

Роман Якобсон

ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА

// Структурализм: "за" и "против". М., 1975

Между научными и политическими конференциями нет, к счастью, ничего общего. Успех политического собрания зависит от согласия между всеми его участниками или, по крайней мере, между большинством из них. Что же касается научной дискуссии, то здесь не используются ни вето, ни голосование, а разногласия, по-видимому, оказываются здесь более продуктивными, чем всеобщее согласие. Разногласия вскрывают антиномии и точки наибольшего напряжения в пределах рассматриваемой области и тем самым ведут к новым исследованиям. Подобного рода научные встречи можно сравнить не с политическими конференциями, а с исследовательскими работами в Антарктике, когда специалисты по различным наукам, собравшиеся из разных стран, пытаются нанести на карты неизвестный район и выяснить, где же лежат самые серьезные препятствия для исследователя – непреодолимые пики и пропасти. Аналогичная цель была, по-видимому, главной задачей нашей конференции, и в этом отношении ее работу следует признать вполне удачной. Разве мы не осознали, какие проблемы являются наиболее важными и вместе с тем наиболее спорными? Разве мы не научились переходить от одного кода к другому, уточнять одни термины и отказываться от употребления других, чтобы избежать недоразумений при общении с людьми, пользующимися другими научными жаргонами? Мне кажется, что эти вопросы приобрели для всех нас большую ясность, чем это было три дня назад.

Мне предложили выступить и подытожить все сказанное здесь об отношениях между поэтикой и лингвистикой. Основной вопрос поэтики таков: *“Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства?”* Поскольку содержанием поэтики являются *differentia specifica* словесного искусства по отношению к прочим искусствам и по отношению к прочим типам речевого поведения, поэтика должна занимать ведущее место в литературоведческих исследованиях.

Поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики.

Следует подробно рассмотреть аргументы, выдвигаемые против такой точки зрения.

Очевидно, многие явления, изучаемые поэтикой, не ограничиваются рамками словесного искусства. Так, известно, что *“Wuthering Heights”* (“Гремящие

высоты”) можно превратить в кинофильм, средневековые легенды – в фрески и миниатюры, а “L'après-midi d'un faune”(“Послеполуденный отдых фавна”) – в балет или графику. Сколь нелепой ни кажется мысль изложить “Илиаду” и “Одиссею” в виде комиксов, некоторые структурные особенности их сюжета сохраняются и в комиксах, несмотря на полное исчезновение словесной формы. Сам вопрос о том, являются ли иллюстрации Блейка к “Божественной комедии” адекватными или нет, доказывает, что различные искусства сравнимы. Проблемы барокко или любого другого исторического стиля выходят за рамки отдельных видов искусства. Анализируя сюрреалистическую метафору, мы не сможем оставить в стороне картины Макса Эрнста или фильма Луиса Бунюеля “Андалузский пес” и “Золотой век”. Короче говоря, многие поэтические особенности должны изучаться не только.. лингвистикой, но и теорией знаков в целом, то есть общей семиотикой. Это утверждение справедливо не только по отношению к словесному искусству, но и по отношению ко всем разновидностям языка, поскольку язык имеет много общих свойств с некоторыми другими знаковыми системами или даже со всеми (пансемиотические свойства).

Аналогично этому второе возражение также не содержит ничего такого, что относилось бы исключительно к литературе: вопрос о связях между словом и миром касается не только словесного искусства, но и вообще всех видов речевой деятельности. Ведению лингвистики подлежат все возможные проблемы отношения между речью и “универсумом (миром) речи”; лингвистика должна отвечать на вопрос, какие элементы этого универсума словесно оформляются в данном речевом акте и как именно это оформление происходит. Однако значения истинности для тех или иных высказываний, поскольку они, как говорят логики, являются “внеязыковыми сущностями”, явно лежат за пределами поэтики и лингвистики вообще.

Иногда говорят, что поэтика в отличие от лингвистики занимается оценками. Такое противопоставление указанных областей основывается на распространенном, но ошибочном толковании контраста между структурой поэзии и других типов речевых структур: утверждают, что эти последние противопоставляются своим “случайным”, непреднамеренным характером “неслучайному”, целенаправленному поэтическому языку. Однако любое речевое поведение является целенаправленным, хотя цели могут быть весьма различными;

соответствие между используемыми средствами и желаемым эффектом, то есть поставленной целью, – это проблема, которая все больше и больше занимает ученых, исследующих различные типы речевой коммуникации. Между распространением языковых явлений в пространстве и времени, с одной стороны, и пространственно-временным распространением литературных моделей – с другой, имеется точное соответствие, гораздо более точное, чем полагает критика. Даже такие дискретные скачки, как возрождение малоизвестных или вовсе забытых поэтов, например, посмертное открытие и последующая канонизация творчества Джерарда Мэнли Гопкинса, поздняя

слава Лотреамона среди сюрреалистов и значительное влияние до недавнего времени не признанного Циприана Норвида на современную польскую поэзию, находят параллель в истории литературных языков, в которых иногда оживают архаичные, давно забытые модели, как, например, в литературном чешском языке, где в начале XIX века стали распространяться модели XVI века.

К сожалению, терминологическое смешение “литературоведения” и “критики” нередко ведет к тому, что исследователь литературы заменяет описание внутренних значимостей (*intrinsic values*) литературного произведения субъективным, оценочным приговором. Название “литературный критик” столь же мало подходит исследователю литературы, как название “грамматический (или “лексический”) критик” – лингвисту. Синтаксические и морфологические исследования нельзя заменить нормативной грамматикой; точно так же никакой манифест, навязывающий литературе вкусы и мнения того или иного критика, не заменит объективного научного анализа словесного искусства. Не следует, однако, полагать, будто это утверждение означает проповедь пассивного принципа *laissez faire*; в любых сферах речевой культуры необходима организация, планирующая, нормативная деятельность. Однако почему же мы проводим четкое различие между теоретической и прикладной лингвистикой или между фонетикой и орфоэпией, но не проводим его между литературоведением и критикой?

Литературоведение, центральной частью которого является поэтика, рассматривает, как и лингвистика, два ряда проблем: синхронические и диахронические. Синхроническое описание касается не только литературной продукции данной эпохи, но и той части литературной традиции, которая в данную эпоху сохраняет жизненность. Так, например, Шекспир, с одной стороны, и Донн, Марвелл, Ките и Эмили Диккинсон – с другой, являются для поэтического мира Англии наших дней живой поэзией; в то же время творчество Джеймса Томпсона или Лонгфелло сегодня не принадлежит к живым художественным ценностям. Отбор классиков и их реинтерпретация современными течениями – это важнейшая проблема синхронического литературоведения. Синхроническую поэтику, как и синхроническую лингвистику, нельзя смешивать со статикой; в любом состоянии следует различать более архаичные формы и инновации (неологизмы). Любое современное состояние переживается в его временной динамике; с другой стороны, как в поэтике, так и в лингвистике при историческом подходе нужно рассматривать не только изменения, но и постоянные, статические элементы. Полная, всеобъемлющая историческая поэтика или история языка – это надстройка, возводимая на базе ряда последовательных синхронических описаний.

Отрыв поэтики от лингвистики представляется оправданным лишь в том случае, если сфера лингвистики незаконно ограничивается – например, если считать, как это делают некоторые лингвисты, что предложение есть максимальная подлежащая анализу конструкция, или если сводить лингвистику либо к одной грамматике, либо исключительно к вопросам внешней формы без связи с

семантикой, либо к инвентарю значащих средств без учета их свободного варьирования. Вегелин четко сформулировал две важнейшие связанные между собой проблемы, стоящие перед структурной лингвистикой: пересмотр гипотезы о языке как о монолитном целом и исследование взаимозависимости различных структур внутри одного языка. Несомненно, что для любого языкового коллектива, для любого говорящего. единство языка существует; однако этот всеобщий код (over-all code) представляет собой систему взаимосвязанных субкодов, В каждом языке сосуществуют конкурирующие модели, наделенные разными функциями.

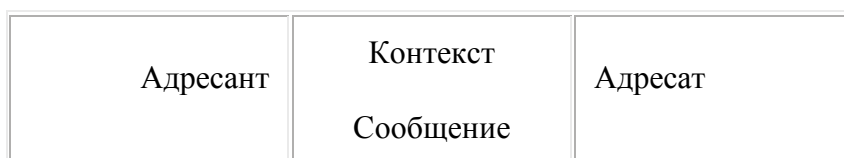
Мы, безусловно, должны согласиться с Сепиром в том, что, вообще говоря, “выражение мыслей полностью господствует в языке...” [1], но это не означает, что лингвистика должна пренебрегать “вторичными факторами”. Эмоциональные элементы речи, которые, как склонен полагать Джоос, не могут быть описаны “конечным числом абсолютных категорий”, рассматриваются им как “внеязыковые элементы реального мира”. Поэтому “они оказываются для нас слишком смутными, неуловимыми, переменчивыми явлениями, – заключает Джоос, – и мы отказываемся терпеть их в нашей науке” [2]. Джоос – большой мастер редукции, исключения избыточных элементов; однако его настойчивое требование “изгнать” эмоциональные элементы из лингвистики ведет к радикальной редукции – к *reductio ad absurdum*.

Язык следует изучать во всем разнообразии его функции. Прежде чем перейти к рассмотрению поэтической функции языка, мы должны определить ее место среди других его функций. Чтобы описать эти функции, следует указать, из каких основных компонентов состоит любое речевое событие, любой акт речевого общения.

