

Николай Вольский  
Об одной идее О. М. Брика

---

В 1927 году в своей неоконченной работе «Ритм и синтаксис» Осип Максимович Брик сформулировал основной конструктивный принцип построения художественных произведений. В формулировке Брика он звучит так:

В строке слова сочетаются по определенному ритмическому закону и одновременно эти же слова сочетаются по законам прозаического синтаксиса. Самый факт сосуществования некоторого количества слов по двум законам составляет особенность стихотворной речи<sup>1</sup>.

Публикация работы была неожиданно прервана, и ознакомиться мы можем лишь с теми, вытекающими из данного принципа следствиями, которые автор успел изложить на страницах пятого и шестого номеров «Нового Лефа» за 1927 год. Вероятно, у него были определенные соображения о том, как развивать эту идею дальше, однако мы об этом ничего не знаем. Публикация глав запланированной им книги не возобновилась не только в последующие полтора года существования журнала<sup>2</sup>, но и никогда в дальнейшем. О. М. Брик прожил после этого еще почти двадцать лет, был вполне деятельным, много работал в различных творческих организациях, готовил к изданию книги Маяковского, сам писал киносценарии и оперные либретто, преподавал, но никогда больше не возвращался к публикации своего стиховедческого труда.

---

© Nikolai Volskii, 2012

© TSQ 41. Summer 2012 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

<sup>1</sup> «Новый Леф», 1927, № 5, с. 32.

<sup>2</sup> Последним вышедшим в свет номером «Нового Лефа» был № 12 за 1928 год.

И хотя годы с 1927 по 1945 не назовешь располагающими к спокойной исследовательской работе, все же странно, что человек, который сделал фундаментальное научное открытие, выяснив коренное отличие поэтической речи от речи обычной («прозаической»), и частично опубликовал результаты своих размышлений, вдруг внезапно замолчал — и замолчал навеки. Каковы бы ни были конкретные житейские причины, заставившие Брику прервать публикацию будущей книги<sup>3</sup>, трудно предположить, что никогда в дальнейшем он не возвращался к своему столь плодотворно начатому труду. Однако и после его смерти никакие стиховедческие работы (или хотя бы черновые наброски из его архива) в печати так и не появились. Складывается впечатление, что открытие Брику, обещавшее переворот в стиховедении и в теории литературы, оказалось ненужным ни ему самому, ни его друзьям и соратникам по ОПОЯЗу и Московскому лингвистическому кружку<sup>4</sup>.

Все же нельзя сказать, что центральная идея «Ритма и синтаксиса» оказалась совершенно чуждой отечественному стиховедению. В различных ее преломлениях и вариантах она вновь и вновь возникала и возникает в работах самых разных исследователей, часто даже не соотносящих ее с формулировкой О. М. Брику.

Наибольшее распространение и развитие идея о «двойном подчинении» стихового слова получила в приложении к «стиху» (т. е. к стиховой строке) как особому членению речи, не имеющему места в обычных — прозаических — высказывани-

---

<sup>3</sup> Основные идеи которой он обдумывал, вероятно, еще с 1919 года: «С разными вариантами доклада по теории ритма О. М. Брик выступал неоднократно. По-видимому, первый раз он высказался на эту тему в МЛК 1.VI 1919... протокол см.: ИРЯ, ф. 20, л. 56—58; ср.: *Ερμής*, 1922, № 1, 181» (Кенигсберг М.М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» // *Philologica*, 1994, т. 1, № 1/2, 191—201; примеч. 37)

<sup>4</sup> Можно только надеяться, что I-е Бриковские чтения (Международная научная конференция «I-е Бриковские чтения: поэтика и фоностилистика». Москва, МГУП, 10—12 февраля 2010 года) окажутся переломным моментом в отношении к творческому наследию этого оригинальнейшего мыслителя.

