



ЯН МУКАРЖОВСКИЙ

СТРУКТУРАЛЬНАЯ

ПОЭТИКА



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



ЯН МУКАРЖОВСКИЙ

СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА



Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1996

ББК 83.01
М 90

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16268

Мукаржовский Ян

М 90

Структуральная поэтика. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 480 с.

ISBN 5-88766-052-X

В книге одного из основоположников структурализма и семиотики Яна Мукаржовского (1891–1975) излагается концепция поэтического языка и дается характеристика основных категорий поэтики в свете взглядов Пражского лингвистического кружка. Если в книге Я. Мукаржовского «Исследования по эстетике и теории искусства» (М., 1994) раскрывалась знаковая природа искусства в целом, то здесь под тем же углом зрения рассматриваются специфические законы искусства слова.

Книга предназначена для филологов самого широкого профиля (языковедов, специалистов по стилистике, истории и теории литературы).

ББК 83.01

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства Школа «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-052-X

- © Ю.М. Лотман, О.М. Малевич.
Составление, 1996
- © В.А. Каменская. Перев. с чешского яз.,
1996
- © А.Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика.
Культура», 1995
- © В.П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ю. М. Лотман. Ян Мукаржовский — теоретик искусства</i>	7
Поэтика	31
Эстетика языка	35
О поэтическом языке	76
Два этюда о поэтическом наименовании:	
Поэтическое наименование и эстетическая функция языка	132
К семантике поэтического образа	140
Эвфония	147
Общие принципы и развитие чешского стиха Нового времени.....	149
Лирика	251
Поэт	254
Поэт и произведение	270
Поэтическое произведение как комплекс ценностей	282
Семантический анализ поэтического произведения:	
«Абсолютный могильщик» Незвала	289
Традиция формообразования	315
Смысловое построение и композиционная основа эпики Карела	
Чапека	325
К вопросу об индивидуальном стиле в литературе	356
Индивидуум и литературное развитие	378
Итоги и перспективы	395
Ф. К. Шальда и теория литературы	406
К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского	413
К методологии литературоведения	421
<i>Ю. М. Лотман, О. М. Малевич. Комментарии</i>	438
Именной указатель.....	475

ЯН МУКАРЖОВСКИЙ — ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА

Разнообразное и богатое теоретическое наследие Яна Мукаржовского (1891—1975), автора статей и монографий по общей теории искусства, теории литературы, поэтике кино, театра, изобразительных искусств, известно у нас далеко не достаточно. Малое число переводов затрудняет знакомство с научным творчеством этого выдающегося теоретика искусства. Между тем сочинения Яна Мукаржовского давно уже перестали быть собственностью только чешской науки и справедливо считаются достоянием международной эстетической классики. Начав как деятель прогрессивного крыла молодой чехословацкой науки и критики 1920-х гг., Мукаржовский прошел сложный и богатый внутренний путь.

Творчество ученого, деятеля науки и участника художественной жизни своего народа и своей эпохи, жившего в бурные и трагические годы середины XX века, не могло быть ровным и безоблачным. Сам он, его научные идеи, его ученики не раз подвергались проработочной «критике» и гонениям. Мукаржовский также переживал взлеты и сомнения, годы исключительной научной активности и застоя. Однако сейчас, перечитывая сочинения Мукаржовского, мы прежде всего поражаемся их научной злободневности, актуальности для искусствоведа и эстетика наших дней.

Став всемирно признанным классиком эстетической мысли, Мукаржовский не перешел в архив науки. Его сочинения не относятся к тем, которые современный теоретик листает, изучая «историю вопроса», чтобы потом спокойно отложить в сторону и больше уже к ним не обращаться. Труды Мукаржовского не только сохранили научную актуальность, читаются как современные, злободневные исследования, но и даже не утратили того провоцирующего полемике, вызывающего на спор характера, который лучше всего отделяет сегодняшний день науки от ее истории.

* * *

Ян Мукаржовский родился 11 ноября 1891 г. на юге Чехии в городе Писеке. В 1911 г. он поступил в Пражский университет, где специализировался в области сравнительного языкознания и чешской филологии. С 1929 г. преподает эстетику в Карловом университете в Праге, совмещая затем эту работу с должностью профессора эстетики в Братиславском университете. В послевоенной социалистической Чехословакии Мукаржовский — ректор Карлова университета в Праге, с 1952 г. — академик вновь организованной Чехословацкой Академии Наук, в 1951—1962 гг. — директор Института чешской литературы.

В науку Я. Мукаржовский вошел своими статьями 1930—1940-х гг.

Истоки эстетической концепции Я. Мукаржовского характеризуются, с одной стороны, широким учетом достижений общеевропейской искусствоведческой мысли, с другой — органической связью с национальной традицией чешской науки и — шире — культуры.

Общеевропейская научная мысль повлияла на формирование научной позиции Мукаржовского, в основном, в трех своих направлениях. Во-первых, это воздействие немецкой классической философии, в особенности — Гегеля. Именно со школой великого немецкого диалектика следует связывать постоянно присущее трудам Мукаржовского стремление раскрывать живые взаимопереходы, казалось бы, противоположных категорий, видеть в противоположном — единое, а в единстве — борьбу разнонаправленных тенденций. Самая категория структуры трактуется Мукаржовским диалектически как иерархия связей, находящихся в постоянной борьбе, в ходе которой противоположности переходят друг в друга, а полюса меняются местами. Из позднейших философов на Мукаржовского в начальный период его деятельности определенное воздействие оказали Христиансен и Гуссерль.