Адресант (addresser) посылает *сообщение адресату* (addressee). Чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимы: *контекст* (context), о котором идет речь (в другой, не вполне однозначной терминологии, “референт”=referent); контекст должен восприниматься адресатом, и либо быть вербальным, либо допускать вербализацию;

код (code), полностью или хотя бы частично общий для адресанта и адресата (или, другими словами, для кодирующего и декодирующего);

и наконец, *контакт* (contact) – физический канал и психологическая связь между адресантом и адресатом, обуславливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию. Все эти факторы, которые являются необходимыми элементами речевой коммуникации, могут быть представлены в виде следующей схемы:



	Контакт	
	Код	

Каждому из этих шести факторов соответствует особая функция языка. Однако вряд ли можно найти речевые сообщения, выполняющие только одну из этих функций. Различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии. Словесная структура сообщения зависит прежде всего от преобладающей функции. Тем не менее, хотя установка на *референт*, ориентация на *контекст* – короче, так называемая *референтивная* (денотативная, или когнитивная) функция – является центральной задачей многих сообщений, лингвист-исследователь должен учитывать и побочные проявления прочих функций.

Так называемая *эмотивная*, или экспрессивная, функция, сосредоточенная на *адресанте*, имеет своей целью прямое выражение отношения говорящего к тому, о чем он говорит. Она связана со стремлением произвести впечатление наличия определенных эмоций, подлинных или притворных; поэтому термин “эмотивная” (функция), который ввел и отстаивал А. Марти [3], представляется более удачным, чем “эмоциональная”. Чисто эмотивный слой языка представлен междометиями. Они отличаются от средств референтивного языка как своим звуковым обликом (особые звуко сочетания или даже звуки, не встречающиеся в других словах), так и синтаксической ролью (они являются не членами, а эквивалентами предложений). “Тц-тц-тц! – сказал Мак-Гинти”; полное высказывание конандойлевского героя состоит из повторений щелкающего звука. Эмотивная функция, проявляющаяся в междометиях в чистом виде, окрашивает в известной степени все наши высказывания – на звуковом, грамматическом и лексическом уровнях. Анализируя язык с точки зрения передаваемой им информации, мы не должны ограничивать понятие информации когнитивным (познавательным-логическим) аспектом языка.” Когда человек пользуется экспрессивными элементами, чтобы выразить гнев или иронию, он, безусловно, передает информацию. Очевидно, что подобное речевое поведение нельзя сопоставлять с такой несемантической деятельностью, как, например, процесс поглощения пищи – “съедание грейпфрута” (вопреки смелому сравнению Чатмена). Различие между [big] (англ. “большой”) и [bi:g] с эмфатически растянутым гласным является условным кодовым языковым признаком, точно так же как различие между кратким и долгим гласными в чешском языке: [vi] “вы” и [vi:] “знает”; однако различие между [vi] и [vi:] является фонемным, а между [big] и [bi:g] – эмотивным. Если нас интересуют фонемные инварианты, то английские [i] и [i:] оказываются просто вариантами одной и той же фонемы, однако, если мы переходим к эмотивным единицам, инвариант и варианты меняются местами: долгота и краткость становятся инвариантами и реализуются переменными фонемами. Тезис С. Сапорты о том, что эмотивные различия являются внеязыковыми и “характеризуют способ передачи сообщения, а не само сообщение”, произвольно уменьшает информационную емкость сообщения.

Один актер Московского Художественного театра рассказывал мне, как на прослушивании Станиславский предложил ему сделать из слов “сегодня вечером”, меняя их экспрессивную окраску, сорок разных сообщений. Этот артист перечислил около сорока эмоциональных ситуаций, а затем произнес указанные слова в соответствии с каждой из этих ситуаций, причем аудитория должна была узнать, о какой ситуации идет речь, только по звуковому облику этих двух слов. Для нашей работы по описанию и анализу современного русского литературного языка мы попросили актера повторить опыт Станиславского. Он составил список приблизительно пятидесяти ситуаций, соотносящихся с указанным эллиптическим предложением, и прочитал для записи на магнитофонную пленку пятьдесят соответствующих сообщений. Большинство из них было правильно и достаточно полно понято носителями московского говора.

Таким образом, ясно, что все эмотивные признаки, безусловно, подлежат лингвистическому анализу.

Ориентация на *адресата* – *конативная* функция – находит свое чисто грамматическое выражение в звательной форме и повелительном наклонении, которые синтаксически, морфологически, а часто и фонологически отклоняются от прочих именных и глагольных категорий. Повелительные предложения коренным образом отличаются от повествовательных: эти последние могут быть истинными или ложными, а первые – нет. Когда в пьесе О'Нила “Фонтан” Нано (резким, повелительным тоном) говорит “Пей!”, мы не можем задать вопрос: “Это истинно или нет?”, хотя такой вопрос вполне возможен по поводу предложений “Он пил”, “Он будет пить”, “Он пил бы”. В отличие от повелительных предложений повествовательные предложения можно превращать в вопросительные: “Пил ли он?”, “Будет ли он пить?”, “Пил ли бы он?”.

В традиционной модели языка, особенно четко описанной К. Бюлером [4], различались только эти три функции – эмотивная, конативная и референтивная. Соответственно в модели выделялись три “вершины”: первое лицо – говорящий, второе лицо – слушающий и “третье лицо” – собственно некто или нечто, о чем идет речь. Из этой триады функций можно легко вывести некоторые добавочные функции. Так, магическая, заклинательная функция – это, по сути дела, как бы превращение отсутствующего или неодушевленного “третьего лица” в адресата конативного сообщения. “Пусть скорее сойдет этот ячмень, *тьфу, тьфу, тьфу, тьфу!*” (литовское заклинание, [5], стр. 69). “Вода-водица, река-царица, заря-зорица! Унесите тоску-кручину за сине море в морскую пучину... Как в морской пучине сер камень не встает, так бы у раба божия имярека тоска-кручина к ретивому сердцу не приступала и не приваливалась, отшатилась бы и отвалилась” (севернорусские заговоры, [6], стр. 217 – 218). “Стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою! И остановилось солнце, и луна стояла...” (“Книга Иисуса Навина”, 10.12 – 13). Мы, однако, выделяем в акте речевой коммуникации еще три конститутивных элемента и различаем еще три соответствующие функции языка.

Существуют сообщения, основное назначение которых – установить, продолжить или прервать коммуникацию, проверить, работает ли канал связи (“Алло, вы меня слышите?”), привлечь внимание собеседника или убедиться, что он слушает внимательно (“Ты слушаешь?” или, говоря словами Шекспира, “Предоставь мне свои уши!”), а на другом конце провода: “Да-да!”). Эта направленность на *контакт*, или, в терминах Малиновского [7], *фатическая* функция, осуществляется посредством обмена ритуальными формулами или даже целыми диалогами, единственная цель которых – поддержание коммуникации. У Дороти Паркер можно найти замечательные примеры:

“ – Ладно! – сказал юноша.

– Ладно! – сказала она.

– Ладно, стало быть, так, – сказал он.

– Стало быть, так, – сказала она, – почему же нет?

– Я думаю, стало быть, так, – сказал он, – то-то! Так, стало быть.

– Ладно, – сказала она.

– Ладно, – сказал он, – ладно”.

Стремление начать и поддерживать коммуникацию характерно для говорящих птиц; именно фатическая функция языка является единственной функцией, общей для них и для людей. Эту функцию первой усваивают дети; стремление вступать в коммуникацию появляется у них гораздо раньше способности передавать или принимать информативные сообщения.

В современной логике проводится различие между двумя уровнями языка: “объектным языком”, на котором говорят о внешнем мире, и “метаязыком”, на котором говорят о языке. Однако метаязык – это не только необходимый инструмент исследования, применяемый логиками и лингвистами; он играет важную роль и в нашем повседневном языке. Наподобие мольеровского Журдена, который говорил прозой, не зная этого, мы пользуемся метаязыком, не осознавая метаязыкового характера наших операций. Если говорящему или слушающему необходимо проверить, пользуются ли они одним и тем же кодом, то предметом речи становится сам код: речь выполняет здесь *метаязыковую* функцию (то есть функцию, толкования). “Я вас не совсем понимаю, что вы имеете в виду?” – спрашивает слушающий, или, словами Шекспира: “What is't thou say'st?” (“Что ты такое говоришь?”). А говорящий, предвосхищая подобные вопросы, спрашивает сам: “Вы понимаете, что я имею в виду?” Вообразим такой восхитительный диалог:

“ – Софомора завалили.

– А что такое *завалили*?

– *Завалили* – это то же самое, что *засыпали*.

– А *засыпали*?

– *Засыпаться* – это значит *не сдать экзамен*”.

– And what is *sophomore*? (“А что такое *софомор*?” – настаивает собеседник, не знакомый со студенческим жаргоном.

– A *sophomore* is (or means) a *second-year student* (“*Софомор* – значит *второкурсник*”).

Все эти предложения, устанавливающие тождество высказываний, несут информацию лишь о лексическом коде английского языка; их функция является строго метаязыковой. В процессе изучения языка, в особенности при усвоении родного языка ребенком, широко используются подобные метаязыковые операции; афазия часто заключается в утрате способности к метаязыковым операциям.

Мы рассмотрели все шесть факторов, участвующих в речевой коммуникации, за исключением самого сообщения.

Направленность (*Einstellung*) на *сообщение*, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это *поэтическая* функция языка. Эту функцию нельзя успешно изучать в отрыве от общих проблем языка, и, с другой стороны, анализ языка требует тщательного рассмотрения его поэтической функции. Любая попытка ограничить сферу поэтической функции только поэзией или свести поэзию только к поэтической функции представляет собой опасное упрощенчество. Поэтическая функция является не единственной функцией словесного искусства, а лишь его центральной определяющей функцией, тогда как во всех прочих видах речевой деятельности она выступает как вторичный, дополнительный компонент. Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами. Поэтому, занимаясь поэтической функцией, лингвисты не могут ограничиться областью поэзии.