ях, что сразу же тесно связало ее с проблемой «стих vs проза» и с проблемой «поэтической интонации». Еще в 1923 году М. М. Кенигсберг, проводя резкую, формально определенную грань между стихотворной и прозаической речью, писал:

...стихотворной (точнее «стихической») речью мы должны признать речь, разбитую на ряд заключенных в себе единств, не связанных обязательной связью с логическим или синтаксическим членением, — единств, объединенных (графически) однородной системой разделения и (акустически) однородной интонацией концов (мелодикой, по терминологии Б. М. Эйхенбаума).

И, еще более определенно:

...стих, как языковая форма, совершенно автономен в своей структуре от структуры граматической...<sup>5</sup>

Впоследствии многие авторы склонялись к пониманию «стиха» как «надграмматической» (по выражению М. Кенигсберга) сетки, наложенной на логически построенные и синтаксически оформленные высказывания, составляющие содержание стихотворной речи. В качестве примеров можно сослаться на Б. М. Эйхенбаума<sup>6</sup>, Б. В. Томашевского<sup>7</sup>, Ю. Н. Тынянова<sup>8</sup>,

---

<sup>5</sup> Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих». // *Philologica*, 1994, т. 1, № 1/2, 191—201.

<sup>6</sup> «...строка и строфа есть одновременно членение и ритмическое, и синтаксическое, и мелодическое — следовательно, именно здесь можно наблюдать их соотношение». (Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969, с. 340).

<sup>7</sup> «Отличие стиха от прозы в том, что стих обладает всегда вне-синтаксическими средствами членения на конструктивные единицы — стихи. Этими средствами могут быть и метр, и рифма, и очень многое другое, но важно то, что ритмическое задание, предопределяющее конструктивное членение речи, является независимым, предпосланным речи и предопределяющим ее построение». (Томашевский Б. В. Ритм прозы (Пиковая дама). // Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. СПб.: Филологический факультет СПбГУ — М.: Издательский центр «Академия», 2008, с. 293).

<sup>8</sup> «Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического — приобретает решающую

Е. Д. Поливанова<sup>9</sup>, Р. Якобсона<sup>10</sup>, Л. И. Тимофеева<sup>11</sup>, М. Л. Гаспарова<sup>12</sup>, М. Г. Харлапа<sup>13</sup>, Б. Я. Бухштаба<sup>14</sup>. Несмотря на различия в формулировках, терминологии и в том, какое значение придает данному феномену каждый из этих исследователей, все они сходятся на признании конструктивной роли, которую он играет в стихе. Наиболее полно и последовательно изложено это воззрение на природу стихотворной речи в ста-

---

роль. Слово оказывается компромиссом, *результантой двух рядов...*» (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002, с. 64)

<sup>9</sup> «Критерий у нас здесь будет чисто формальный: к поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому (т.е. звуковому) моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности)...» (Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. // «Вопросы языкознания», 1963, 12, № 1, 99)

<sup>10</sup> «Распространение принципа эквивалентности на последовательность слов, или, иначе говоря, *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». (Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. М.: Прогресс, 1975, с. 215).

<sup>11</sup> «Стих с этой точки зрения — это *речь с фиксированной паузой* в отличие от прозы, где пауза свободна». (Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М.: ГИХЛ, 1958, с. 68).

<sup>12</sup> «Заданное членение на стихи — необходимый и достаточный признак стихотворного текста. Тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (т.н. *свободный стих*) и приобретают характерную стиховую интонацию — независимые от синтаксиса паузы на границах стихов, повышение голоса в начале стиха, понижение к концу». (Гаспаров М. Л. Стихосложение. // БСЭ, 3-е изд. Т. 24. Кн. I. М.: Советская энциклопедия, 1976, с. 522).

<sup>13</sup> «...в стиховых метрах самое существенное — определение величины разграниченных паузами отрезков. В стиховую речь метр вносит свои собственные ударения и свою пунктуацию, выражаемую специфическими знаками препинания — делением на строки и строфы». (Харлап М. Г. О понятиях «метр» и «ритм». // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985, с. 25).

