

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звуко-символизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Фёдора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Володинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

«ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ» И ЕЕ СОЗДАТЕЛИ (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)¹

*Если вместо формы стихотворения будем брать
за основание только д у х, в котором оно писано, —
то никогда не выпутаемся из определений.*

А. С. Пушкин

Формула «грамматика поэзии» получила признание после работ Р. О. Якобсона (1983; Jakobson 1981), хотя имела к этому времени почти полувековую историю (Григорьев 1983, 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» (Виноградов 1963, 130; ср. Якубинский 1923, 101–110), современный этап обсуждения этой проблемы был открыт именно Опоязом (Виноградов 1975, 261). Определение поэзии как своего рода языка потребовало изучения его особой

структуры, и в поэтику были спроецированы «лингвистические приемы и методы анализа» (Виноградов 1959, 12; Иванов 1984, 246; Медведева 1985, 40, 45). Возникла необходимость в «поэтической диалектологии» (Якобсон 1921, 5–6; 1922, 235) или в «поэтическом языкознании»² [ср. В. М. Жирмунский о «поэтической лингвистике» и «лингвистической поэтике» (1921в, 4; 1921б, 213)]. Это отразилось на самоопределении «формалистов»: В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум предпочитали называть свой метод «морфологическим» (Jakobson 1979, 550–551; Чернов 1976, 5; Григорьев 1983, 5; Иванов 1984, 247). Понимание поэтики как «морфологии» словесного искусства было свойственно многим филологам Москвы и Петрограда, таким как М. А. Петровский, В. М. Жирмунский, А. А. Реформатский, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо и др. (впрочем, у двух последних этот термин нес не столько лингвистические, сколько биологические коннотации) (Энгельгардт 1927, 37).

Слова «поэзия» и «грамматика» впервые сопоставил Г. Г. Шпет: «Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли» (1922–1923, II: 67). «Грамматикой идей» назвал В. В. Виноградов общие законы словесной композиции в ломоносовской «Риторике» (1934, 101). В 1942 г. вопроса о «грамматике поэзии» коснулся Л. В. Щерба, который, однако, считал нужным оправдывать «святотатственное соединение этих двух терминов» (1942, 49). По-видимому, с новым понятием он соединял не столько изучение грамматической структуры поэзии, сколько «объективность» и «строгость» описания художественной речи (Григорьев 1983, 5).

Метафоричность словоупотребления Щербы — это результат переноса лингвистической терминологии в поэтику. В работах Р. Якобсона, относящихся к рубежу 1950–1960-х годов (1975; 1983), 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» (1975, 219); тогда же он призвал изучать «поэзию грамматики», «скрытую в морфологической и синтаксической структуре языка», и «ее литературный продукт — грамматику поэзии» (Jakobson 1981, 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 произ-

ведении это приобретает значение факта поэтической грамматики» [1959б, 252–253; ср. о «поэтической грамматикализации» рифмы (1941, 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» (Винокур 1959б, 245) или «поэтической функции языка» (Винокур 1959в, 390; Якобсон 1975, 202; ср. Шпет 1922–1923, II: 66).

Два аспекта противопоставления художественного языка литературному — функциональный и собственно лингвистический — наметились уже в ранних работах Опояза (Якубинский 1919а), 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 (1919в). С конца 1910-х — начала 1920-х годов вопросы структурно-функциональной специфики поэзии приобретают всё большее значение, особенно в работах Якобсона и Винокура (Жирмунский 1921в, 4, 98 примеч. 2). В статье «Чем должна быть научная поэтика» Винокур признал: «Ясно, что мы должны говорить о р а з л и ч н ы х языках, в зависимости от той функции, которую язык несет»³. Вслед за Якобсоном (1921, 11) он определил поэзию как «язык в его эстетической функции»⁴. Функциональная проблематика связывалась им со структурной: по словам Винокура, «исследователь художественного произведения имеет своим предметом структуру этого произведения», определенную его «поэтической функцией» (1923б, 104, 110; ср. 1923а, 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» (Винокур 1929, 265, 333). Зависимость узколингвистического своеобразия поэзии от функционального потребовала пересмотра выводов Якубинского (Якубинский 1919в): Якобсон пояснил, что «диссимилиация плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, оцелена» (1923б, 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 (1923). Обобщая опыт, накопленный русской поэтикой за годы войны и революции, Якобсон и П. Г. Богатырев резюмировали: «<...> отличие поэтическо-