– Почему ты всегда говоришь *Джоан и Марджори*, а не *Марджори и Джоан*? Ты что, больше любишь Джоан?

– Во все нет, просто так звучит лучше.

Если два собственных имени связаны сочинительной связью, то адресант, хотя и бессознательно, ставит более короткое имя первым (разумеется, если не вмешиваются соображения иерархии): это обеспечивает сообщению лучшую форму.

[...] Как мы говорили выше, с одной стороны, лингвистическое изучение поэтической функции должно выходить за пределы поэзии, а с другой стороны, лингвистический анализ поэзии не может ограничиваться только поэтической функцией. Наряду с поэтической функцией, которая является доминирующей, в поэзии используются и другие речевые функции, причем особенности различных жанров поэзии обуславливают различную степень использования этих других функций. Эпическая поэзия, сосредоточенная на третьем лице, в большой степени опирается на коммуникативную функцию языка; лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной функцией; “поэзия второго лица” пропитана апеллятивной функцией: она либо умоляет, либо поучает, – в зависимости от того, кто кому подчинен – первое лицо второму или наоборот.

После того как беглое описание шести основных функций речевой коммуникации более или менее закончено, мы можем дополнить нашу схему основных компонентов акта коммуникации соответствующей схемой этих функций:

- Коммуникативная (референтивная)
- Апеллятивная
- Поэтическая
- Экспрессивная
- Фатическая
- Метаязыковая

Каков же эмпирический лингвистический критерий поэтической функции? Точнее, каков необходимый признак, внутренне присущий любому поэтическому произведению? Чтобы ответить на этот вопрос, мы напомним о двух основных операциях, используемых в речевом поведении: это *селекция* и *комбинация*. Если тема (topic) сообщения – “ребенок”, то говорящий выбирает одно из имеющихся в его распоряжении более или менее сходных существительных, таких, как *ребенок*, *дитя*, *подросток*, *малыш* и т. д., которые все в определенном отношении эквивалентны друг другу. Затем, чтобы высказаться об этой теме, говорящий может выбрать один из семантически родственных глаголов, например *спать*, *дремать*, *клевать носом* и т. д. Оба выбранных слова комбинируются в речевой цепи. Селекция (выбор) производится на основе эквивалентности, подобия и различия, синонимии и антонимии; комбинация – построение предложения – основывается на смежности. *Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*. Эквивалентность становится конституирующим моментом в последовательности. В поэзии один слог приравнивается к любому слогу той же самой последовательности; словесное ударение приравнивается к словесному ударению, а отсутствие ударения – к отсутствию ударения; просодическая долгота сопоставляется с долготой, а краткость – с краткостью; словесные границы приравниваются к словесным границам, а отсутствие границ – к отсутствию границ; синтаксическая пауза приравнивается к синтаксической

паузы, а отсутствие паузы – к отсутствию паузы. Слоги превращаются в единицы меры, точно так же как моры и ударения.

Могут возразить, что метаязык также использует эквивалентные единицы при образовании последовательностей, когда синонимичные выражения комбинируются в предложения, утверждающие равенство: $A = A$ (“Кобыла – это самка лошади”). Однако поэзия и метаязык диаметрально противоположны друг другу: в метаязыке последовательность используется для построения равенств, тогда как в поэзии равенство используется для построения последовательностей.

В поэзии, а также до известной степени и в скрытых проявлениях поэтической функции различные последовательности, ограниченные границами слов, становятся соизмеримыми, когда они воспринимаются как изохронные или иерархически упорядоченные. Словосочетание *Джоан и Марджори* иллюстрирует поэтический принцип слоговой градации, ставший обязательным в клаузулах сербского народного эпоса (см. [8]). Если бы в сочетании *innocent bystander* (“простодушный зритель”) оба слова не были дактилическими, оно вряд ли стало бы шаблоном. Симметрия трех двусложных глаголов с одинаковым начальным согласным и одинаковым конечным гласным придала блеск лаконичному сообщению Цезаря о победе: “*Veni, vidi, vici*”.

Измерение последовательностей – это прием, который, кроме как в поэтической функции, в языке не используется. Только в поэзии, где регулярно повторяются эквивалентные единицы, время потока речи ощущается (*is experienced*) – аналогично тому, как обстоит дело с музыкальным временем, если обратиться к другой семиотической модели. Джерард Мэнли Гопкинс, выдающийся исследователь поэтического языка, определял стих как “речь, в которой полностью или частично повторяется одна и та же звуковая фигура” [9]. На вопрос Гопкинса, “является ли любой стих поэзией”, можно дать вполне определенный ответ, как только мы перестанем произвольно ограничивать поэтическую функцию областью поэзии. Мнемонические строчки, цитируемые Гопкинсом (такие, как *Thirty days hath September* “В сентябре тридцать дней”); современные рекламные стишки; версифицированные средневековые законы, упоминаемые Лотцем; санскритские научные трактаты в стихах, которые в индийской традиции строго отличались от настоящей поэзии (*кавуа*), – все эти метрические тексты используют поэтическую функцию, хотя она и не получает здесь той господствующей, определяющей роли, какой она обладает в поэзии. Таким образом, стих выходит в действительности за рамки поэзии, но в то же самое время он обязательно предполагает поэтическую функцию. Несомненно, что ни одна человеческая культура не обходится без стихосложения, тогда как многим культурам “прикладной” стих неизвестен; и даже в тех культурах, где существует как чистый, так и прикладной стих, последний оказывается вторичным, несомненно производным явлением. Использование поэтических средств для какой-либо иной цели не отнимает у них их первичной сущности – точно так же, как элементы экспрессивного языка, используемые в поэзии, сохраняют свою эмоциональную окраску. Обструкционист в парламенте

может декламировать “Песнь о Гайавате”, потому что эта поэма достаточно длинна; тем не менее поэтичность все-таки остается первичной сущностью текста, первичным замыслом автора. Очевидно, что существование рекламных радио- и телепередач в стихах, с музыкой и с художественным оформлением не заставляет нас рассматривать вопросы стиха или музыкальной и живописной формы в отрыве от изучения поэзии, музыки и живописи.

Подведем итог. Анализ стиха находится полностью в компетенции поэтики, и эту последнюю можно определить как ту часть лингвистики, которая рассматривает поэтическую функцию в ее соотношении с другими функциями языка. Поэтика в более широком смысле слова занимается поэтической функцией не только в поэзии, где поэтическая функция выдвигается на первый план по сравнению с другими языковыми функциями, но и вне поэзии, где на первый план могут выдвигаться какие-либо другие функции.

Понятие повторяющейся “звуковой фигуры”, использование которой, как отметил Гопкинс, является конституирующим признаком стиха, может быть уточнено. Подобные фигуры всегда используют, по крайней мере, один (или более) бинарный контраст между более и менее “выдвинутыми” сегментами речи, реализуемый различными отрезками последовательности фонем.

В слоге более выдвинутая, ядерная, слоговая часть, образующая вершину слога, противопоставлена менее выдвинутым, периферийным, неслоговым фонемам. Любой слог содержит слоговую фонему, и интервал между двумя последовательными слоговыми фонемами заполняется – в одних языках всегда, а в других в большинстве случаев – периферийными, неслоговыми фонемами. В так называемом силлабическом (слоговом) стихосложении число слогов в метрически ограниченной цепи (временном отрезке) является постоянным, тогда как наличие неслоговой фонемы или группы таких фонем между каждыми двумя слоговыми в метрической цепи необходимо только в тех языках, где между слоговыми фонемами всегда имеют место неслоговые, и, кроме того, в тех системах стихосложения, где не допускается зияния. Другим проявлением тенденции к единообразной слоговой модели является отсутствие закрытых слогов в конце строки, наблюдаемое, например, в сербских эпических песнях. В итальянском силлабическом стихосложении проявляется тенденция трактовать последовательность гласных, не разделенных согласными, как один метрический слог (ср. [10], разд. VIII – IX).

В некоторых типах стихосложения слог представляет собой постоянную единицу меры стиха и грамматическая граница является единственной демаркационной линией между метрическими последовательностями, тогда как в других типах стихосложения слоги в свою очередь делятся на более или менее выделяющиеся и различаются с точки зрения их метрической функции два уровня грамматических границ – границы слов и синтаксические паузы.

За исключением тех разновидностей так называемого свободного стиха (*vers libre*), которые основаны лишь на интонациях и сопряженных с ними паузах, в

любом метре слог используется как единица измерения, по крайней мере, в определенных отрезках стиха. Так, в чисто тоническом стихе (*sprung rhythm* в терминологии Гопкинса) число слогов в слабом времени (*slack*, букв. “долина”, как его называет Гопкинс) может варьироваться, но сильное время (иктус) обязательно содержит один-единственный слог.

В любом тоническом стихе контраст между большей и меньшей выдвинутостью реализуется путем противопоставления ударных и безударных слогов. Большинство тонических систем основано на контрасте между слогами, несущими словесное ударение, и слогами, не несущими такового; однако некоторые разновидности тонического стиха оперируют синтаксическими, фразовыми ударениями, которые Уимзетт и Бэрдсли называют “главными ударениями главных слов”, причем слоги с такими ударениями противопоставляются слогам без главного, синтаксического ударения.

В количественном (“хронемном”) стихе длинные и краткие слоги взаимно противопоставляются как более выдвинутые и менее выдвинутые. Этот контраст обычно реализуется в слоговых ядрах, которые бывают фонологически долгими и краткими. Однако в таких метрических системах, как древнегреческая или арабская, где долгота “по положению” приравнивается долготе “по природе”, минимальные слоги, состоящие из согласной фонемы и одномерной гласной, противопоставляются слогам с добавочным элементом (со второй морой или согласной, закрывающей слог) как более простые и менее выдвинутые слоги, противопоставленные слогам более сложным и более выдвинутым [...].