Во-вторых, — женевская лингвистическая школа. Научная концепция Фердинанда де Соссюра скоро была осознана как нечто значительно более широкое, чем теория построения лингвистики как специальной дисциплины, изучающей языки, на которых говорят люди. Противопоставление языка (системы) и речи (текста), требование разграничить синхронию и диахронию заложили основы структурного метода, а концепция знака и необычайно глубокая мысль о создании общей теории знаковых систем (Соссюр назвал эту будущую науку семиологией — термином, который до настоящего времени господствует во франкоязычной научной литературе) стала фундаментом современной семиотики. Весь комплекс этих идей оказал на Мукаржовского глубокое воздействие.

В-третьих — русское литературоведение 1920-х гг. и, в первую очередь, труды В. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, а также работы одновременно связанных и с Московским лингвистиче-

ским кружком, и с чехословацкой наукой Р. О. Якобсона и П. Г. Богатырева. Так, 7 февраля 1928 г. Мукаржовский на заседании Пражского лингвистического кружка читал представленный (на французском языке) Б. В. Томашевским доклад «Новая русская школа в историко-литературных исследованиях», который в дальнейшем был опубликован по-чешски. В тот же период (1927—1929 гг.) в Чехословакии издается ряд работ русских литературоведов, примыкавших к ОПОЯЗу. Воздействие их на раннее творчество Мукаржовского представляется очевидным.

Однако определяющей для Мукаржовского была связь с чешской национальной культурной и научной традицией. Интерес к истории поэтического языка издавна составлял специфику чешского литературоведения и эстетики. Позже, в 1940 г., в статье «Структурная наука о литературе» Мукаржовский писал: «Точно так же создатель современной чешской критики Ф. Кс. Шальда в анализе наиболее значительных поэтических явлений основывался на разборе присущих им средств поэтического выражения. Исследователи чешской метрики, особенно наиболее последовательный из них Й. Краль, всегда ощущали интенсивную связь поэтического ритма с языком. Один из крупнейших чешских языковедов Й. Зубатый в обширном исследовании занимался поэтическим языком латышских и литовских народных песен. В последние десятилетия внесли свою инициативу в изучение поэтического языка и некоторые историки литературы, особенно (перед мировой войной) Арне Новак. Таким образом, почва была подготовлена, когда в послевоенную эпоху в Пражском лингвистическом кружке получило развитие структуральное изучение литературы, также исходившее из поэтического языка, но не ограничивавшееся им, а применявшее лингвистические методы ко всей проблематике литературной науки»^{*}.

Однако, несмотря на органичность связи с национальной научной традицией, Пражский лингвистический кружок представлял собой качественно новый этап в развитии гуманитарных наук, этап, имеющий не только национальное, но и международное значение.

В Пражский лингвистический кружок Мукаржовский был введен в 1926 г. Богуславом Гавранек и оставался активным сотрудником его на всем протяжении существования этого объединения. Несомненное воздействие на формирование взглядов Мукаржовского оказали его связи с левыми литературными и художественными течениями 1920—1930-х гг., с широким кругом деятелей искусства, напряженно искавших художественный язык, адекватный запросам и проблематике искусства XX века. Связи с «Деветсилом», «Освобожденным театром», «Д-34», влияние идей Карла Тейге, личные дружеские отношения с Владиславом Ванчурой, Витезславом Незвалом, Индржихом Гонзлом, Э. Ф. Бурианом, Иваном Ольбрахтом, Карелом

^{*} Ottův slovník naučný nové doby, d. VI, sv. I, s. 458—459.

Чапеком, связи — через Р. О. Якобсона — «Деветсила» с ЛЕФом и Маяковским оказали большое влияние на формирование эстетической доктрины Мукаржовского.

* * *

Деятели Пражского лингвистического кружка называли свой метод функционально-структуральным. Действительно, в основу их научной методики были положены понятия структуры и функции.

Понятие структуры основывалось на идеях женевской школы. В языке выделялось несколько противоположных аспектов, из которых нас сейчас в первую очередь интересуют два: антитеза синхронии и диахронии, с одной стороны, и структуры как системы абстрактных отношений и ее реализации в конкретном языковом материале — с другой. Поскольку Мукаржовский распространил структурные методы на изучение искусства, имеет смысл остановиться на этих принципах подробнее.

Борясь с младограмматиками, которые сводили изучение языка к исследованию его истории, а самое эту историю представляли как филиацию изменений отдельных, не связанных между собой признаков, структурная лингвистика постулировала два отдельных подхода к языку. Синхронный — первичен. Анализ начинается с выделения структурно организованных синхронных срезов языка. Синхронный срез — внутренне организованное целое. При этом соотношение элементов и целого понимается не как механическая сумма, а в единстве. «Структура складывается из индивидуальных явлений как высшее единство (целое), обладающее такими интегральными свойствами, которые чужды отдельным его частям; структура — это не просто совокупность, сумма составляющих ее частей. Явления, образующие структуру, не есть части целого, поддающегося делению; находясь в тесной взаимосвязи, эти явления представляют собой то, чем они являются, лишь в силу своего вхождения в иерархически упорядоченное целое»^{*}.