го языка от прозаического <...> — прежде всего отличие функциональное» (Якобсон, Богатырев 1923, 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 (Григорьев 1975; 1979б; Минералов 1977). Поэтические окказионализмы действительно могут относиться «и к области звуков, и к морфологической стороне речи, и к построению предложения (синтаксис), и к смысловым элементам языка» (Якубинский 1919а, 10). Однако в центре современных исследований оказываются не они, а своеобразие функций и структуры художественного слова (см. Григорьев 1966 и др. работы В. П. Григорьева). Переориентация поэтики, начатая МЛК и Опоязом, была продолжена пражскими структуралистами: если в 1910–1920-е годы вопросы состава, функций и структуры поэтического языка занимали приблизительно равное место, то в 1930-е, например у Я. Мукаржовского и Б. Гавранка, выдвинулась структурная и функциональная проблематика (Бульгина 1964, 115 сл.; Якобсон 1965). Окончательный сдвиг научных интересов сказался на первых «поэтических грамматиках». Винокур упомянул о лингвистических отличиях «языков», но сосредоточился преимущественно на их функциональном расхождении (1959б, 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 (Якобсон 1975, 198–205, 227–228; ср. Jakobson 1981, 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» (Шкловский 1919б, 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 (Энгельгардт 1927, 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 (1919б, 37–39, 43). Различие «эмоциональной, аффективной языковой системы» и «поэтической» впервые сформулировал Якобсон (1919): выразительность «поэтического языка» он противопоставил коммуникативности языков «практического» и «эмоционального» (Якобсон 1921, 9–10)⁵. Новый ракурс в определении функций был найден Винокуром: «Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что такое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем <...> другие предметы <...>» (1923б, 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» (1925–1927, [т. III], кн. I: 19). Постулат о дополнительности «общения» и «выражения» был введен в учебник теории литературы: «В обиходе слово обычно играет роль средства передачи сообщений, т.е. имеет коммуникативную функцию». «Другое дело в произведениях литературы», где «<в>нимание, обращенное на самое выражение, гораздо выше, чем в <...> практической речи» (Томашевский 1928б, 9, 65–68; ср. Энгельгардт 1927, 108).

С другой стороны к проблеме «выражения» подходили те представители русской философской эстетики, которые испытали воздействие неогегельянских идей Б. Кроче. Опязовцев «выражение» интересовало более как результат, крочеанцев — как процесс, как воплощение идеи в чувственной форме, доступной для непосредственного созерцания (Жинкин 1927, 16). Они писали: эстетика «вся, со всем своим предметом, внешняя и во внешнем» (Шпет 1923, 51); «Символическая выразительность образа достигается <...> через чувственность» (Жинкин 1927, 32, 15–17, 19, 28, 48); «подражание», понятое как сущность искусства, «есть выражение» и ничего, кроме выражения (Шпет 1923, 72); «<...> поэзия есть выражение как таковое, по существу своему есть выражение <...>» (Петровский 1927, 53 и др.). Экспрессивность литературы была осмыслена как другая сторона ее эмоциональности: «Вне материального выражения <...> нет и переживания» (Волошинов 1930, 77). При этом выразительность не исключала, а, напротив, обеспечивала искусству его референтивные и коммуникативные возможности (Петровский 1927, 53; Волошинов 1926, 248; Медведев 1928, 21).