В классической китайской поэзии [12] слоги с модуляцией тона (кит. *tse*, *цзе* “ломаный тон”) противопоставляются слогам без тоновой модуляции (*ping*, *пин* “ровный тон”); однако несомненно, что в основе этого противопоставления лежит количественный принцип, о чем догадывался Поливанов [13] и что более точно истолковал Ван Ли [14]. В китайской метрической традиции ровные тоны оказались противопоставленными ломаным тонам как длинные тоновые пики – вершины слогов – кратким, так что по существу китайский стих основывается на противопоставлении долготы и краткости.

Джозеф Гринберг привлек мое внимание к другой разновидности тонового стихосложения – стиху загадок народа эфик, основанному на уровне тона. В примерах, приводимых Симмонсом [15] (стр. 228), вопрос и ответ образуют два восьмисложника с одинаковым распределением слогов с высоким [в] и низким [н] тоном; более того, в каждом полустиишии последние три из четырех слогов имеют одинаковое распределение тонов: *нввн/вввн/нввн*. Тогда как китайское стихосложение является особой разновидностью количественного стиха, стих загадок эфик связан с обычным тоническим стихом противопоставлением двух степеней выделения – силой и высотой голосового тона. Таким образом, метрическая система стихосложения может основываться только на противопоставлении слоговых вершин и склонов (силлабический стих), на

сравнительном уровне слоговых вершин (тонический стих) и на относительной длительности слоговых вершин или целых слогов (количественный стих).

В учебниках по литературоведению мы иногда встречаемся с традиционным предвзвешиванием – противопоставлением силлабизма как просто механического отсчета слогов живой пульсации тонического стиха. Однако, если мы одновременно рассмотрим бинарные размеры строго силлабического и строго тонического стихосложения, мы увидим две однородные волнообразные последовательности вершин и долин. Из этих двух волнообразных кривых силлабическая имеет ядерные фонемы на гребнях и обычно периферийные во впадинах. Как правило, и в тонической кривой, накладываемой на силлабическую, чередуются ударные и безударные слоги на гребнях и во впадинах соответственно.

Для сравнения с размерами английского стиха я обращаю ваше внимание на аналогичные русские бинарные размеры (за последние 50 лет эти размеры были изучены самым тщательным образом; в особенности см. работу К. Тарановского [16]). Структуру стиха можно полностью описать и интерпретировать в терминах условных вероятностей. Обязательным правилом для всех русских размеров является совпадение конца строки с границей слова; наряду с этим законом в классических образцах русского силлабо-тонического стиха наблюдаются еще следующие закономерности: 1) число слогов в строке (от начала до последнего иктуса) является постоянным; 2) этот последний иктус в строке совпадает со словесным ударением; 3) ударный слог не может занимать слабую позицию (upbeat), если на иктус приходится безударный слог того же самого слова (таким образом, словесное ударение может совпадать со слабой позицией только в случае односложного слова).

Помимо всех этих характеристик, которые обязательны для любой строки, написанной в данном размере, можно выделить еще ряд свойств, проявляющихся довольно часто, хотя и не всегда. Эти свойства, появление которых вероятно (“вероятность меньше единицы”), наряду со свойствами, появление которых обязательно (“вероятность – единица”), также входят в понятие размера. Используя термины, в которых Черри описывает коммуникацию между людьми [17], мы могли бы сказать, что читатель стихов, безусловно, “может быть неспособен приписать числовые значения частоты” отдельным компонентам размера, однако, поскольку он воспринимает форму стиха, он подсознательно ощущает “частотную иерархию” этих элементов.

В русских двусложных размерах все нечетные слоговые позиции, считая назад от последнего иктуса, короче говоря, все слабые позиции, обычно заполняются безударными слогами; исключение составляет очень небольшой процент ударных односложных. Все четные слоговые позиции (считая назад от последнего иктуса) явно тяготеют к слогам, несущим словесное ударение, однако вероятности появления таких слогов распределены неравномерно среди последовательных иктусов строки. Чем выше относительная частота словесных ударений в данном иктусе, тем ниже эта частота в предшествующем иктусе.

Поскольку последний иктус в строке всегда ударный, предпоследний характеризуется самым низким процентом словесных ударений; во втором иктусе от конца их количество снова увеличивается, хотя и не достигает максимума, который мы видим в последнем иктусе; в следующем иктусе (ближе к началу строки) число ударений еще раз понижается, но не до минимума предпоследнего иктуса и так далее. Таким образом, распределение словесных ударений среди иктусов в строке (разделение иктусов на сильные и слабые) создает регрессивную *волнообразную кривую*, которая накладывается на волнообразное чередование иктусов и слабых позиций. Попутно здесь возникает интересная проблема: отношение между сильными иктусами и фразовыми ударениями.

В русских двусложных размерах обнаруживаются три волнообразных кривых, накладывающихся друг на друга: (I) чередование слоговых ядер и периферийных частей слога; (II) разделение слоговых ядер на чередующиеся иктусы и слабые позиции; (III) чередование сильных и слабых иктусов [...].

В ямбической строке Шелли “Laugh with an inextinguishable laughter” три из пяти иктусов лишены словесного ударения. Безударны семь из шестнадцати иктусов в следующем четверостишии (Б. Пастернак, “Земля”, четырехстопный ямб):

И улица запанибрата

С оконницей подслеповатой,

И белой ночи и закату

Не разминуться у реки.

Поскольку подавляющее большинство иктусов совпадает со словесными ударениями, слушатель или читатель русских стихов ожидает – с высокой степенью вероятности – словесное ударение на каждом четном слоге ямбической строки. Однако уже в самом начале пастернаковского четверостишия четвертый и шестой слоги и в первой, и во второй строках *обманывают его ожидания*. Степень такой “обманутости” повышается, когда пропущено ударение в сильном иктусе, и становится особенно ощутимой, если безударные слоги оказываются в двух соседних иктусах. Безударность соседних иктусов менее вероятна и поэтому еще более заметна, если она характерна для целого полустихия, как в одной из последующих строк того же самого стихотворения: “Чтобы за городской гранью” [st? byz? g?raskoju gran'ju]. Ожидание зависит от того, как трактуется данный иктус в рассматриваемом стихотворении и вообще в существующей метрической традиции. Однако в предпоследнем иктусе безударность может “перевешивать” ударение. Так, в стихотворении “Земля” из 41 строки только 17 имеют словесное ударение на шестом слоге. Тем не менее инерция ударных четных

слогов, чередующихся с безударными нечетными слогами, заставляет ожидать ударение и на шестом слоге четырехстопного ямба.

Вполне естественно, что именно Эдгар Аллен По, поэт и теоретик “обманутых ожиданий”, правильно оценил – и в плане метрики, и в плане психологии – ощущение вознаграждения за неожиданное, возникающее у читателя на базе “ожиданности”; неожиданное и ожидаемое немыслимы друг без друга, “как зло не существует без добра” [18]. Здесь вполне применима формула Р. Фроста из “The Figure A Poem Makes”: “Прием здесь тот же самый, что и в любви” [19].

Так называемые сдвиги словесного ударения в многосложных словах с иктуса на слабую позицию (*reversed feet*, букв. “опрокинутые стопы”), которые не встречаются в стандартных формах русского стиха, вполне обычны в английской поэзии – после метрической и/или синтаксической паузы. Ярким примером является ритмическое варьирование одного и того же прилагательного в мильтоновской строке “Infinite wrath and infi-nite despair”. В другой строке – “Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee” – ударный слог одного и того же слова дважды оказывается в слабой позиции: первый раз – в начале строки, а второй раз – в начале словосочетания. Эта вольность, рассматриваемая О. Есперсеном [20] и допустимая во многих языках, легко объясняется особой важностью отношения между слабой позицией и непосредственно предшествующим ей иктусом. Там, где это непосредственное предшествование нарушается паузой, слабая позиция становится своего рода *безразличным слогом* (*syllaba anceps*).

Помимо правил, задающих обязательные свойства стиха, к размеру относятся также и правила, управляющие его факультативными особенностями. Мы склонны называть такие явления, как отсутствие ударения в иктусе и наличие ударения в слабой позиции, отклонениями, однако следует помнить, что все это – допустимые колебания, отклонения в пределах закона. В британской парламентской терминологии это не оппозиция его величеству размеру, а оппозиция его величеству [...]. Если нарушения размера укореняются, они сами становятся метрическими правилами.

Размер отнюдь не является абстрактной, теоретической схемой. Размер – или, в более эксплицитных терминах, *схема стиха* (*verse design*) – лежит в основе структуры каждой отдельной строки или, пользуясь логической терминологией, каждого отдельного *образца стиха* (*verse instance*). Схема и образец – соотносительные понятия. Схема стиха определяет инвариантные признаки *образцов* стиха и ставит пределы варьированию. Сербский крестьянин-сказитель помнит, декламирует и в значительной степени импровизирует тысячи, а иногда десятки тысяч строк эпической поэзии, и их размер живет в его мышлении. Он неспособен сформулировать правила этого размера, однако заметит и отвергнет самое незначительное их нарушение.

В сербской эпике любая строка насчитывает точно десять слогов, и за ней следует синтаксическая пауза. Далее, перед пятым слогом обязательно проходит

граница слова, а перед четвертым и перед десятым слогами граница слова недопустима. Кроме того, стих имеет важные количественные и акцентуационные характеристики; ср. [21], [22].