тых Е. В. Невзглядовой, которая не только описала стиховое («надграмматическое») членение текста в четких, недвусмысленных формулировках, но и связала его с появлением особой, присущей только стихам интонации, возникающей за счет асемантических — стиховых — пауз на концах строк. Излагая свой взгляд на различие между стихом и прозой в статье «Проблема стиха», Невзглядова пишет:

При членении речи на стиховые отрезки в конце каждого отрезка-стиха механически возникает особая пауза — неуместная с точки зрения логики и грамматики... Эти паузы мешают осуществлению фразовой интонации, в данном случае — повествовательной<sup>15</sup>.

За счет повторения этих пауз интонация стихотворной речи становится, по ее словам, монотонной, «перечислительной», а сама речь, теряя свойственную обычной повествовательной речи направленность на собеседника, становится речью «безадресной» (автокоммуникативной), но приобретает при этом повышенную суггестивность и эмоционально-экспрессивную насыщенность.

Резюмируя, можно сказать, что в данном вопросе стиховедение, в конечном итоге, приняло идею Брика о сочетании слов в стихе «по двум законам», признав, что именно внесение в любую речь «второго закона», никак не соотносенного с законами синтаксиса, превращает эту речь в стихи. Но стихотвор-

---

<sup>14</sup> «Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства <...> второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений. Эта двойственность, эта соотношенность двух членений — основной признак стиха» (Бухштаб Б. Я. Об основах и типах русского стиха. // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1973, XVI, 110—111). Цит. по: Шапир М. И. «Versus» vs «Prosa»: Пространство-время поэтического текста. // *Philologica*, 1995, 2, № 3/4, 13.

<sup>15</sup> Невзглядова Е. В. Проблема стиха. // Невзглядова Е. Звук и смысл. (Urbi: Литературный альманах. Выпуск семнадцатый). СПб.: АО «Журнал «Звезда»», 1998, с. 12—42.

ные метры, в рамках которых написано подавляющее большинство русских стихов, не только рассекают речь на равномерные отрезки, но и задают систему «интенсив», по выражению Брика, т. е. определяют положение в строке тех слогов, на которые может падать словесное ударение. И это еще один закон, который накладывается на сочетание слов в стихотворной строке. Вероятно, именно его имел в виду Брик, когда говорил о «ритмическом сочетании слов». Точно так же, как и в выше разобранном случае, метрическая схема, будучи независимой от содержания речи, накладывает довольно жесткие ограничения на те слова и словосочетания, которые образуют содержащееся в стихе осмысленное высказывание, подчиненное логике речи и ее синтаксическому оформлению. Всякая стихотворная строка — это не только последовательность слов, связанных между собой в соответствии с их значениями, но и последовательность слогов, объединяемых в стопы, с определенным правилом чередования ударных и безударных слогов. Даже если выделение стоп в русских силлабо-тонических стихах считать, вслед за Бриком, чистой условностью, все же надо признать, что задаваемое ими распределение иктов и слабых мест вполне реально. Не ощущая (пусть только на слух) их местоположения в строке, невозможно воспринимать специфический стиховой ритм, присущий каждому силлабо-тоническому метру, и чувствовать выпадения из заданного стихотворением ритма. Б. В. Томашевский приводит интересный довод в пользу того, что разделение на стопы («скандовка») является обязательным элементом восприятия стиха.

Наличие скандовки в сознании доказывает известный факт, что в русском стихосложении допустимы только такие формы, которые в скандовке не переакцентуируются. Вот почему возможно в 4-стопном ямбе:

Брат упросил награду дать...

и невозможно

Брату просил награду дать...

Ибо во втором случае первое слово скандуется «брату» с искажением лексического акцента, с изменением смыслового облика.

Явление это — объективный показатель присутствия скандовки *именно в сознании*, так как объективно никакой аппарат не регистрирует разницы в произношении этих двух стихов. С другой стороны — факт невозможности такого положения скандовочных ударений, которые переакцентуировали бы входящие в стих слова, доказывает вполне объективно факт их присутствия в языковом сознании<sup>16</sup>.

Слово, стоящее в стихе на определенном месте, занимает его и «по смыслу», и в соответствии с метрической схемой стиха. И произносится оно согласно двум этим законам, действующим одновременно и независимо друг от друга. Как утверждал Брик, ритмический импульс сосуществует в стихе с разговорной интонацией, то почти полностью вытесняя ее, то почти целиком сливаясь с ней.