Следующий шаг в развитии представлений о конструктивной функции поэтического языка был сделан в «Тезисах» ПЛК (Navránek, Jakobson, Mathesius, Muкаřovský 1929). Выработанное Опязом противопоставление коммуникативности «практического» языка и экспрессивности — «поэтического» сохранилось: «Организирующим признаком поэзии служит именно направленность

на словесное выражение» (Гавранек, Якобсон, Матезиус, Мукаржовский 1967, 32). 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» (1967, 29, 31–32; ср. Винокур 1923б, 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 (1959в, 389), но Якобсону такая точка зрения казалась уже неприемлемой (1975, 198–200, 205; ср., впрочем, 1921, 10; 1975, 203). Содержание «поэтической функции» (в полном соответствии с подходом ПЛК) оба исследователя усматривали в обращенности слова «на само себя» (Винокур 1959в, 392), или, что то же самое, в направленности на «сообщение как таковое», в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Якобсон 1975, 202). Винокур называл это явление «рефлексивностью» поэтического слова и поэтической формы (1959б, 248–249, 250; 1959в, 392).

Такое понимание поэтической функции привело Винокура и Якобсона к проблеме «внутренней формы» (В. Гумбольдт), разрабатывавшейся сначала Потебней, а в 1920-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 в н у т р е н н ю ф о р м у, то есть нечто, само в себе, внутри себя обладающее <...> содержательной ценностью» (1959б, 246); «В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность» (Якобсон 1975, 227). Проявление эстетической рефлексии языка оба исследователя видели в фактах «поэтической этимологии» (Р. Якобсон) или, как теперь говорят, «паронимической аттракции» (В. П. Григорьев) (Винокур 1959б, 249; 1959в, 393; Якобсон 1975, 227).

Очевидно, что сосредоточенность на знаке, понятая как специфическая черта поэзии, — это только модификация старых представлений об установке поэтического языка на выражение. Не случайно факты оживления «внутренней формы» слова, и в частности имени собственного, Якобсон отметил у Хлебникова еще в 1919 г. [Якобсон 1921, 41, 60–61; о «внутренней форме» ср. 1921, 47, 68; тогда же появился сам термин «поэтическая этимология» (1921, 45; ср. Винокур 1923а, 241–243; 1929, 311–312)]. «Возрождение понятия внутренней формы» Винокур считал одной из основных заслуг Шпета (Винокур 1925б, 45), а в «отсутствии анализа

внутренней формы» видел серьезную ошибку Ю. Н. Тынянова и Б. А. Ларина (Винокур 1924б, 271; 1927в, 182; ср. 1929, 268—272). Следовательно, противопоставление рефлексивности языка и его экспрессивности (Якобсон 1975; Винокур 1959б, 1959в) 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» (1959в, 389). У Якобсона их совпадение эксплицировано: он прямо говорит об «эмотивной, или экспрессивной функции» языка (1975, 198). 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, всё упирается в «смысловую отзывчивость» этой формы. В работах символистов и особенно Опояза и МЛК проблемы поэтической семантики становились первоочередными (Якобсон, Богатырев 1923, 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»⁶. Со времени своего рождения русский «формализм» «был антиформалистическим и антисубъективистским течением» (Леонтьев 1968, 146), находившим поддержку в своеобразном «антиформализме» футуристов. «Замумный 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» (Винокур 1943, 18)⁷.

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» (1923б, 326). По Шкловскому,

художник ломает и коверкает слово для того, чтобы оно стало семантически релевантным, творчески активным: «Только создание новых форм искусства можетъ возвратить челоѡѡку переживаниее мѡра, воскресить вещи и убить пессимизмъ» (1914, 12). В этих словах предугадан лозунг «искусство как прием», многими понимаемый как квинтэссенция формализма: не следует, однако, забывать, что своего рода приемом приемов признавалось «остранение» (Шкловский 1919в, 105 сл.), «выводящее изображаемое из привычныхъ смысловыхъ рядовъ» (Иванов 1984, 248; Жолковский, Щеглов 1967, 369; ср. Шкловский 1919в, 112). Обращение Тынянова к изучению стиховой семантики (1924б) подготавливалось с 1916 г., когда Шкловский и Якубинский поставили проблему отношений между звучанием стихотворения и его «содержанием» (Шкловский 1919б; Якубинский 1919б). Из монографий М. Граммона и К. Ниропа Вл. Б. Шкловский перевел именно те фрагменты, которые были посвящены вопросам «звукосимволизма» (СТПЯ, 50–71).