Сечение в сербском эпическом стихе наряду со многими аналогичными примерами, которые можно найти в сравнительной метрике, еще раз предостерегает нас от ошибочного отождествления границы слова с синтаксической паузой. Обязательный словораздел вовсе не должен сочетаться с паузой и даже не обязан ощущаться ухом. Анализ сербских эпических песен, записанных на фонограф, показывает, что слышимые признаки словоразделов вполне могут отсутствовать; однако любая попытка устранить словораздел перед пятым слогом с помощью самого незначительного изменения в порядке слов немедленно отвергается сказителем. Для стиха необходим чисто грамматический факт: четвертый и пятый слоги должны принадлежать к разным лексическим единицам. Таким образом, схема стиха касается отнюдь не только его звуковой формы; она оказывается гораздо более широким языковым явлением и не поддается изолированной фонетической характеристике. Я говорю о “языковом явлении”, хотя Чатмен указывает, что “ритм как система существует и вне языка”. Да, ритм встречается и в других видах искусства, где играет важную роль временная последовательность. Имеется много других лингвистических проблем – например, синтаксис, – которые точно так же выходят за рамки языка и относятся к различным семиотическим системам. Мы можем даже говорить о грамматике сигналов уличного движения. Существуют такие системы сигналов, где желтый свет в сочетании с зеленым означает, что свободный проход (проезд) сейчас будет перекрыт, а желтый в сочетании с красным означает приближающееся возобновление свободного прохода (проезда); в таких системах желтый свет аналогичен глагольному совершенному виду. Тем не менее поэтический ритм имеет так много внутриязыковых особенностей, что его наиболее выгодно рассматривать с чисто лингвистической точки зрения.

Прибавим, что в ходе исследования нельзя пренебрегать никакими языковыми свойствами схемы стиха. Так, например, было бы непростительной ошибкой отрицать конституирующую роль интонации в английских размерах. Не говоря уже о ее фундаментальном значении в размерах такого мастера английского свободного стиха, как Уитмен, невозможно игнорировать метрическую функцию паузной интонации (“final juncture” – концевой стык) в “кадансе” или в “антикадансе” [23], например в таких стихах, как “The Rape of The Lock”, где намеренно избегаются enjambements. И даже нагромождение enjambements ничего не изменяет в их статусе: они остаются отклонениями, они всегда лишь подчеркивают нормальное совпадение синтаксической паузы и паузной интонации с метрической границей. При любом способе декламации интонационные ограничения стихотворения остаются в силе. Интонационный рисунок, присущий стихотворению, поэту или поэтической школе, – это одна из наиболее важных тем, привлеченных к обсуждению русскими формалистами [24], [25].

Схема стиха воплощается в *образцах* стиха. Обычно свободное варьирование этих *образцов* обозначается несколько двусмысленным термином “ритм”. Варьирование образцов стиха в рамках одного стихотворения следует строго отличать от варьирования образцов исполнения. Стремление “описывать стихотворную строку так, как она действительно исполняется”, менее полезно для синхронного и исторического анализа поэзии, чем для изучения декламации в настоящем и в прошлом. Между тем истина проста и очевидна: “Для одного стихотворения имеется много разных способов исполнения, различающихся между собой во многих отношениях. Исполнение – это событие, тогда как само стихотворение, если вообще мы имеем перед собой стихотворение, должно быть неким постоянным объектом”. Это мудрое напоминание Уимзетта и Бердсли является одним из существенных принципов современной метрики.

В стихах Шекспира второй ударный слог слова *absurd* обычно попадает в иктус, но один раз – в третьем акте “Гамлета” – он приходится на слабую позицию: “No, let the candied tongue lick absurd pomp”.

Декламатор может произнести слово *absurd* в первой строке с ударением на первом слоге или – в соответствии с нормальной акцентуацией – с ударением на втором слоге. Он может также ослабить словесное ударение на прилагательном, подчинив его сильному синтаксическому ударению на следующем, определяемом слове, как это предлагает Хилл: “No, let the candied tongue lick abusrd pomp” [26] и в соответствии с тем, как Гопкинс трактует английские антиспасти – *regret never* [9]. Остается, наконец, возможность эмфатического варьирования либо за счет “колеблющейся акцентуации” (*schwebende Betonung*), охватывающей оба слога, либо за счет экспрессивного выделения (*exclamational reinforcement*) первого слога [*ab-surd*]. Однако какое бы решение ни принял декламатор, сдвиг словесного ударения от иктуса к слабой позиции при отсутствии предшествующей паузы привлекает внимание и фактор обманутого ожидания остается в силе. Где бы декламатор ни поставил ударение, расхождение между нормальным для английского языка словесным ударением на втором слоге слова *absurd* и иктусом, привязанным к первому слогу, сохраняется как существенный признак данного стиха. Противоречие между иктусом и обычным словесным ударением внутренне присуще этому стиху независимо от того, как его исполняют различные актеры или чтецы. Как пишет Джерард Мэнли Гопкинс в предисловии к книге своих стихов, “два ритма разворачиваются как бы одновременно” [27].

Теперь мы можем по-новому интерпретировать данную им характеристику подобного контрапункта. Распространение принципа эквивалентности слов, или иначе, говор я, *наложение* метрической формы на обычную речевую форму, обязательно создает ощущение двойственности, многоплановости у любого, кто знает данный язык и знаком с поэзией. Это ощущение обусловлено совпадениями и расхождениями указанных двух форм, сбывшимися и обманутыми ожиданиями.

Как именно данный образец стиха воплощается в данный образец исполнения, зависит от *схемы исполнения*, которой следует чтец; он может придерживаться декламационного стиля, или, наоборот, склоняться к “прозообразной” манере чтения, или же свободно колебаться между этими двумя полюсами. Следует остерегаться упрощенческого бинаризма, то есть сведения двух указанных противопоставлений к одному-единственному либо за счет отказа от кардинального различия между схемой стиха и образцом стиха (равно как и между схемой исполнения и образцом исполнения), либо за счет ошибочного отождествления схемы исполнения и образца исполнения со схемой и образцом стиха.

But tell me, child, your choice; what shall I buy

You? – Father, what you buy me I like best.

Скажи, дитя, чего бы мне купить

Тебе? – Отец, что купишь, буду рад.

В этих двух строчках из “The Handsome Heart” Гопкинса мы находим тяжелый enjambement (“анжамбеман”) : граница стиха проходит перед односложным *you*, завершающим словосочетание, предложение, высказывание. Можно декламировать эти пятистопники, строго соблюдая метрику, то есть с отчетливой паузой между *buy* и *you*, но без паузы после местоимения. Или, наоборот, их можно читать наподобие прозы, не разделяя слова *buy* и *you* и делая паузу в конце вопроса. Однако при любом способе декламации останется явным намеренное противоречие между метрическим и синтаксическим членением. Стихотворная форма того или иного стихотворения совершенно независима от переменных способов его исполнения; этим, однако, я отнюдь не пытаюсь преуменьшить значение увлекательного вопроса относительно *Autorenleser* и *Selbstleser*, поставленного Сиверсом [28].

Несомненно, что стих – это прежде всего повторяющаяся “звуковая фигура”. Звуковая в первую очередь, но отнюдь не единственно звуковая. Любые попытки свести такие поэтические уклады, как метр, аллитерация или рифма, исключительно к звуку оказываются спекулятивными построениями, лишенными эмпирического обоснования. Проецирование принципа эквивалентности на последовательность имеет более глубокое и широкое значение. Валери говорил о поэзии как о “колебании между звуком и смыслом” [29]; этот взгляд более реалистичен и научен, чем любой уклон в фонетический изоляционизм.

Хотя рифма определяется как регулярное повторение эквивалентных фонем или групп фонем, было бы опасным упрощением рассматривать рифму только с точки зрения звука. Рифма обязательно влечет за собой семантическое сближение рифмующихся единиц (“сотоварищей по рифме”, как их называет Гопкинс). Рассматривая рифму, мы сталкиваемся с целым рядом вопросов,

например, участвуют ли в рифме сходные словообразовательные и/или словоизменительные суффиксы (congratulations – decorations “поздравления – украшения”), принадлежат ли рифмующиеся слова к одному и тому же или к разным грамматическим классам? Так, например, у Гопкинса есть четырехкратная рифма, основанная на созвучии двух существительных – kind “род, вид” и mind “разум”, контрастирующих с прилагательным blind “слепой” и глаголом find “найти”. Есть ли семантическая близость, сопоставление по смыслу между такими рифмующимися словами, как dove – love “голубь – любовь”, light – bright “свет – яркий”, place – space “место – пространство, name – fame “имя – слава”? Выполняют ли рифмующиеся элементы одну и ту же синтаксическую функцию? В рифме может отчетливо проявиться различие между морфологическим классом и его синтаксическим использованием. Так, в следующих стихах Э. По:

While I nodded, nearly *napping*,

Suddenly there came a *tapping*,

As of someone gently *rapping*.

“Я очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг застукал, будто глухо так застукал” (перевод М. Зенкевича) – все три рифмующиеся слова имеют одинаковое морфологическое строение, но выступают в разных синтаксических ролях. Каково отношение к полностью или частично омонимичным рифмам? Запрещены ли они, допустимы или даже особо ценятся? Как обстоит дело с такими полными омонимами, как son – sun “сын – солнце”, I – eye “я – глаз”, eve – eave “канун – карниз”, и с “эхо-рифмами” вроде December – ember “декабрь – (тлеющие) угли”, infinite – night “бесконечный – ночь”, swarm – warm “кишеть – теплый”, smiles – miles “улыбки – мили”? А что можно сказать о сложных (compound) рифмах (как у Гопкинса; enjoyment – toy meant “наслаждение – подразумеваемая игрушка”, began some – ransom “начал что-то – выкуп”), когда слово рифмуется со словосочетанием?