Отсюда следует, что синтаксическая конструкция стиха специфична. Слова в стихе, как и в любом высказывании на русском языке, сочетаются по законам русского синтаксиса и, следовательно, из точно таких же словосочетаний состоит прозаическая речь, однако из всех возможных в прозе сочетаний слов в стихе могут появиться лишь те, которые удовлетворяют стихотворному ритму. Благодаря этому для каждой метрической схемы характерен довольно ограниченный набор типовых словесных конструкций, которые Брик назвал *ритмико-синтаксическими фигурами* и попытался дать их классификацию для четырехстопного ямба. В последние десятилетия это заданное «Ритмом и синтаксисом» направление исследований было продолжено в работах Ж. А. Дозорец, М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой и других отечественных стиховедов<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Томашевский Б. В. Стих и ритм. // Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. СПб.: Филологический факультет СПбГУ — М.: Издательский центр «Академия», 2008, с. 66.

<sup>17</sup> См., например: Гаспаров М. Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише. // Проблемы структурной лингвистики - 1982. М., 1984,

Сделанные ими статистические подсчеты показывают, что присущий стиху ритм влияет на частоту появления в определенных позициях слов и словосочетаний, обладающих теми или иными грамматическими характеристиками. В частности, были обнаружены некоторые закономерности в расположении частей речи и различающихся по силе синтаксических связей между рядом стоящими словами, что приводит к заметному «сдвигу» учитываемых параметров в стихах с заданным ритмом, по сравнению с аналогичными отрезками текста, выделенными из прозаических художественных произведений, или со стихами другой ритмической структуры.

Аналогично обстоит дело и с рифмой, которая понимается как закономерное созвучие слов, стоящих на концах стихотворных строк. Будучи единичными (в белом стихе), такие созвучия воспринимаются как случайные, не имеющие значения совпадения, не создавая феномена «рифмы». Как «истинные рифмы» мы ощущаем только ожидаемые, заранее прогнозируемые восприятием звуковые совпадения, бессознательно предвычисляемые читателем на основании закономерности, заданной способом рифмовки ранее прочитанных строк. Но это значит, что в рифмованных стихах каждое слово, стоящее в конце строки, подчиняется еще одному закону, налагающему на его появление в данной позиции свои ограничения.

Очевидно, что элементы любого стихотворного текста, будь то хотя бы *Раз, два, три, четыре, пять. Вышел зайчик...*, подчинены сразу нескольким, независимым друг от друга правилам. Охотник *стреляет* не только потому, что так положено вести себя охотнику, но и потому, что после того, как он *выбегает*, любое следующее его действие должно описываться словом, созвучным концу предыдущей строки. А уж если зайчику, согласно сюжету, суждено что-то потерять, то тут и спорить не о чем:

---

с. 169—185; Ляпин С. Е. О воздействии синтаксиса на ритм стиха // *Philologica*, 1995, 2, № 3/4, 115—122; Дозорец Ж. А. Некоторые аспекты взаимодействия ритма и синтаксиса. // *Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. М.: РГГУ, 1996, с. 113—124; Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.

по пути в *больницу* он никак не мог выронить шарфик или варежку, но только *рукавицу*. Обобщая вышеприведенные рассуждения и факты, мы приходим к выводу, что возникновение любого значимого элемента художественной конструкции является функцией нескольких (по крайней мере, двух, по Брику) причинных цепей, наличия каждой из которых достаточно для того, чтобы данный элемент появился в соответствующем локусе произведения. Этот основополагающий эстетический феномен можно было бы назвать **избыточной обусловленностью элементов художественного текста**, и именно в ее наличии и степени выраженности следует искать принципиальное отличие поэтических (художественных) текстов от текстов прозаических (бытовых, научных и т. п.).