Даже концепция литературной эволюции как последовательной цепочки актуализаций и автоматизаций (например, Тынянов 1924а, 108) с легкостью допускает информатико-семиотическую реинтерпретацию (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977, 511–512).

В основу ее должно быть положено намеченное А. Г. Горнфельдом (1906, 18–19), Г. Г. Шпетом (1922–1923, II: 29–30), Ю. Н. Тыняновым (1924б, 48–49, 134 примеч. 51), М. М. Бахтиным (Волошинов 1929, 95, 119–120) и разработанное Л. С. Выготским (1934, 305–307) различие двух зон смысловой устойчивости слова: семиотической и семантической, «значения» и «смысла»; тогда жизнь художественного произведения окажется направленной от конкретности смысла к абстрактности знака (ср. Шкловский 1919в, 105–106). Процесс автоматизации будет прочитан как семиотическая конвенционализация поэтических структур, сообщающая элементам произведения строго определенные (нормативные) значения, а процесс актуализации предстанет как семантизация 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 такая, не бьет по восприятию, то перестает доходить до сознания и с м ы с л» (Винокур 1929, 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» (Томашевский 1928б, 9–10 примеч. 1).

Актуализацию выражения («воскрешение слова») формалисты осознали как необходимое условие актуализации содержания («воскрешения вещи»). Обна-

жение фонетической стороны высказывания Шкловский справедливо объяснял большей семиотичностью обыденной речи, в которой «слова <...> служат <...> алгебраическими знаками» «понятий» (1914, 3; 1919б, 21; 1919в, 104–105; ср. Жирмунский 1921в, 4), но крайние опыты русского футуризма заставили его предположить, что семантизация звука неминуемо должна обернуться десемантизацией лексемы (Шкловский 1919б, 14, 21; Якубинский 1919б, 42; Поливанов 1980, 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)» (Якубинский 1919б, 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» (1919, 59). Однако сам факт корреляции между уровнями художественной структуры был вне сомнения: «Эвфоника <то есть „фонетика поэтического языка“ (Якобсон 1923б, 17 примеч. 16). — М. Ш.> оперирует не со звуками, а с фонемами <...> способными ассоциироваться <sic!> со смысловыми представлениями» [Якобсон 1921, 48; Винокур 1923а, 241; 1923в, 274; ср. *Επιφυση*, 1921, № 3 (Чичерин 1985, 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 семантикой⁸. Позднее подобные исследования получили теоретическое обоснование. Было отмечено, что в художественной речи «грамматическая форма сама по себе обладает сигнификативной способностью» (Винокур 1959б, 250; 1959в, 392; Якобсон 1983, 463): «<...> из всех областей речевой деятельности именно поэтическое творчество наделяет „языковые фикции“ наибольшей значимостью» (Якобсон 1983, 464), при этом семантически актуализованным может стать в принципе любой элемент грамматической структуры (Винокур 1959б, 250–251; Якобсон 1983, 469). Формальные элементы поэтического языка оказались связанными со смысловой уникальностью текста: в нем «путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» (Якобсон 1983, 462; ср. Винокур 1959б, 250).