Поэт или даже целая поэтическая школа могут тяготеть к грамматической рифме или, напротив, избегать ее; рифмы должны быть либо грамматическими, либо антиграмматическими; просто аграмматическая рифма, индифферентная по отношению к связи между звуком и грамматической структурой, оказалась бы как и любой аграмматизм, в сфере речевой патологии. Если поэт стремится избегать грамматических рифм, то для него, как указывает Гопкинс, “красота рифмы заключена в двух элементах – сходстве или тождестве звучания и несходстве или различии значения” [9]. Каковы бы ни были отношения между звуком и смыслом при различных подходах к рифме, оба плана обязательно участвуют в игре. После ярких замечаний Уимзетта о семантической значимости рифмы [30] и тщательного исследования рифмы в славянских языках, проводившегося в последнее время, ученый, который занимается поэтикой, вряд ли может утверждать, будто рифмы связаны со значением лишь очень смутным и неопределенным образом.

Рифма – это всего лишь частное, хотя и наиболее концентрированное проявление гораздо более общей, мы бы сказали даже фундаментальной, особенности поэзии, а именно *параллелизма*. И здесь Гопкинс в своей студенческой работе 1865 года демонстрирует удивительное проникновение в сущность поэзии: “Что касается искусственных приемов в поэзии (возможно, мы не ошибемся, если скажем – всех приемов), то они сводятся к принципу параллелизма. Структура поэзии основана на непрерывном параллелизме, начиная от так называемых “параллелизмов” еврейской поэзии и антифонов церковной музыки и до сложных построений греческого, итальянского или английского стиха. При этом параллелизм обязательно бывает двух типов: такой, где противопоставление отчетливо выражено, и такой, где оно оказывается скорее переходным, так сказать хроматическим. Со структурой стиха связан лишь первый тип, то есть отчетливо выраженный параллелизм, - проявляющийся в ритме (повторяемость определенных последовательностей слогов), размере (повторяемость определенных последовательностей ритма), аллитерациях, ассонансах и рифмах. В силу этой повторяемости порождается соответствующая повторяемость, или параллелизм, в словах или мыслях. Грубо говоря, можно утверждать (имея в виду скорее тенденцию, нежели результат), что чем отчетливее выражен параллелизм в формальной структуре или в выразительных средствах, тем отчетливее будет проявляться параллелизм в словах и в смысле... К параллелизмам отчетливого, или “резкого”, типа принадлежат метафоры, сравнения, иносказания и т. д., где эффект достигается за счет сходства вещей, а также антитеза, контраст и т. д., где параллелизм достигается за счет их несходства” [9].

Короче говоря, эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конституирующего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность, а на любом уровне языка любой компонент такой последовательности обязательно приводит к одному из двух коррелятивных сопоставлений, которые Гопкинс удачно определил как “сравнение на базе сходства” и “сравнение на базе несходства”.

В фольклоре можно найти наиболее четкие и стереотипные формы поэзии, особенно пригодные для структурного анализа (как показал Сибек на марийском материале). Образцы устной традиции, использующей грамматический параллелизм для связывания последовательных строк, как, например, в финно-угорской [31], [32], а также в значительной степени и в русской народной поэзии, можно успешно исследовать на всех языковых уровнях: фонологическом, морфологическом, синтаксическом и лексическом. При этом мы узнаем, какие элементы трактуются как эквивалентные и как именно сходство на одних уровнях оттеняется нарочитым различием на других. Такие формы заставляют нас согласиться с тонким замечанием Рэнсома о том, что “соотнесение размера и значения (*meter-and-meaning process*) – это органический поэтический акт, в котором проявляются все существенные свойства поэзии” [33]. Подобные отчетливые традиционные структуры позволяют отвергнуть сомнения Уимзетта в возможности написать грамматику взаимодействия размера и смысла, а также грамматику размещения метафор.

Как только параллелизм становится канонem, так взаимодействие размера со значением и размещение тропов перестают быть “свободными, индивидуальными, непредсказуемыми компонентами поэзии”.

Приведем типичный пример – несколько строк из русской свадебной песни, где описывается появление жениха:

Доброй молодец к сеничкам приворачивал.

Василий к терему прихаживал.

Обе строчки полностью соответствуют друг другу как синтаксически, так и морфологически. Оба глагола-сказуемых имеют одинаковые префиксы и суффиксы и одинаковое чередование гласных в основе; они совпадают по виду, времени, числу и роду; более того, они синонимичны. Оба подлежащих – имя нарицательное и имя собственное – обозначают одно и то же лицо, и одно служит другому приложением. Оба обстоятельства места выражены одинаковыми предложными конструкциями, и первая является синекдохой по отношению ко второй.

Этим стихам может предшествовать еще одна строка, имеющая сходное грамматическое (синтаксическое и морфологическое) строение: “Не ясен сокол за горы залетывал” или “Не ретив конь ко двору прискакивал”. “Ясен сокол” и “ретив конь” в этих вариантах являются метафорами по отношению к “доброму молодцу”.

Это традиционный отрицательный параллелизм славянской народной поэзии – отрицание метафорического образа в пользу фактического положения вещей. Однако отрицание “не” может быть опущено: “Ясен сокол за горы залетывал” или “Ретив конь ко двору прискакивал”. В первом случае метафорическое отношение сохранится: добрый молодец появляется (“к сеничкам приворачивает”), как ясен сокол из-за гор. Однако во втором случае семантическое соотношение теряет неоднозначность. Сравнение появившегося жениха с мчащимся конем напрашивается само собой, однако в то же самое время конь, “прискакивающий ко двору”, как бы предвосхищает приближение героя к терему. Таким образом, еще до упоминания всадника и терема его невесты в песне вводятся смежные, то есть *метонимические*, образы коня и двора: обладаемое вместо обладателя, двор вместо дома. Появление жениха может быть разбито на два последовательных момента даже и без субституции коня на место всадника: “Доброй молодец ко двору прискакивал, // Василий к сеничкам приворачивал”. Таким образом, “ретив конь”, появляющийся в предыдущей строке в той же самой метрической и синтаксической позиции, что и “добрый молодец”, выступает одновременно как нечто сходное с молодецем и как представляющая его принадлежность; точнее говоря, конь – это *часть вместо целого* для обозначения всадника. Образ коня занимает промежуточное положение между метонимией и синекдохой. Из коннотаций словосочетания “ретив конь” естественно вытекает метафорическая синекдоха: в свадебных

песнях и в других разновидностях русского фольклора “ретив конь” становится скрытым или даже явным фаллическим символом.

Еще в 80-х годах прошлого века замечательный исследователь славянской поэтики Потебня указывал, что в народной поэзии символ может быть овеществлен, превращаясь в аксессуары окружающей действительности. “Символ, однако, ставится в связь с действием. Так, сравнение представляется в форме временной последовательности” [34]. В приводимых Потебней примерах из славянского фольклора ива, рядом с которой проходит девушка, служит в то же время ее образом; дерево и девушка как бы соприисутствуют в одном и том же словесном представлении ивы. Совершенно аналогично конь в любовных песнях остается символом мужественности не только тогда, когда молодец просит девицу покормить его скакуна, но и тогда, когда коня седлают, отводят в конюшню или привязывают к дереву.

В поэзии существует тенденция к приравниванию компонентов не только фонологических последовательностей, но точно так же и любых последовательностей семантических единиц. Сходство, наложенное на смежность, придает поэзии ее насквозь символический характер, ее многообразие, ее полисемантическую, что так глубоко выразил Гёте: “Все преходящее – это лишь сходство”. Или, в более технических терминах, любое А, следующее за В, – это сравнение с В. В поэзии, где сходство накладывается на смежность, всякая метонимия отчасти метафорична, а всякая метафора носит метонимическую окраску.

Неоднозначность (ambiguity) – это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче – естественная и существенная особенность поэзии. Мы готовы повторить вслед за Эмпсоном: “Игра на неоднозначности коренится в самом существе поэзии” [35]. Не только сообщение, но и его адресант и адресат становятся неоднозначными. 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. Так, например, поэма “Wrestling Jacob” (“Борющийся Иаков”) обращена от лица ее героя к Спасителю; однако в то же время она выступает как субъективное послание поэта Чарлза Уэсли (Wesley) к читателям. В потенции любое поэтическое сообщение – это как бы квазикосвенная речь, и ему присущи все те специфические и сложные проблемы, которые ставит перед лингвистом “речь в речи”.

Главенствование поэтической функции над референтивной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной. Двойному смыслу сообщения соответствует расщепленность адресанта и адресата и, кроме того, расщепленность референции, что отчетливо выражается в преамбулах к сказкам различных народов, например в обычных зачинах сказок острова Майорка: *Aixo ega u no ega* (“Это было и не было”) [36]. Повторяемость, обусловленная применением принципа эквивалентности к последовательности, настолько

характерна для поэзии, что могут повторяться не только компоненты поэтического сообщения, но и целое сообщение. Эта возможность немедленного или отсроченного повторения, это “возобновление” поэтического сообщения и его компонентов, это превращение сообщения в нечто длящееся, возобновляющееся – все это является неотъемлемым и существенным свойством поэзии.

В последовательности, где сходство накладывается на смежность, две сходные последовательности фонем, стоящие рядом друг с другом, имеют тенденцию к приобретению паронимической функции. Слова, сходные по звучанию, сближаются и по значению. Верно, что в первой строке заключительной строфы “Ворона” Эдгара По широко используются повторяющиеся аллитерации, что отметил Валери [29], однако “преобладающий эффект” этой строки и вообще всей строфы объясняется прежде всего силой поэтических этимологии.

And the Raven, never ilitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er his streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore.

И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья,
С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор;
Он глядит в недвижимом взлете, словно демон тьмы в дремоте,
И под люстрой в позолоте на полу он тень простер,
И душой из этой тени не взлечу я с этих пор.
Никогда, о nevermore!

(Перевод М. Зенкевича.)

