т. е. означает, в том числе и эмоционально), то представляется вполне правомерным вывод о принципиальной возможности существования некоторых понятий с эмоционально окрашенным содержанием.

Следовательно, в том плане, в котором лингвисты говорят об импликационале понятий [7, с. 27], представляется возможным говорить об их эмоциональных импликациях. Под ними понимается та часть содержания понятий, в которой социальным опытом обобщены и закреплены типизи-