По сравнению с грамматическим аспектом проблемы вопросы звуковой семантики более традиционны: «Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка, отвлекаемую от ее языковой функции и превращающуюся в материю *suī 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» (Винокур 1959б, 252). «Каковы бы ни были отношения между звуком и смыслом <...> оба плана обязательно участвуют в игре» (Якобсон 1975, 217). Элементы стихотворной формы предстали 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» (Винокур 1959б, 252). Освещая явления стиховой структуры с фонологической точки зрения (Якобсон 1921, 48; 1985, 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» (1975, 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 семиотики метра была корректно поставлена только в конце 1950-х — начале 1960-х годов (Б. В. Томашевский, Дж. Холлэндер, К. Тарановский; ср. Гаспаров 1979в; 1984б, 107 сл. и др. работы М. Л. Гаспарова)^[9]. Эта особенность в развитии стиховедения отразилась на первых «поэтических грамматиках»: если Винокур говорил только о семантизации «созвучий» и «ритмических фигур» (1959б, 252), то Якобсон уверял, что можно «написать грамматику взаимодействия размера и смысла» (1975, 219). Однако не следует думать, что о проблеме метрических значений Винокур не подозревал вовсе. В рецензии на книгу Тынянова (1924б) Б. В. Томашевский предсказывал, что она станет «преддверием новой научной дисциплины, которой предстоит связать до сих пор автономные главы поэтики — метрику, стилистику и тематику» (1924, 267–268). Одну из первых попыток реализации этой программы предпринял Винокур. Свои наблюдения над вольными 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 характе-

ре» (Винокур 1930, 36; ср. Виноградов 1959, 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» (1930, 36).

Создание художественного произведения обязательно предполагает частичную десемиотизацию 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» (Карцевский 1965, 87).

В поэзии эти возможности реализуются наиболее полно (Григорьев 1979а, 185), и потому не удивительно, что открытие С. О. Карцевского (1927) было предвосхищено Опяюзом на материале искусства: «Стих дает <...> ряды гласных и согласных», они «неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку <...>» (Шкловский 1919б, 13, 22; Якубинский 1916, 63). Об омонимии и синонимии как средствах поэтической семантики писал О. М. Брик: «Приему простого звуко сочетания (сопоставление равнозвучащих, но разнозначащих слов) соответствует в образном творчестве прием тавтологического сочетания (сопоставление равнозначащих, но разнозвучащих слов)» (1919, 82). Асимметрический дуализм поэтического слова Якобсон назвал его «семантической» и «фонетической деформацией» (1921, 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 <...>» (Якобсон 1921, 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» (Якобсон 1975, 223, 216–217, 218, 221, 224); «Сближая в тексте слова, давно утратившие» взаимную связь или вовсе никогда ее не имев-

шие, «поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом <...>» (Винокур 1959в, 392—393).

Перманентная актуализация асимметрии эстетического знака проявляется в его неоднозначности: «Неоднозначность <...> — это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче — естественная и существенная особенность поэзии» (Якобсон 1975, 221). Однако в обычных условиях, вне намеренной или непреднамеренной ориентации на миф, художественное слово не просто многозначно, а двузначно (ср. Мукаржовский 1967, 418): любой троп в принципе предполагает два значения, одновременно выявляемых в контексте произведения. Винокур считал, что «в задачу лингвистического исследования входит установление о т н о ш е н и й между обоими типами значений слова — прямым и поэтическим» (1959б, 247). Грамматика поэзии также потенциально двузначна: здесь «грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы» (Винокур 1959б, 250; Якобсон 1983, 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» (Якобсон 1975, 215).

Якобсон показал, что поэтическая двузначность выходит за пределы художественного произведения и отражается на всей структуре эстетически окрашенного речевого акта: «Двойному смыслу сообщения соответствует 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 «квазикосвенную речь» (Якобсон 1975, 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 <...>» (Винокур 1959б, 253—254)¹⁰. По-видимому, двойственность коммуникации и метафорическая двузначность противопоставляют словесное искусство как тяготеющему ко всезначности мифологическому символу, так и тяготеющему к однозначности научному термину¹¹.