“Бледный бюст Паллады” – The pallid bust of Pallas – в силу “звуковой” паронимии /p?l? d/ – /p?l? s/ превращается в одно органическое целое (аналогично чеканной строке Шелли – Sculptured on alabaster obelisk /sk.lp/ – /l.b.st./ – /b.l.sk/ “Изваянный на алебастровом обелиске”). Оба сопоставляемых слова были уже как бы сплавлены раньше – в другом эпитете того же самого

бюста – placid /pl?sid/ “спокойный, безмятежный”, который выступает как своеобразная поэтическая контаминация. Связь между сидящим Вороном и местом, на котором он сидит, также закрепляется посредством паронимии *bird or beast upon the... bust* “птица или зверь на... бюсте”. Птица “с бюста бледного Паллады не слетает с этих пор”: несмотря на заклинания влюбленного – *take thy form from off my door!* “Прочь лети в ночной простор!” – Ворон прикован к месту словами *just above /dz?st ? b?v/*, которые сливаются в *bust /b?st/*.

Зловещий гость поселился навечно, и это выражено цепью остроумных паронимии, частично инверсивных чего и следует ожидать от такого сознательного экспериментатора в области регрессивного, предвосхищающего *modus operandi*, такого мастера “писать назад” как Эдгар Аллеи По. В первой строке рассматриваемой строфы слово *raven* “ворон”, смежное с мрачным словом-рефреном *never* “никогда”, выступает как зеркальный образ этого последнего: /n.v.r/ – /r.v.n/. Яркие паронимии связывают оба символа бесконечного отчаяния: с одной стороны, *the Raven, never flitting* в начале последней строфы, с другой – *shadow that lies floating on the floor* и *shall be lifted – nevermore* в последних строках этой строфы: /n??v? r fliti?/ – /floti?/ ... /flor/ /lift? d n??v? r mor/. Аллитерации, которые поразили Валери, образуют паронимастическую цепочку: /sti.../ – /sit.../ – /sti.../ – /sit.../. Инвариантность этой группы особенно подчеркивается варьированием ее порядка. Оба световых эффекта *chiaroscuro* – “горящие глаза” черной птицы и свет лампы, отбрасывающий “тени на полу”, усиливающие мрачный характер всей картины, также связаны яркими паронимиями: /?1?? simi?//dim? nz/ ... /?s drim??/ – /or?m strim??/ “Тень, лежащая [на полу] /layz/ и “глаза Ворона” /ayz/ образуют впечатляющую эхо-рифму (хотя и оказавшуюся на неожиданном месте).

В поэзии любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и/или несходства значения. Однако обращенный к поэтам призыв Попа: “Звук должен казаться эхом смысла” – имеет более широкое применение. В референтивном (коммуникативном) языке связь между *означающим* и *означаемым* основывается главным образом на их кодифицированной смежности, что часто обозначают сбивающим с толку выражением “произвольность словесного знака”. Важность связи “звучание – значение” вытекает из наложения сходства на смежность. Звуковой символизм – это, несомненно, объективное отношение, опирающееся на реальную связь между различными внешними чувствами, в частности между зрением и слухом. Если результаты, полученные в этой области, бывали иногда путанными или спорными, то это объясняется прежде всего недостаточным вниманием к методам психологического и/или лингвистического исследования. Что касается лингвистической стороны дела, то картина нередко искажалась тем, что игнорировался фонологический аспект звуков речи, или же тем, что исследователь – всегда впустую! – оперировал сложными фонологическими единицами, а не их минимальными компонентами. Однако если, рассматривая, например, такие фонологические оппозиции, как “низкая тональность/высокая

тональность”(grave/acute) мы спросим, что темнее – /i/ или /u/, некоторые из опрошенных могут ответить, что этот вопрос кажется им лишённым смысла, но вряд ли кто-нибудь скажет, что /i/ темнее, чем /u/.

Поэзия не единственная область, где ощутим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной, проявляясь наиболее ощутимо и интенсивно, как это отметил Хаймз (Hymes) в своей интересной работе. Скопление фонем определенного класса (с частотой, превышающей их среднюю частоту) или контрастирующее столкновение фонем антитетичных классов в звуковой ткани строки, строфы, целого стихотворения выступает, если воспользоваться образным выражением По, как “подводное течение, параллельное значению”. У двух противоположных по смыслу слов фонемные отношения могут соответствовать семантическим, например русск. /d, en, / “день” и /nos/ “ночь”, где в первом – высокотональный гласный и дизянные согласные, а во втором – наоборот. Этот контраст можно усилить, окружив первое слово высокотональными гласными и дизянными согласными, а второе – низкотональными гласными; тогда звучание превращается в полное эхо смысла. Однако во французском jour “день” и nuit “ночь” высокотональный и низкотональный гласные распределены обратным образом, так что Малларме в своих “Divagations” (“Разглагольствования”) обвиняет французский язык “в обманчивости и извращенности” за то, что со смыслом ‘день’ связывается темный (низкий) тембр, а со смыслом ‘ночь’ – светлый тембр [37]. Уорф указывает, что, когда звуковая оболочка “слова имеет акустическое сходство с его значением, мы сразу видим это... Но когда происходит обратное, этого никто не замечает”. Однако в поэтическом языке, и в частности во французской поэзии, при возникновении коллизии между звучанием и значением (вроде той, которую обнаружил Малларме) либо стремятся фонологически уравновесить подобное противоречие и как бы приглушают “обратное” распределение вокалических признаков, окружая слово nuit низкотональными гласными, а слово jour – высокотональными, либо сознательно используют семантический сдвиг: в образном представлении дня и ночи свет и темнота заменяются другими синестетическими коррелятами фонологической оппозиции “низкая тональность/высокая тональность”, например душный, жаркий день противопоставляется свежей, прохладной ночи; это допустимо, поскольку “люди, по-видимому, ассоциируют друг с другом ощущения яркого, острого, твердого, высокого, легкого, быстрого, высокотонального, узкого и т. д. (этот ряд можно значительно продолжить); аналогично ассоциируются друг с другом, также выстраиваясь в длинный ряд, противоположные ощущения – темного, теплого, податливого, мягкого, тупого, низкого, тяжелого, медленного, низкотонального, широкого и т. д.” ([38], 267 и ел.).

Хотя ведущая роль повторяемости в поэзии подчеркивается вполне справедливо, сущность звуковой ткани стиха отнюдь не сводится просто к числовым соотношениям: фонема, появляющаяся в строке только один раз, в ключевом слове в важной позиции на контрастирующем фоне может получить

решающее значение. Как говаривали живописцы, “килограмм зеленой краски вовсе не зеленее, чем полкилограмма”.

При любом анализе поэтической звуковой ткани необходимо последовательно учитывать фонологическую структуру данного языка, причем наряду с общим фонологическим кодом следует принимать во внимание также и иерархию фонологических различий в рамках данной поэтической традиции. Так, приблизительные рифмы, использовавшиеся у славян в устной традиции, а также в некоторые эпохи и в письменной традиции, допускают несходные согласные в рифмующихся элементах (например, чешск. *boty, boky, stopy, kosy, sochy*); однако, как заметил Нич, эти согласные не могут быть соотносительными глухими и звонкими фонемами [39], так что приведенные чешские слова нельзя рифмовать с *body, doby, kozy, rohy*. В некоторых индейских народных песнях, например, у пипа-папаго и тепекано (в соответствии с наблюдениями Герцога, опубликованными лишь частично [40]), фонологическое различие между звонкими и глухими взрывными и между взрывными и носовыми заменяется свободным варьированием, тогда как различие между губными, зубными, велярными и палатальными строго соблюдается. Таким образом, в поэзии согласные этих языков теряют два из четырех различных признаков: “глухой/звонкий” и “носовой/ротовой”, сохраняя два других: “низкая тональность/высокая тональность” и “компактный/диффузный”. Отбор и иерархическая стратификация релевантных категорий является для поэтики фактором первостепенной важности как на фонологическом, так и на грамматическом уровне.

Древнеиндийские и средневековые латинские теории литературы строго различали два полярно противоположных типа словесного искусства, обозначаемые санскритскими терминами *Pancali* с *Vaidarbhi* и латинскими терминами *ornatus difficilis* и *ornatus facilis* (см. [41]). Несомненно, последний стиль гораздо труднее поддается лингвистическому анализу, поскольку в таких литературных формах словесные приемы менее на виду и язык представляется почти прозрачным одеянием. Однако мы должны признать вместе с Чарлзом Сэндерсом Пирсом, что “эта одежда никогда не может быть сорвана полностью – ее можно лишь заменить чем-то более прозрачным” ([42], 171). “Бесстиховая композиция”, как Гопкинс называет прозаическую разновидность словесного искусства, где параллелизмы не так четко выделены и не так регулярны, как “непрерывный параллелизм”, и где нет доминирующей звуковой фигуры, ставит перед поэтикой более сложные проблемы, как это бывает в любой переходной зоне языка. В этом случае речь идет о переходной зоне между строго поэтическим и строго референционным языком. Однако глубокое исследование Проппа о структуре волшебной сказки [43] показывает нам, насколько полезным может оказаться последовательно синтаксический подход даже при классификации традиционных фольклорных сюжетов и при формулировании любопытных законов, лежащих в основе их отбора и комбинирования между собой. В новых исследованиях Леви-Стросса ([44], [45], [46]) развивается более глубокий, но, по сути дела, аналогичный подход к той же самой проблеме.

Отнюдь не случайно, что метонимия изучена меньше, чем метафора. Хотелось бы повторить здесь мое старое наблюдение: исследование поэтических тропов было сосредоточено главным образом на метафоре и так называемая реалистическая литература, тесно связанная с принципом метонимии, все еще нуждается в интерпретации, хотя те же самые лингвистические методы, которые используются в поэтике при анализе метафорического стиля романтической поэзии, полностью применимы к метонимической ткани реалистической прозы [47].