Не имея возможности обсуждать этот феномен в более широком контексте и оставаясь в пределах чисто стиховедческой тематики, следует все же упомянуть, что внешние (по отношению к содержанию высказывания) закономерности, создающие избыточную обусловленность текста и обычно рассматриваемые как его *форма*, вовсе не обязательно должны находиться в фонетической плоскости и регулировать различные аспекты звучания художественного высказывания: его интонацию, чередование ударных и неударных гласных, расстановку рифменных созвучий и т. п. Хотя все ранее обсужденные примеры касались звуковой стороны текста, однако совершенно аналогичные по своим эффектам «надграмматические» закономерности могут быть связаны и со значениями словесных компонентов текста, находясь в той же — «семантической» — плоскости, что и грамматически оформленные высказывания. Хороший пример этого — пародия, в которой роль внешнего причинного фактора, наряду с внутренней логикой самого повествования определяющего появление в тексте тех или иных слов и понятий, играет пародируемый образец. С более экзотическими вариантами внешнего избыточного обусловливания элементов текста мы сталкиваемся в акростихах, палиндромах, «фигурной поэзии» и других еще более

вычурных вариантах поэтических конструкций. Важно заметить, что многие из этих бесчисленных и самых разнообразных приемов избыточного обусловливания, суть которых в том, что читатель — большей частью интуитивно, но иногда и сознательно — отмечает соответствие определенных элементов текста не только смыслу содержащегося в нем линейного высказывания, но и требованиям правила или образца, налагаемым на текст «извне», свойственны не только стихам, но и прозе, которая благодаря именно этому феномену становится *художественной прозой*. Если приемы, связанные со звуковым упорядочением текста, для прозы не характерны и относительно редко замечаются читателями или исследователями, то различные «семантические» варианты избыточного обусловливания конструктивных элементов текста на всех его уровнях — от построения отдельных фраз до архитектуры сюжетных схем<sup>18</sup> — лежат в основе феномена *художественной правды* (т. е. художественной убедительности текста) и образуют большую часть тех «сцеплений», связывающих прозаический текст в целостную и самодостаточную «органическую» структуру, о которых говорил Л. Н. Толстой<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> В. Нестеренко в своей исключительной по глубине анализа и убедительности рассуждений статье «Произведение морали (анализ басни)», напечатанной в журнале «Вопросы литературы» (1998, № 2) и фактически разрешившей многовековую проблему, с которой не удалось до конца справиться ни Лессингу, ни Потебне, ни Выготскому, пришла к выводу, что суть поэтического феномена *басни* (как жанра) состоит в том, что «происходящие в басне события укладываются как в природную, так и в собственно человеческую системы координат, не меняя при этом ни последовательности, ни своего состава», а следовательно, удовлетворяют принципу избыточной обусловленности сюжетных элементов текста.

<sup>19</sup> «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения. ...для критики искусства нужны люди, которые бы

Не вдаваясь в эти сложные и требующие детального изложения вопросы, можно все же высказать некоторые предположения о функциональной роли данного принципа, обнаруженного Бриком в стихотворной речи, но свойственного любой эстетически воспринимаемой структуре. Что приобретает художественный текст, построенный так, чтобы он удовлетворял двум независимым друг от друга законам (т. е. с высокой степенью избыточной обусловленности его элементов), по сравнению с аналогичным не претендующим на поэтичность текстом, в котором появление каждого слова определяется лишь непосредственным смыслом высказывания и в котором не обнаруживается практически никакой внешней — «надграмматической» — упорядоченности?

Ю. М. Лотман попытался дать принципиальный ответ на этот вопрос в специальной статье, напечатанной в шестом томе «Трудов по знаковым системам» в 1973 году<sup>20</sup>. Уже в своих основополагающих «Лекциях по структуральной поэтике» он описывал феномен двойной подчиненности слов в стихе<sup>21</sup>

---

подсказывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художеств[енном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений» (Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1976 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 62. М., 1953, с. 269).

<sup>20</sup> Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. (О двух моделях коммуникации в системе культуры). // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПБ, 2000, с. 163—177. Впервые опубликовано в: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308. (Труды по знаковым системам. [Т.] 6.) Тарту, 1973, с. 227—243.