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 от-

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Винокура и Jakobsona)

ношений (ср. Степанов 1975, 264—265). Меньшую степень условности поэтической формы предполагал еще Е. Д. Поливанов. 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 (Поливанов 1919, 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» (1959б, 246, 249; 1959в, 391). Эту мысль продолжил Jakobson: «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, «<п>оэзия <—> не единственная область, где ощущим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной <...>» (Jakobson 1975, 224, 220, 223).

* * *

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 1910—1920—1930-х годов, Винокур и Jakobson независимо друг от друга приходили к одинаковым теоретическим результатам, отдельные различия между которыми могут отчасти объясняться тем, что работы Jakobsona отражают типологически более поздний этап научной эволюции, теснее связанный с идеями 1970—1980-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 (Kuhn 1962; Kuhn 1975), была подвергнута критике со стороны философов и методологов (Поппер 1983, 558—559, 584—592; Тулмин 1984, 110—140). По мнению Вяч. Вс. Иванова, решающая роль научной преемственности подтверждается в том числе историей и современным состоянием мирового языкознания (1983а, 148—149; ср. 1986).

Прежде чем принять или оспорить этот вывод, необходимо уточнить природу тех различий в «поэтических грамматиках», которые носят, 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 (1959б, 222, 243). В отличие от него Якобсон считал всю поэтику разделом лингвистики (1975, 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» (1959, 3–4, 84).

Единственный вывод из возможности тройного решения проблемы был сделан Якобсоном четверть века тому назад (1975, 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» (Вернадский 1977, 54, 89).

Но за схоластическим спором о месте лингвистической поэтики в ряду филологических дисциплин угадывается другой, несравненно более важный — о цели и направлении исследования. В науке, сосредоточенной на передаче «поэтических смыслов посредством языковой формы» (Винокур 1959б, 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 тек-

стом: 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» (Реформатский 1922, 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» (Руднев 1971б, 450). Иногда последовательность оказывается более сложной: в работе о «Хождении» Афанасия Никитина Н. С. Трубецкой занялся «сначала композицией», потом перешел «к стилистическим особенностям», а в заключение попытался «сквозь форму добраться и до внутреннего смысла этого памятника» (1983, 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 (Titunik 1976).

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 (1927, 8; 1930, 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 словесной структуры — от единого целого к его расчленению» (1946, 232). «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилевой 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 (1959, 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 1920-х годов, и это воспринималось литературоведами как признак прогресса их науки (Эйхенбаум 1927, 121–122, 139–140; ср. Jakobson 1979, 552–553; Годдес, Чудаков, Чудакова 1977, 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 (Jakobson 1981, 155–676), но и в методическом изложении общей концепции (Якобсон 1975). Композиционная последовательность частей в теории Винокура была обратной: от семантического определения поэтического языка как внутренней формы — к частным вопросам лексической, грамматической и фонетической семантики (1959б, 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 1920-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. И именно поэтому эволюция <...> не закончена еще: в ней не хватает последнего, синтетического звена» (Винокур 1924а, 293; ср. письмо Эйхенбаума Винокуру от 30.VI 1924: «Разве я не имею права на эволюцию, на перелом?»¹²). А когда Эйхенбаум в 1926 г. подчеркнул роль эволюции в становлении формального метода (1927, 117), ему решительно возразил Бахтин, который вообще отказал формализму в способности эволюционировать (Медведев 1928, 106). И тот и другой были правы только отчасти. Конечно, формалисты сами заостряли значение прерывности, революционности, слома как в литературном процессе (Шкловский 1921, 4–5, 7), так и в научном (Эйхенбаум 1927, 120, 132, 143). В истории культуры они видели «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а смещение» (Тынянов 1924а, 102; но Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977, 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.» (Гаспаров 1969, 513; ср. Томашевский 1925, 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 (Флоренский К. 1971, 501; Флоренский П. 1971, 512; Иванов 1976, 271–272). О скачкообразном характере «развития» человеческого сознания думал в эти годы

Шпет (1927а, 144). Можно предположить, что принцип дискретности был навеян современникам самим духом эпохи.