Деятели Пражского кружка — и это будет особенно существенно для Мукаржовского — подчеркивали, что синхрония не означает неподвижность, статику. Внутренние связи могут иметь характер динамических напряжений. Показательно, что эту мысль Р. О. Якобсон иллюстрировал на примере из области искусства. Он писал: «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что “синхрония” и “статика” — синонимы. Статический срез — фикция; это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не

^{*} Havránek B. Strukturalismus. — In: Ottův slovník naučný nové doby, Praha, d. VI/1, 1940, s. 452.

идентичен отдельному кадру, вырезанному из этого фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма»*.

Критикуя женеvскую школу за отрыв синхронии от диахронии (исторического аспекта), Пражский лингвистический кружок неизменно подчеркивал, что вторым шагом после описания синхронного состояния системы является изучение путей перехода ее в следующее состояние, то есть изучение истории.

Вторым функциональным принципом было выделение в объекте, который изучается структурными методами, двух начал: инвариантной системы отношений («языка», по терминологии де Соссюра) и материализованных ее вариаций («речи», по его же определению). И здесь пражская школа пошла дальше женеvской: приняв это исходное противопоставление как основу структурного изучения языка (на нем основывалась идея уровней описания, составляющая в настоящее время одно из наиболее фундаментальных положений общей теории науки), деятели кружка всячески подчеркивали сложный диалектический характер соотносительности этих начал.

Как мы уже отмечали, одной из существеннейших черт пражской школы была акцентированность понятия функции. В. Скаличка писал: «Чрезвычайно важным является понятие функции. Для нас функция примерно то же, что и целеустановка. Гавранек в статье «О структурализме в языкознании» говорит о языке, что «он постоянно и как правило выполняет определенные цели или функции». <...> В понимании пражских лингвистов термин «функция» употребляется тогда, когда речь идет о значении (функция слова, предложения) или о структуре смысловых единиц (функция фонемы)**.

Принципы, которые Пражский лингвистический кружок положил в основу изучения языка, оказались весьма плодотворными в применении к искусству. Мы уже говорили о том стимулирующем значении, которое имели для Мукаржовского, как и для многих других членов кружка, работы русских формалистов. И тем не менее было бы глубоким заблуждением не видеть принципиальной разницы.

Выделив художественный текст как самостоятельный объект исследования, имеющий замкнутую в себе внутреннюю организацию, формальная школа сделала большой шаг вперед в сравнении с тем эпигонским академическим литературоведением, мнимый историзм которого во многом напоминал псевдоисторизм младограмматиков, а общая тенденция позитивистской науки XIX века вызывала стремление видеть в объекте изучения скопление атомарных фактов.

* Jakobson R. Prinzipien der historischen Phonologie. — In: Travaux de Cercle linguistique de Prague, 1931, vol. IV, p. 264—265.

** Скаличка В. Копенгагенский структурализм и «пражская школа». — Цит. по кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков и очерках и извлечениях, ч. 2, М., 1965, с. 152.

ЭСТЕТИКА ЯЗЫКА

Размышления об эстетике языка, как правило, имеют нормативный характер: ставится вопрос о предпосылках красоты в индивидуальном языковом высказывании или о направлении общей борьбы за языковую культуру. Внимание к эстетическому в языковых исследованиях, безусловно, не ограничивается лишь рассуждениями об эстетическом в языке, а проявляется и в стилистических работах; стилистика же — в отличие от языковой эстетики — в последнее время перестала видеть свою цель в создании нормативных установок и обратилась к стилистическому анализу, констатирующему реальное положение вещей; при этом она часто впадала в другую крайность, отказываясь от нормы не только как от постулата, но и как от объекта познания. Таковы в особенности работы исследователей, принадлежащих к кругу «Idealistische Philologie»^{*1}, в которых главное внимание сосредоточено на установлении индивидуальных черт стиля отдельных авторов. Обе точки зрения: и та, которая понимает стиль как надличностную норму, и та, которая видит в нем только проявление индивидуальности, — сужают проблематику эстетического в языке. Поэтому наше исследование ставит своей задачей обозреть эстетическое в языке во всей его широте и во всех его проявлениях без каких-либо ограничений.

Но прежде чем обратиться исключительно к эстетическому в языке, нужно сделать несколько предварительных замечаний об эстетическом вообще, прежде всего о трех его аспектах — функции, норме и ценности. Эстетическая *функция* делает из вещи, которая является ее носителем, эстетический факт без каких-либо дальнейших его определений; вот почему она часто словно бы пробегает по вещам как мимолетное свечение, вот почему она выступает как случайность, возникающая из единичного мгновенного контакта между субъектом и данной вещью. Эстетическая *норма* — это, напротив, сила, регулирующая эстетическое отношение человека к вещам; поэтому норма отделяет эстетическое от индивидуального предмета и

* «Идеалистическая филология» (нем.).