<sup>21</sup> «...вся нестиховая структура языка, все синтаксические связи, все определенные контекстом этой фразы, воспринимаемой как явление не-поэзии, значения слов сохраняются. Но одновременно возникают и *другие* связи, *другие* значения, которые не отменяют первых, а сложно с ними коррелируют». (Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994, с. 134). Первая публикация: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1964. Вып. 160. (Труды по знаковым системам. [Т.] 1.). 195 с.

и, хотя не ссылаясь при этом на работу Брика, но, в целом, следовал направлению его мысли. Возвратившись через десять лет к этому вопросу, Лотман предельно четко описывает обсуждаемый феномен:

«...вводится некоторое сообщение на естественном языке, затем вводится некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений или стремящуюся к такому освобождению. ...Общезыковая семантика остается, но на нее накладывается вторичная, образуемая за счет тех сдвигов, которые возникают при построении из значимых единиц языка ритмических рядов различного типа».

И предлагает свое объяснение функциональной роли образующихся в результате такой операции «гибридных» семантически-асемантических языковых структур.

К сожалению, мысль исследователя движется в русле популярной в те годы «информационной» теории стиха: поэтический текст рассматривается как особого рода сообщение, передаваемое от «адресанта» к «адресату». Интуитивно ощущая несоответствие используемых терминов сути обсуждаемой проблемы, Лотман вводит понятие *автокоммуникации* — парадоксального, в сущности, акта, в котором исходное сообщение оказывается неравноценным сообщению полученному. Уже само по себе это понятие обесценивает принятую в исследовании систему терминов, поскольку в ее рамках поэзия выглядит как метод генерации искаженных, дефектных сообщений. Вследствие неадекватности избранного подхода проблема становится принципиально неразрешимой, и рассуждения автора безнадежно запутываются, сводясь в итоге к плоскому и бьющему мимо цели предположению о том, что наличие в тексте дополнительной (асемантической) организации обуславливает богатство и разнообразие ассоциаций, возникающих у слушателя (читателя) по ходу восприя-

тия содержащегося в тексте исходного (не-поэтического) сообщения<sup>22</sup>. Такое соскальзывание с эстетического уровня вопроса на психофизиологический уровень ответа, уподобляющего поэтические эффекты воздействию стука колес, *под который так хорошо думается*, безусловно, не может быть принято в качестве удовлетворительного решения проблемы.

Приходится констатировать, что даже Лотману эта попытка не удалась. И все же не следует недооценивать значение работы, в которой она была описана. Статья интересна уже тем, что в ней задокументированы поиски большого ученого, решающего кардинальную эстетическую проблему в то время, когда его современники даже не видят, в чем, собственно, эта проблема состоит. Но кроме того, рассуждения Лотмана содержат неопровержимый тезис: «сообщение» поэтического текста — иное, нежели то же самое «сообщение», оформленное в виде прозаического высказывания; и он безошибочно связал этот факт с наличием в тексте асемантической упорядоченности.

Действительно, одним из главных следствий выраженной избыточной обусловленности, характерной для поэтических текстов, оказывается появление у таких текстов способности к переформулированию и переименованию того исходного содержания, которое стремится вложить в него автор. И в этом смысле Лотман оказывается совершенно правым: начиная говорить стихами, автор слышит совсем не то, что он собирался сказать. Стих «сообщает» ему нечто, до сих пор ему неизвестное, так что налицо истинный процесс «автокоммуни-

---

<sup>22</sup> «...синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. ...Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения. Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале «Я — Я» имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности». (Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПБ, 2000, с. 171).

кации», в терминологии Лотмана. Хотя, наверное, лучше было бы говорить не о «коммуникации» с самим собой, а о том, что поэзия (и художественное творчество вообще) — это способ генерировать новые чувства, ощущения и смыслы, которые впервые возникают лишь «внутри» поэтического текста.