Конечно, дискретный подход к истории нельзя называть эволюционным, «не создавая двусмыслицы» (Медведев 1928, 214): если «основной пафос <...> историко-литературной работы» формалистов действительно был «пафосом разрушения и отрицания» (Эйхенбаум 1927, 143), то отношение их к традиции следует характеризовать не как развитие, а как «отказ» и «разрыв» (Эйхенбаум 1927, 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» (Иванов 1984, 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 (Иванов 1984, 248), что по целому ряду важнейших методологических вопросов они лишь опровергали точку зрения предшественников; негатив отличался от позитива одной семьей — семьей отрицания.

Особенно ярко преемственность направлений выразилась в работах ранне- и позднеформалистических. Так, первая книга Шкловского (1914), проложившая дорогу Опоязу, была пронизана сочувствием автора к наследию Потебни и А. Н. Веселовского. Со своей стороны, «поэтическая грамматика» Винокура, повторяя ряд теоретических постулатов 1920-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 <...>» (Винокур 1959б, 243–244; 1957, 67–69; Цейтлин 1965, 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 «<в>едению лингвистики подлежат

все возможные проблемы отношения между речью и „универсумом (миром) речи“ <...>» (Якобсон 1975, 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» (1959б, 254). При этом первоначальное изучение стиля отводилось лингвистике — науке «о в с я к о м языке, в том числе и о языке художественном» (Винокур 1959б, 255; ср. Якобсон 1975, 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) <...>» (Винокур 1922а, 289). Разделяя позицию Жирмунского и Якобсона, Винокур относил поэтику (и даже историю литературы) к области языкознания¹³. В 1924 г. в полемике с Тыняновым он отстаивал «понимание <...> стиха как языкового знака» (Винокур 1924б, 270; ср. Бобров 1924, 265). И хотя впоследствии его взгляды изменились (Винокур 1923б, 111; 1929, 265; Цейтлин 1965, 17–18) — это резко выявилось во время контактов Винокура с ПЛК (Kochis 1976, 608; Trubetzkoy 1975, 118 п. 1; Jakobson 1979, 560) — он по-прежнему считал науку о языке первой главой филологической энциклопедии (Винокур 1959б, 226).

Бахтин предсказывал, что «полная эволюция формалистов будет полною смертью для формализма». Однако «за счет разложения» (Медведев 1928, 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» (Тулмин 1984, 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 и того и другого — структурализма» (Мукаржовский 1975, 30). На смену учению Потебни о всяком языке как поэтическом и строгому разграничению поэтического и практического

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Винокура и Якобсона)

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.

Примечания

¹ 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 опозовских «Сборников» (цензурное разрешение 24.VIII 1916 и 24.XII 1916) и 60-летие образования Пражского лингвистического кружка (6.X 1926).

² РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 83, л. 9; Винокур 1990а, 13.

³ РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 83, л. 7; Винокур 1990а, 12.

⁴ РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 83, л. 8; Винокур 1990а, 12—13; Винокур 1921, 4; ср. *Ερμηνεία*, 1922, № 1 (Тоддес, Чудакова 1981, 248 примеч. 37).

⁵ Ср. РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 83, л. 8; Винокур 1990а, 13.

⁶ «Русская поэтика и ее достижения» (архив Т. Г. Винокур); Винокур 1990б, 70—71.

⁷ Ср. РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 4—5; Винокур 1990д, 252.

⁸ РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78; Винокур 1990г; ср. Винокур 1941, 166, 169—172.

[⁹ См. подробно в специальной работе М. И. Шапира (1991б), с. 395—404 наст. изд. — *Ред.*]

¹⁰ См. также РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78; Винокур 1990г.

¹¹ Ср. Шпет 1922—1923, III: 65—66; Винокур 1925а; РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 52, л. 20.

¹² Там же, ед. хр. 345, л. 1.

¹³ Там же, ед. хр. 83, л. 9; Винокур 1990а, 13; 1921, 3—4; 1922б, 4; Цейтлин 1965, 17.