от индивидуального субъекта, превращая эстетическое в момент общих взаимоотношений между человеком и миром вещей. Между ничем не связанной эстетической функцией и эстетической нормой существует прямая противоположность, имеющая характер диалектической антиномии родственных и все же противостоящих друг другу сил. Чтобы выразить эту противоположность и терминологически, мы впредь будем называть полюс, представленный чистой, ничем не связанной эстетической функцией, *эстетически ненормированным*, а противоположный полюс — эстетическую норму — *эстетически нормированным*. Нормированное и ненормированное эстетическое проявляется во всем объеме языка, а отнюдь не только в поэтическом искусстве, где эстетическая направленность преобладает над иными функциями языкового высказывания. Поскольку взаимная противоположность связывает оба эти полюса эстетического в неразрывное единство, следует уже заранее предполагать, что всякий раз, когда проявляет себя один из них, потенциально присутствует и второй. Даже там, где эстетическое выступает как нечто единичное и случайное, скрыто присутствует тенденция к генерализации и закреплению этого единичного явления, то есть нормообразующая тенденция, и наоборот, всюду, где эстетическое проявляется как обобщенное правило, действует также, хотя и скрыто, тенденция к единичности. Все это будет подробно показано позднее.

Нам остается рассмотреть еще эстетическую *ценность*. Она предстает как диалектический синтез обоих полюсов эстетического. С ненормированным эстетическим ее объединяет тенденция к единичности, с эстетически нормированным — требование надындивидуальности и стабильности. Сфера ее — искусство, в нашем случае — поэтическое искусство: каждое поэтическое произведение (точно так же как любое другое художественное произведение) претендует и на единичное значение, то есть на значение, связанное с определенным индивидуальным субъектом и в с определенным местом во времени и пространстве, и на всеобщее значение, не зависящее от изменения этих факторов. Этот парадокс особенно остро почувствовала поэтика символизма. Так, например, Малларме «хочет создать абсолютное произведение..., но одновременно ощущает, что как раз то, чему он хочет придать абсолютный характер, внушается воздействием случайности, обстоятельствами» (A. Thibaudet, «La poésie de Stéphane Mallarmé», Paris, 1926, p. 421)². Неустанно возобновляющийся спор ненормированного эстетического с нормированным в каждом поэтическом произведении вновь достигает шаткого равновесия; и это ощущение мгновенного равновесия между единичностью и всеобщностью, между случайностью и законом, которое в ближайшую минуту и у самого поэта и у читателя сменится стремлением к новому равновесию, является психическим эквивалентом эстетической ценности.

Обратимся еще ненадолго к отношению между эстетическим и областью внеэстетических функций, норм и ценностей. Разумеется, отделение эстетического от внеэстетической области, на первый взгляд, кажется неравномерным, поскольку в результате его одна функция противопоставляется всем остальным. Но основанием здесь служит то, что эстетическое, в отличие от всех остальных способов использования вещей человеком, делает целью самое вещь. Внеэстетическая область — это собственная область человеческого труда и творчества, использующих вещи в качестве своих инструментов. Эстетическая позиция, напротив, имеет негативный характер в том смысле, что, отрицая внешнюю цель, она делает целью инструмент. Разумеется, отрицательный характер эстетического проявляется лишь в его отношении к практической позиции. В отношении к *человеку* это отрицание превращается в положительное начало, заключающееся в том, что эстетическое всякий раз вновь возвращает человеку сознание многогранности и разнообразия реальности, делая каждую вещь, которой категория эстетического овладевает, центром самоцельного внимания, между тем как практические виды деятельности обращают внимание человека только на те вещи и на те их свойства, которые пригодны для данной цели. Но основополагающий негативный характер эстетической позиции ведет к тому, что эстетическое потенциально сопровождает всякую практическую деятельность, будучи готово пробудиться при первом удобном случае. М. Дессуар («Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Stuttgart, 1906, S. 112)³ говорит об этом: «Устремление к красоте вовсе не должно проявляться лишь в специфической форме искусства. Напротив, эстетическая потребность настолько сильна, что касается почти всех отправлений человека».

Поэтому и в теории нельзя строго различать эстетическую позицию от внеэстетической, отводя каждой из них особую область. Эстетическая функция, норма и ценность постоянно смешиваются с внеэстетическими функциями, нормами и ценностями: там, где эстетическое проявляется в виде функции и нормы, то есть в области практических видов деятельности, оно, правда, бывает чаще всего лишь сопутствующим фактором практической позиции, но никогда не отсутствует полностью; там же, где эстетическое проявляется в виде эстетической ценности, то есть в искусстве, оно хотя и господствует над практической позицией, но никогда не подавляет ее целиком. Точно так же и эстетическое в языке следует искать во всех видах языковых высказываний, а не только там, где оно преобладает, то есть не только в поэтическом искусстве, и опять же даже в поэтическом искусстве от внимания наблюдателя не должны ускользать различные оттенки коммуникативной функции и ее значение для поэтического построения. Разумеется, нельзя упускать из виду и смешение ненормированного и нормированного эстетического с иными типами языковых функций и норм, взаимопроникновение эстетичес-

кой позиции и коммуникативной; это взаимопроникновение порой бывает до такой степени глубоким, что даже терминологически нельзя отделить эстетическую позицию от внеэстетической (в языке — коммуникативной). Так, например, когда в похвальных словах родному языку и выступлениям в его защиту говорится о присущих ему достоинствах, эстетическое совершенство упоминается лишь в числе многих из них, но все остальные его достоинства сразу приобретают эстетическую окраску, до такой степени от них неотъемлемую, что ее нельзя терминологически «вынести за скобки».