[...] В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность. Так, “коктейли” (cocktail, букв. “петушиный хвост”) могут вспомнить о своем забытом родстве с оперением. Их цвета оживают в стихах Мак Хэммонда “The ghost of a Bronx pink lady//With orange blossoms afloat in her hair” (“Дух Розовой леди Бронкса [название коктейля] с цветами апельсина, плавающими в ее волосах”), а затем реализуется этимологическая метафора: “O, Bloody Mary, //The cocktails have crowed not the cocks” “О, Кровавая Мэри [название коктейля], это кричали коктейли [или “петушинные хвосты”], а не петухи!” (“At an Old Fashion Bar in Manhattan”). В стихах Уоллеса Стивенса “An ordinary evening in New Haven” (“Обычный вечер в Нью-Хей-вене”) существительное Haven /heivn/ “гавань” в названии города как бы оживает благодаря легкому намеку на heaven /hevvn/ “небо”, вслед за которым идет прямое каламбурное сопоставление наподобие heaven-haven у Гопкинса:

[...] В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность. Так, “коктейли” (cocktail, букв. “петушиный хвост”) могут вспомнить о своем забытом родстве с оперением. Их цвета оживают в стихах Мак Хэммонда “The ghost of a Bronx pink lady//With orange blossoms afloat in her hair” (“Дух Розовой леди Бронкса [название коктейля] с цветами апельсина, плавающими в ее волосах”), а затем реализуется этимологическая метафора: “O, Bloody Mary, //The cocktails have crowed not the cocks” “О, Кровавая Мэри [название коктейля], это кричали коктейли [или “петушинные хвосты”], а не петухи!” (“At an Old Fashion Bar in Manhattan”). В стихах Уоллеса Стивенса “An ordinary evening in New Haven” (“Обычный вечер в Нью-Хей-вене”) существительное Haven /heivn/ “гавань” в названии города как бы оживает благодаря легкому намеку на heaven /hevvn/ “небо”, вслед за которым идет прямое каламбурное сопоставление наподобие heaven-haven у Гопкинса:

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.

Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...

The instinct for heaven had its counterpart:

The instinct for earth, for New Haven, for his room...

Сухой эвкалипт ищет бога в дождливом облаке.

Профессор Эвкалипт из Нью-Хейвена ищет его в Нью-Хейвене...

Инстинктивному стремлению к небесам соответствует

Инстинктивное стремление к земле, к Нью-Хейвену, к своей комнате...

Прилагательное new “новый” в названии Нью-Хейвена обнажается посредством сцепления антонимов:

The oldest-newest day is the newest alone.

The oldest-newest night does not creak by...

Лишь старейший-новейший день – новейший.

Старейшая-новейшая ночь не скрипит мимо...

Когда в 1919 году Московский лингвистический кружок обсуждал проблему ограничения и определения сферы epitheta ornantia, Владимир Маяковский выступил с возражением, заявив, что для него любое прилагательное, употребленное в поэзии, тем самым уже является поэтическим эпитетом – даже “большой” в названии “Большая Медведица” или “большой” и “малый” в таких названиях московских улиц, как Большая Пресня и Малая Пресня. Другими словами, поэтичность – это не просто дополнение речи риторическими украшениями, а общая переоценка речи и всех ее компонентов.

Один миссионер укорял свою паству – африканцев – за то, что они ходят голые. “А как же ты сам? – отвечали те, указывая на его лицо. – Разве ты сам кое-где не голый?” – “Да, но это же лицо”. – “А у нас повсюду лицо”, – ответили туземцы. Так и в поэзии любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи.

Мой доклад, в котором я пытался отстоять права и обязанности лингвистики направлять исследование словесного искусства в его полном объеме и во всех его разветвлениях, можно закончить тем же выводом, которым я подытожил свой доклад на конференции 1953 года в Индианском университете: “Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto” [48]. Если поэт Рэн-сом прав (а он прав!), утверждая, что “поэзия – это своеобразный язык” [49], то лингвист, которого интересуют любые языки, может и должен включить поэзию в сферу своих исследований. Данная конференция отчетливо показала, что то время, когда лингвисты и литературоведы игнорировали вопросы поэтики, ушло бесповоротно. В самом деле, как пишет Холлэндер, “по-видимому, нет оснований для отрыва вопросов литературного характера от вопросов общелингвистических”. Правда, все еще встречаются литературоведы, которые

ставят под сомнение право лингвистики на охват всей сферы поэтики; однако лично я объясняю это тем, что некомпетентность некоторых фанатичных лингвистов в области поэтики ошибочно принимается за некомпетентность самой лингвистики. Однако теперь мы все четко понимаем, что как лингвист, игнорирующий поэтическую функцию языка, так и литературовед, равнодушный к лингвистическим проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, представляют собой вопиющий анахронизм.

1960

ЛИТЕРАТУРА

1. Sapir E., *Language*, New York, 1921.
2. Joos M., *Description of language design*, "Journal of the acoustic society of America", 22, 1950, p. 701 – 708.
3. Marty A., *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I, Halle, 1908.
4. Buhler K., *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*, "Kant-Studien". 38, 1933, S. 19 – 90.
5. Mansikka V. T., *Litauische Zauberspruche*, "Folklore Fellows communications", 87, 1929.
6. Рыбников П. Н., *Песни*, т. 3, М., 1910.
7. Malinowski B., "The problem of meaning in primitivelanguages": в С. К. Ogden and J. A. Richards, "The meaning of meaning", New York – London, 9-th edition, 1953, p. 296 – 336.
8. Maretic T., *Metrika narodnih nasih pjesama*, "Rad Jugoslavenske Akademije", 168, 170, Zagreb, 1907.
9. Hopkins G. M., *The journals and papers*, London, 1959.
10. Levi A. *Delia versificazione italiana*, "Archivum Romanicum", 14, 1930, p. 449 – 526.
11. Якобсон Р. О., *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским* ("Сборник по теории поэтического языка", 5), Берлин – Москва, 1923.
12. Bishop J. L., *Prosodic elements in T'ang poetry* ("Indiana University conference on Oriental-Western literary relations", Chapel Hill, 1955).
13. Поливанов Е. Д., *О метрическом характере китайского стихосложения*, "Доклады Российской Академии наук", серия V, 1924, стр. 156 – 158.
14. Wang Li, *Han-yu shih-lu-hsueh* ("Китайское стихосложение"), Шанхай, 1958.
15. Simmons D. C., *Specimens of Epic Folklore*, "Folk-Lore", 66, 1955, p. 441 – 459.
16. Гарановский К., *Руски дводелни ритмови*, Београд, 1955.
17. Cherry C., *On human communication*, New York, 1957.
18. Poe E. A., *Marginalia*, "The works", vol. 3, New York, 1857.
19. Frost R., *Collected poems*, New York, 1939.
20. Jespersen O., *Cause psychologique de quelques phenomenes de metrique germanique*, "Psychologie du langage", Paris, 1933.
21. Jakobson R. O., *Studies in comparative Slavic metrics*, "Oxford Slavonic papers", 3, 1952, p. 21 – 66.
22. Jakobson R. O., *Uber den Versbau der serbokroatischen Volksepem*. "Archives neerlandaises de phonetique experimentale", 7 – 9. 1933, p. 44 – 53.
23. Karcevskij S., *Sur la phonologie de la phrase*, "Travaux du Cercle Linguistique de Prague", 4, 1931, p. 188 – 223.
24. Эйхенбаум Б., *Мелодика стиха*, Л., 1923.
25. Жирмунский В., *Вопросы теории литературы*, Л., 1928.
26. Hill A. A., *Review*, "Language", 29, 1953, p. 549 – 561.
27. Hopkins G. M., *Poems*, New York – London, изд. 3-е, 1948.
28. Sievers E., *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg. 1924.

29. Valery P., *The art of poetry*, Bollingen series, 45, New York, 1958.
30. Wimsatt W. K., Jr., *The verbal icon*, Lexington, 1954.
31. Austerlitz R., *Ob-Ugric metrics*, "Folklore Fellows communications", 174, 1958.
32. Steinitz W., *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, "Folklore Fellows communications", 115, 1934.
33. Ransom J. C., *The new criticism*, Norfolk, Conn., 1941.
34. Потебня А. *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, Варшава, т. I. 1883; т. II, 1887.
35. Empson W., *Seven types of ambiguity*. New York, изд. 3-е, 1955.
36. Giese W., *Sind Marchen Lugen?* "Cahiers S. Puscariu", 1, 1952, p. 137 и сл.
37. Mallarme S., *Divagations*, Paris, 1899.
38. Whorf B. L., *Language, thought and reality*, New York 1956.
39. Nitsch K., *Z historii polskich rymow* ("Wybor pism polonistycznych", I, Wroclaw, 1954, s. 33 – 77).
40. Herzog G., *Some linguistic aspects of American Indian poetry*, "Word", 2, 1946, p. 82.
41. Arbusow L., *Colores rhetoric!*, Gottingen, 1948.
42. Peirce C. S., *Collected papers*, vol. I, Cambridge, Mass., 1931.
43. Propp V., *Morphology of the folktale*, Bloomington, 1958.
44. Levi-Strauss C., *Analyse morphologique des contes russes*, "International Journal of Slavic linguistics and poetics", 3, 1960.
45. Levi-Strauss C., *La geste d'Asdival* (Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1958).
46. Levi-Strauss C., *The structural study of myth*, в: T. A. Sebeok, ed., "Myth: a symposium", Philadelphia, 1955, p. 50 – 66
47. Jakobson R., *The metaphoric and metonymic poles*, "Fundamentals of language", 's Gravenhage, 1956, p. 76 – 82
48. Levi-Strauss C., Jakobson R., Voegelin C. F. and Sebeok T. A., *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore, 1953.
49. Ransom J. C., *The world's body*, New York, 1938.