Поэтический «механизм», создающий новый смысл, был просто и ясно обрисован Д. Сухаревым в его беседе с Т. Бек и в его статье о Слуцком<sup>23</sup>. Ход его мысли таков: Мы ставим рядом слова *не искушай меня без нужды*. Мы поставили их рядом, руководствуясь своей мыслью, своим исходным желанием что-то рассказать. Это «что-то» имеет свою внутреннюю логику — семантика высказывания предопределяет выбор именно этих слов. Но как только мы это сделали, они «сцепились» еще и вследствие своего звукового сходства (сцепка на асемантической основе). Моментально появился еще один принцип подбора слов, который с этих пор начинает действовать на окончательный вид высказывания. При взгляде со стороны, мы должны признать у текста некоторое своеволие: он принимает не все слова, которые мы ему можем предложить (а следовательно, и не все смыслы, которые мы хотим вложить в наше высказывание). Сухарев делает вывод: художественный (поэтический) текст обладает способностью к самоорганизации. Поэт предлагает стиху варианты, а текст «сам» выбирает из них нужные ему. Текст складывается сам собой. И только такой текст — истинная поэзия. Все остальное — выдумки, самовыражение автора, никому, кроме ближайших родственников, не интересное.

Таким образом, избыточная обусловленность, возникающая в результате наложения друг на друга нескольких независимых организационных структур, приводит к тому, что в общение (и с читателем, и с поэтом) вступает сам поэтический текст или, как, обобщая, говорил Бродский, язык:

---

<sup>23</sup> Сухарев Д. «Семантику выводим из поэтики», или Самодвижение жизни и речи // «Вопросы литературы», 1996, № 3; Скрытопись Бориса Слуцкого // «Вопросы литературы», 2003, № 1.

...поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования.

И далее:

...порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения<sup>24</sup>.

Заканчивая, стоит сказать несколько слов о том, как соотносится идея Брика с содержанием его первой — и столь же новаторской — работы о звуковых повторах. Хотя в опубликованной части «Ритма и синтаксиса» эта тема не поднимается и о ней напоминает лишь попытка автора дать формальную классификацию ритмико-синтаксических единиц (аналогично тому, как он педантично классифицировал варианты звуковых повторов), все же вряд ли можно сомневаться, что Брик ощущал тесную глубинную связь между этими исследованиями. Очевидно, что цепочки звуковых повторов связывают словесные компоненты содержащегося в стихах высказывания в пары, тройки и т. д., причем такие «фонетические» скрепы никак, в общем случае, не зависят от семантической структуры. Конечно, это не единственная функция звуковых повторов<sup>25</sup> и на них могут основываться самые разнообразные поэ-

---

<sup>24</sup> Бродский И. Нобелевская лекция. // Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 тт. Т. 2. Минск: Эридан, 1992, с. 460, 461—462.

<sup>25</sup> В специальной главе своего фундаментального исследования Г. Векшин предлагает детальную классификацию функций, выполняемых звуковыми повторами в стихотворных текстах. *Консолидирующая* функция оканчивается при этом лишь одной из многих. (Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. Монография. М.: МГУП, 2006. Гл. 5. «К функциональному описанию звукового повтора», с. 247—294).

тические эффекты и приемы<sup>26</sup>. Однако в любом случае наличие улавливаемых читателем звуковых соответствий в фонетических комплексах, составляющих строки стихов, накладывает на грамматическую структуру еще одну внешнюю закономерность, увеличивая тем самым избыточную обусловленность текста. (*Черный вечер. Белый снег. — Почему черный? А потому, что вечер*). Упорядоченность, основанная на звуковых повторах, часто невелика по объему и захватывает лишь одну-две стихотворных строки, заменяясь в следующих строках другой фонетической связкой. Не обладая жесткостью и неуклонной последовательностью ритмических и рифменных закономерностей, она обычно прихотлива и гибка, но тем больше она дает свободы поэту и тем блистательнее могут быть порожденные ею поэтические эффекты.

---

<sup>26</sup> См. Вольский Н. Н. Звуковые повторы у Пушкина. // Рациональное и эмоциональное в языке и в речи: грамматические категории и лексические единицы. М.: Изд-во МГОУ, 2008, с. 84—91.