Вместо многих возможных примеров ограничимся одним — несколькими фразами из известной «Похвалы речи чешской» («Marsyas») К. Чапека⁴: «Речь — душа и культура нации. Ее звучность и мелодичность свидетельствуют о поэтических радостях племени; ее строение и чистота отражают таинственные законы мышления; ее точность и логичность говорят о мере интеллектуальной одаренности нации. Там, где скрежещет и скрипит речь, что-то скрежещет и дребезжит в глубинах народного бытия; всякая пошлость и бессодержательность в речи, любая громкая фраза и любой избитый оборот — симптомы какой-то порчи в коллективной жизни». Единственные чисто эстетические критерии, приведенные здесь, — это «звучность и мелодичность» (в негативной формулировке: речь, которая «скрежещет и скрипит»); все остальные критерии, положительные (чистота, точность, логичность) или негативные (пошлость, бессодержательность, громкая фраза, избитый оборот), носят внеэстетический характер, хотя явно *тоже* используются в качестве факторов эстетической оценки. Точно так же, если мы говорим о мощи, благородстве речи и т. д., едва ли можно различить доли участия эстетического и внеэстетического в этих и подобных им эпитетах.

Впрочем, и на основе истории языковой культуры известно, как нелегко отличить эстетические требования от внеэстетических; по сути своей эстетический постулат иногда маскируется внеэстетическим обоснованием и наоборот. Так, например, один из чешских пуристов «различает» выражения «хорошие и сочные» от «пустых и книжных», хваля первые и отвергая вторые; этим он произвольно вносит в свою классификацию оттенок эстетической оценки различных областей лексики. При объективной классификации можно было бы лишь констатировать, что некоторые слова характерны для словарного запаса письменной речи (предназначены для письменной формы высказывания), а другие — для словарного запаса устной речи (предназначены для устной формы высказывания). Один тип слов — это те, которые пурист называет «книжными», другой — те, которые он именует «сочными» (см. нашу статью «Литературный язык и поэтический язык» в сб. «Spisovná čeština a jazyková kultura», 1932⁵). Следовательно, в приведенном примере эстетическая оценка маскируется внеэстетической. Бывают и противоположные примеры, когда в пу-

ризме эстетические критерии преобладают над внеэстетическими и заслоняют их. Французский поэт Р. де Гурмон в 1899 году издал пуристскую книгу «*Esthétique de la langue française*», в предисловии к которой говорится: «Эстетика французского языка — это изучение условий, в которых должен развиваться французский язык, чтобы сохранить свою красоту, то есть свою первозданную чистоту. Установив уже много лет назад, что нашему языку наносит вред неразумное употребление экзотических или греческих слов, варварских слов какого бы то ни было происхождения, я сделал вывод из своих впечатлений и сказал себе, что эти чужаки столь же безобразны, как ложный оттенок на картине или фальшивая нота в музыкальной фразе». Эстетика языка здесь сужена до стремления к его чистоте или, лучше сказать, маскирует это стремление. В качестве довода против употребления варваризмов, особенно грецизмов, нельзя было выставить критерии языковой политики, поскольку главным образом речь шла о заимствованиях из мертвого языка. Не приходилось говорить и об опасности порчи родного языка, издавна служившего языком дипломатии и являвшегося одним из ведущих мировых языков. При данных обстоятельствах на первый план выдвинулось эстетическое обоснование.

Со смешением категории эстетического с критериями внеэстетическими мы будем постоянно сталкиваться и в последующих рассуждениях. Нужно еще отметить, что и в границах одного и того же языкового высказывания без затруднений совершается переход от эстетически индифферентной речи к речи эстетически окрашенной, а порой и насквозь пронизанной эстетической функцией, или переход в обратном направлении. «Иногда (сочиняя письмо) он так увлекался, что переставал быть проповедником и превращался в поэта», — свидетельствует о своем отце Йоз. Голечек в «*Наших*»⁶ (kniha I, Praha, 1906, s. 119). Благодаря этому эстетическое становится в языке важным фактором, значительно более важным, чем это представляется взгляду, устремленному лишь на связные и «чистые» его проявления.

Сливаясь с иными языковыми функциями и нормами, эстетическое обретает также большое многообразие. Но и само по себе оно гораздо более многообразно, чем это допускает общераспространенное мнение, отождествляющее эстетическое с красотой языкового высказывания. Красота, безусловно, принадлежит к области эстетического, но противоположное утверждение, что эстетическое исчерпывается красотой и ее психическим эквивалентом — наслаждением, уже не будет соответствовать истине. Прежде всего существует противоположность прекрасного — безобразное, которое по праву входит в область эстетического именно как отрицание красоты, отличаясь тем самым от эстетической индифферентности. Кроме того, и прекрасное, и безобразное относятся лишь к области нормированного эстетическо-

го, и различие между ними не применимо к ненормированному эстетическому, где наслаждение и недовольство образуют неразъединимую смесь. Если мы хотим изучать языковое эстетическое во всей его широте и многообразии, не следует игнорировать и эту его внутреннюю разноликость.

Теперь, после этих предварительных замечаний, приступим к рассмотрению эстетического в языке, в первую очередь эстетического *ненормированного*, не связанного никакой обязательной регулярностью. Свободная эстетическая функция роковым образом сопряжена с актуальным использованием языка для одноразового и в этом смысле единичного языкового выражения, то есть с так называемым *высказыванием*. Эстетическая окраска в высказывании часто возникает случайно, без какого-либо предварительного намерения говорящего; так, она зарождается при необычных сочетаниях сходных по звучанию слов, иногда при случайном столкновении двух смысловых единиц (слов, предложений), между которыми заискрится непредвиденная смысловая связь, и т. п. Разумеется, все это может быть и часто бывает следствием подсознательного, а порой и совершенно сознательного намерения. Но в таких случаях эстетическое всегда проявляется в том, что внимание слушателя, ранее обращенное к сообщению, средством передачи которого служит язык, привлекается к самому языковому знаку, к его свойствам и составу, короче говоря, к его внутреннему построению. Подобное перемещение внимания, вызываемое актуальным языковым высказыванием, отнюдь не всегда и не обязательно должно ощущаться как нечто положительное; чувственная окраска может колебаться между наслаждением и недовольством, а иногда может быть и вовсе отрицательной. Неудовольствие может возбудить, например, появление эстетического в чисто интеллектуальном стиле (эвфония в математическом трактате); более того, колебание между положительной и отрицательной чувственной окраской характерно для ненормированного эстетического, ибо как раз только норма позволяет резко разделить два эти вида чувственной окраски (прекрасное — безобразное).

Непредвиденность появления ненормированного эстетического придает ему подчеркнуто индивидуальный характер: оно в большей степени, чем нормированное эстетическое, бывает связано с конкретным контекстом, в котором оно проявилось, с конкретной ситуацией, из которой оно возникло, с личностью адресанта и в исключительных случаях даже с личностью адресата, способного заметить проблеск эстетического. Склонность к единичности сближает эстетическое в языке с языковым выражением чувства, ибо и чувство подчеркивает единичность вещи, на которую оно направлено. Разумеется, близость не означает тождественности. Ниже мы увидим, что нормированное эстетическое, хотя и противоположное ненормированному эстетическому, но в сущности тождественное с ним, наоборот, склоняется к интеллектуальной языковой функции, удаляясь от эмоциональной

функции. Следовательно, при сближении ненормированного эстетического с выражением чувства речь идет всего лишь о колебании эстетического в целом между областью чувства и областью интеллекта без утраты собственной самобытности.

Приведем теперь примеры ненормированного эстетического, конечно, заранее предупреждая, что здесь нет возможности дать полный их перечень, а тем более анализ. Нужно также вновь подчеркнуть, что в коммуникативной речи ненормированное эстетическое делит власть с тенденцией внеэстетической, если даже не является всего лишь ее спутником. Так, например, соотносительность эстетической самоцельности с практической целесообразностью явственно сказывается в игре с языком, которую особенно любят дети, но которая встречается и в речи взрослых; игра эта преимущественно основана на совпадениях звуков, и главная ее цель у детей явно практическая: тренировка органов речи, в более позднем возрасте — овладение смысловыми ассоциациями слов, сходных по звучанию; но, помимо этого, здесь проявляются и эстетические намерения, и связанное с ними удовольствие помогает практической цели. Наряду с подбором готовых слов тут происходит и соединение звуков в искусственные слова, то есть создание на языковой основе неологизмов, при котором эстетические намерения уже совершенно отчетливо преобладают над практическими. Другой пример ненормированного эстетического в языке дает нам оноματοпея, в особенности если речь идет о редких или даже заново создаваемых оноματοпеических словах; эстетическая позиция возникает благодаря тому, что языковой знак, служащий акустическому подражанию внешней действительности, привлекает внимание к своей звуковой стороне, которая в коммуникативных высказываниях в иных случаях оттесняется на задний план смысловой стороной. Доказательством того, что в оноματοпеичности содержится эстетический элемент, служит родственность между нею и некоторыми оттенками поэтической эвфонии, равно как и прямое использование оноματοпеи в поэтическом искусстве (например, у Эрбена⁷).

Весьма наглядный пример ненормированного эстетического в языке — встречающиеся и в коммуникативной речи сравнения и образные наименования в тех случаях, когда они непривычны и своеобразны. Конкретизирующий характер («наглядность») или эмоциональный напор могут также усилить эстетическую окраску образных наименований и сравнений, хотя главное их назначение неэстетическое. Многие из таких образов или сравнений сохраняют свое эстетическое воздействие, даже если становятся общераспространенными (применительно к сравнениям см., напр., богатый материал в книге Бартоша⁸ (*Dialektologie moravská I*, Brno, 1886, s. 336 n.): «глядит как ворона на кость», «тащится как борона» и т. п.). Полностью лишившись эстетического воздействия, образные наименования становятся прямыми; но и тут эстетическое воздействие оживает для того, кто осознает их образное происхождение; см. об этом у И. Я. Гануша⁹ (*Naštinu slo-*

hovědy, Praha, 1864, s. 78 n.): «Образные слова и слог, основанный на них, по сей день коренятся в нашей речи глубже, чем это кажется на первый взгляд. Так, до сих пор наши дети играют в «*slepou babu*» (жмурки), нежно называют «*sluníčko*» или «*boží kravičku*» (божья коровка) маленькую букашку, дорогое солнышко, напр., и для нас поныне *восходит* и *заходит*, и мы знаем *hluché* (пустые) орехи и *hlucha* (пустые) зерна, молодое око красноречивей уст, мы *сладко* просим о том или другом, *горько* при этом жалуясь...».

Типичный вид образных наименований, распространенных в речи, казалось бы, максимально отдаленной от поэтической, и все же эстетически направленных и оказывающих соответствующее воздействие, — это ругательства, которые одновременно имеют сильную эмоциональную окраску. Блестящий диагноз эстетического воздействия ругательств поставил Вл. Ванчура, писавший о них в «*Jarním almanachu Kmene*» (Praha, 1932, s. 107 n.): «Ругательство — вид тропа, своеобразная метонимия, апострофа, сокращенное сравнение, замена невыразительного понятия более выразительным или афористичное суждение. Если мы примем во внимание, что зачастую ругательство рождается “под горячую руку”, то еще более явственно ощутим его близость к поэтическому искусству. Разумеется, ругательство отнюдь не всегда несет на себе печать гнева; нередко люди ругаются как раз от любви». Наряду с эстетическим воздействием здесь, как нечто параллельное ему, отмечена и эмоциональная интенсивность ругательства, которая, несомненно, включает его в коммуникативную сферу. Интересен и конец статьи Ванчуры, где подчеркивается полифункциональность ругательств и свойственная им тенденция к единичности и непредвиденности: «Наконец нужно упомянуть о назначении ругательств. Нет сомнений в том, что большинство из них должно служить упреком ближнему и помогать отбросить его. О других намерениях и предпосылках, из которых исходят ругатели, я уже упоминал. Но о каком бы результате ни шла речь, лучше всего ругательство воздействует в минуту зарождения. Сознывая это, люди с творческой натурой избегают избитых ругательств, нарушают традиционный порядок слов или активизируют выражение какой-то иной необычной особенностью. Короче говоря, ругаясь как положено ругаться, они подобно всем поэтам прежде всего производят насилие над языком»¹⁰.

Эстетическую функцию может, разумеется, приобрести не только образное наименование: поскольку вообще в речи потенциально всегда присутствует эстетическое, в любой момент и при любом номинационном акте может пробудиться эстетическая функция. И в самой поэзии, признаком которой иногда провозглашается образность наименований, в качестве носителей эстетического выступают все наименования, а не только образные: «Существует поэзия без тропов, которая вся есть троп» (Goethe, «*Sprüche in Prosa*», III, *Sämmtl. Werke*, Stuttgart, 1875, T. I, S. 14; ср. также нашу работу «Генезис смысла в

поэзии Махи» в сб. «Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938, s. 14). Неожданность, новизна, которых требует ненормированное эстетическое, могут быть достигнуты и в коммуникативном языке выбором слова либо вообще необычного (напр., архаизма, неологизма), либо по крайней мере необычного в этом значении (напр., более отдаленного синонима). Любое наименование, в том числе и непоэтическое, приобретает более или менее сильный оттенок эстетического воздействия, если в соответствии с сонетом Верлена («Jadis et naguère», «Art poétique») оно «избрано с известной ошибкой»¹¹.

Ненормированное эстетическое поддерживается также проникновением варваризмов, диалектизмов и т. д. и взаимным смешением отдельных функциональных языков, напр., литературного языка с народным, книжного с разговорным и т. п.*. Непредвиденность и новизна возникают здесь в результате несоответствия чужеродного элемента окружающему контексту (диалектное слово в литературном контексте и т. п.). Разумеется, главной причиной такого заимствования и смешения порой бывают доводы социального порядка, напр., стремление возвести языковое выражение, а тем самым и говорящего в более высокий общественный ранг; но и здесь явственно сказывается участие эстетического фактора, в особенности там, где при заимствовании чуждого языкового элемента подчеркивается его экзотичность, обусловленная взаимной географической и социальной отдаленностью того языка либо того функционального образования, из которого производится заимствование, от того, в который включается данный элемент. Такую же непредвиденность вместе с вытекающим из нее эстетическим воздействием, какую вызывает в контексте чужеродное выражение, могут обретать и цитаты, сентенции и пословицы, фигурирующие в высказывании. Мы имеем здесь в виду не их собственное содержание и форму, а лишь способ их использования в контексте как чужеродных смысловых единиц, затем их выбор применительно к данному контексту и к определенному месту в нем, одним словом, их неожиданное смысловое отношение к тому целому, в которое они проникают как чужеродный элемент. И здесь, конечно, нужно оговорить, что использование цитаты, сентенции, пословицы

* Однако отношение ненормированного эстетического к функциональному слою языка не ограничивается лишь отрицательной реакцией ненормированного эстетического на строгое взаимное разграничение отдельных функциональных образований, а проявляется активно и со стороны самих функциональных языков, каждый из которых по-особому относится к ненормированному эстетическому. Так, напр., интеллектуальный функциональный язык, как уже было отмечено, более негативно ведет себя по отношению к нему, чем эмоциональный функциональный язык. Сильную склонность к ненормированному эстетическому проявляют некоторые «специальные» языки, такие как арго и разные виды сленга; с этим частично связана и потребность в постоянном и быстром обновлении, сказывающаяся в подобных языковых образованиях, ибо данная потребность характерна и для ненормированного эстетического.

может также иметь и, как правило, имеет иные, неэстетические причины; однако не должна игнорироваться и его эстетическая сторона.

Поскольку ненормированное эстетическое производит эффект своей неожиданностью, оно воздействует на слушателя (или читателя) непосредственно и интенсивно: тем самым языковое выражение сразу ставится в центр внимания. Это свойство ненормированного эстетического использует в своих целях реклама: эвфоническое звуко-сочетание (*dokonalá dámská polobotka* — безукоризненный дамский полуботинок), броская синтаксическая схема (*když olej, tedy Mogul* — если уж масло, так «Могул») и т. п. должны резким и неожиданным воздействием на читателя привлечь его внимание сначала к себе, а затем и к рекламируемой вещи. Эстетическое служит здесь внеэстетической цели; самоцельность поставлена на службу целесообразности. Так и этот пример освещает, причем даже парадоксальным образом, взаимосвязь между эстетической функцией и функциями практическими. Пример этот доказывает также, что ненормированное эстетическое, по сути своей индивидуальное, может приобрести надындивидуальное значение, ибо хотя реклама обращается к отдельному человеку («*Náš zákazník — náš pán*» — «Наш заказчик — наш хозяин»), она стремится воздействовать на коллектив.

Ненормированное языковое эстетическое находит и прямой путь к коллективу: не утрачивая собственной сущности, оно может само по себе стать общественным фактом с помощью подражания. Услышав или прочитав выражение, оборот и т. д., вызывающие в нас эстетическое пристрастие, мы проявляем охоту, порой даже чрезмерную, подражать им. Эпидемически распространившееся подражание становится языковой модой: появляется слово или поговорка, которые мы вдруг слышим из всех уст. Так было несколько лет назад, например, с речением «*seví*» (известно) или в другое время — примерно в период мировой войны — с прилагательным «*laškovný*» (игривый). Входящие в моду выражения лишаются смысловой определенности: речение «*seví*» (= *to séví* — это известно) превращается в простой знак согласия, прилагательное «*laškovný*» соединяется с любым именем существительным, принимая под влиянием контекста различнейшие значения, подчас противоположные собственному значению этого слова. Как раз это «таяние» значения свидетельствует о присутствии эстетической функции: модное выражение употребляется безотносительно к коммуникативной необходимости, из чистого пристрастия¹². От чего возникает мода, от того она, разумеется, и гибнет: когда значение оказывается уже полностью выкачанным из модного выражения, ненужность этого выражения перевешивает над наслаждением, которое оно доставляет, и мода проходит. Языковая мода, естественно, наиболее резко проявляется в разговорном языке, но отнюдь не ограничивается лишь этим функциональным образованием; так, на-

пример, есть свои моды и в языке литературной критики, которая (в наше время и вообще после Шальды) неумеренно пользуется существительными с суффиксом *-ík* (*geniálník* — гениальничающий человек) и соответствующими производными словами (*geniálníčiti*, *geniálnictví*, *geniálnický* — гениальничать, гениальничанье, свойственный гениальничающему человеку). В качестве временных образований, приносивших к случаю, возникают таким образом слова, вне контекста почти или полностью не понятные, как, например, «*straničiti*» (сторонничать) (непереходный глагол от переходного «*straniti*» — вставать на чью-то сторону). Языковые моды подчас берут свое начало и в самом поэтическом искусстве. Так, несколько лет назад чешская письменность в самом широком смысле слова, включая и само поэтическое искусство, пережила моду на необычные глагольные образования с приставкой «*z-*» (например, *znenávidětí si*, *zvnitřněti* — возненавидеть, стать способным к внутренним переживаниям). Языковая мода, несмотря на свой преходящий характер, может даже вызвать ложную иллюзию изменения всей языковой системы. Во Франции в период директории¹³ группа экзальтированных молодых людей (которые хотели отличаться от заурядного окружения и в иных отношениях, напр., одеждой) начала опускать в произношении звук «г»; они произносили «*incroyable*» (вместо «*incroyable*» — «невероятный»), «*ma parole d'honneur*»* (вместо «*parole*», «*honneur*»). Речь, следовательно, шла о типичной языковой моде, носителей которой насмешливо называли «*Incroyables*» («Невероятные»), и относительно участия в ее возникновении языкового фактора вряд ли можно сомневаться. Однако в отличие от других языковых мод она представляла попытку значительного вмешательства в фонологическую систему французского языка, вмешательства, ведущего к устранению одного из согласных. И хотя для систематического и постоянного внедрения этой тенденции отсутствовали существенные предпосылки, по аналогии с этим случаем можно по крайней мере сделать вывод об участии эстетического фактора в распространении действительных изменений языковой системы.

Ненормированное эстетическое обладает возможностью не только временной генерализации, но и постоянного существования в форме традиции; так, напр., обстоит дело в детском языке. Мы уже упоминали о том, что ненормированное эстетическое проявляется при детской игре с языком. На этой игре основана большая часть детского фольклора, в котором обретают постоянство ее приемы и результаты. Сюда относятся, напр., известные детские считалки, порой даже превращающиеся в «искусственную речь», состоящую из слов, лишенных связи с действительностью (*Anda, žvanda* — *trádě, ládě* и т. д.).

* «даю слово чести» (фр.)

Ян Мукаржовский

СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

Издатель А. Кошелев

Корректор Е. Г. Вагина

Подписано в печать 25.11.96. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Уч. изд. л. 30. Заказ № 825 Тираж 800.

Издательство Школа «Языки русской культуры».
121857, Москва, Бережковская наб., 24.
ЛР № 071105 от 02.12.94

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Оптовая реализация — тел.: (095) 240-32-13. E-mail: sch-lrc.msk.ru
Адрес: Москва, Бережковская наб., 24, ком. 10, местный тел.: 2-17.
Проезд: Метро «Киевская», автобус 91, трол. 17, 34, 4-я ост. «Библиотека».

*

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 for M153.