

## К ОСНОВАНИЯМ МОДЕЛИРУЮЩЕЙ ПОЭТИКИ\*

М. ЛОТМАН

Я хотел бы предложить, как мне кажется, принципиально новый подход к феноменам, связанным с поэтической техникой. Хотя вся ответственность за предлагаемые ниже новации целиком ложится на меня, я считаю, что они полностью вписываются в парадигму т.н. тартуско-московской семиотической школы.

Согласно установившейся филологической традиции, существуют, с одной стороны, такие элементы структуры поэтического текста, которые характеризуют исключительно его означающее. Сюда относятся, например, ритм, аллитерация, рифма и т.п. С другой стороны, существуют элементы означаемого; это, например, метафора, метонимия и др. тропы. Я же хочу показать, что может оказаться весьма продуктивным рассматривать феномены, связанные с выражением, как содержательные и наоборот. Более того, мне представляется в высшей степени вероятным, что само разделение на выражение и содержание по крайней мере в поэтическом тексте может оказаться заблуждением. Таков мой основной тезис. Но прежде, чем перейти к его обсуждению, необходимо сделать некоторые предварительные замечания.

Первое из них касается различных подходов к осмыслению поэтических феноменов и самого феномена поэтичности, сложившихся в современной семиотически ориентированной поэтике.

В науке о литературе утвердилось восходящее еще к русскому формализму и новой критике представление о

---

\* Настоящая статья представляет собой текст доклада, зачитанного на Международной летней семиотической школе в Иматре (Финляндия) 10 июня 1995.

том, что различие между поэзией и прозой заключается не только в различных формальных параметрах, таких как метричность, рифма и т.п., но и в содержательных характеристиках: поэтический текст означает другое и иначе, нежели текст прозаический. Или — точнее говоря — формальные и содержательные особенности стихотворного текста оказываются неразрывно между собой связанными. Из этого положения с необходимостью вытекает вывод о различии семиотических механизмов поэзии и прозы.

Существуют различные точки зрения на семиотическую специфику структуры и семантики поэтического текста. Нет ни возможности, ни необходимости останавливаться здесь на характеристике хотя бы основных подходов к семиотике поэзии, укажем лишь те из них, которые понадобятся нам для дальнейшего изложения.

Р. Якобсон развивал точку зрения Пражского лингвистического кружка о том, что поэтическая речь есть речь с установкой на выражение (т.е. здесь мы имеем дело с модификацией формалистического тезиса о том, что форма поэтического текста и есть его содержание). Поэтическая функция языка проявляется в том, что целью высказывания является само это высказывание. Отсюда — по Якобсону — и структурные отличия поэзии от прозы. В поэзии происходит проекция парадигматики на синтагматику (или — по Якобсону — оси селекции на ось комбинации), в результате чего поэтический текст развертывается в двух измерениях — горизонтальном и вертикальном — одновременно, в результате чего в поэзии образуются структуры, материализующие вертикальную проекцию — метр, рифма и т.п.

Другая точка зрения развивается в рамках подхода, пытающегося синтезировать идеи пирсовской семиотики и миметической теории искусства, восходящей через посредничество немецкой философии XIX в. к эстетическим идеям Аристотеля. Мимезис истолковывается как пирсовский иконизм, поэтому, в частности, художественный текст вообще и поэтический в частности описывается как иконический *par excellence*. Одним из неудобств этого подхода представляется то, что символические и индексальные знаки оказываются в поэтическом тексте если не невозможным, то во всяком случае чужеродным образованием.

С точки зрения тартуской школы, художественный текст, хотя и включает в себя отдельные миметические компоненты, является, в первую очередь, не миметическим, а моделирующим образованием. Художественный текст не отражает, а творит свою реальность. Корректнее эту идею было бы выразить в терминах модальной логики: художественный текст создает некоторый возможный мир. Что касается поэтического текста, то основной его особенностью является представление о том, что каждый из его элементов является по крайней мере потенциально значимым. Данный тезис вовсе не означает, что в каждом поэтическом тексте все элементы актуально значимы, но лишь то, что мы заранее, априори, не можем утверждать, какие элементы поэтического текста являются знаковыми, а какие чисто вспомогательными, субзнаковыми образованиями. В поэтическом тексте знаковую функцию могут выполнять такие элементы, которые в обиходном тексте заведомо знаковыми не являются.

Если теперь сопоставить названные точки зрения, то не трудно заметить, что на противоположных полюсах оказываются те подходы, которые в дальнейшем я буду называть для простоты миметическим и моделирующим. С точки зрения миметического подхода, текст порождается внетекстовой реальностью, в то время как для моделирующего подхода текст сам порождает свою внетекстовую реальность. Что касается подхода Р. Якобсона и его последователей, то как мы увидим, в некоторых принципиально важных для нас отношениях якобсоновский подход оказывается ближе к миметическому, нежели к моделирующему.

Заслуги миметической школы общеизвестны: вся классическая риторика и поэтика сформировалась в рамках этого направления. Современная поэтика и так называемая неориторика в значительной мере есть результат воздействия идей Р. Якобсона. Ниже будет предложен очерк моделирующей поэтики.

Ключевым понятием для нас будет *сопоставление*. Сопоставление уже было основным понятием в компаративистике XIX в., для которой в методологическом и — шире — мировоззренческом плане был характерен наивный реализм. В компаративистике сравнение основывалось на сходствах, якобы объективно присущих сравниваемым феноменам. В противоположность компаративизму выросший из идей Соссюра классический структурализм

строился на базе не со-, а *противопоставления*. Это была не просто замена одной аналитической *процедуры* на другую, но и переход на принципиально иные методологические позиции: противопоставление мыслилось как метаязыковая операция, в результате которой формируются элементы более высокого уровня абстракции: фонемы, морфемы etc. Полемизируя со структурализмом, деконструктивизм в качестве базовой операции выдвигает не *противопоставление*, а *различение*: если для компаративистики первичным свойством филологического объекта было его сходство с другими (только сходство с другими — звуками, морфемами, мотивами, сюжетами и т.п. включало данный объект в систему филологического знания), то для деконструктивизма — таким первичным свойством стало *от-* и *раз-*личие (отличие — основа существования; объект, не отличающийся от других, не существует). Здесь можно было бы сделать ряд философских экспликаций, но они увели бы нас в сторону от основной темы. Ниже будет показано, что то, что я предлагаю, не является просто возвратом к идеологии компаративизма. Однако прежде всего предложим несколько тезисов, связанных с моим пониманием сопоставления.

**Во-первых**, сопоставление предшествует различению и, тем более, противопоставлению; более того, сопоставление содержится и в различении, и в противопоставлении. Этот тезис представляется достаточно очевидным и не нуждающимся в комментариях. Мой **следующий тезис** заключается в том, что сопоставление не зависит от сходств и различий сравниваемых объектов, — как это принято обычно считать, — но, напротив, сходства и различия зависят от сопоставления. Из этого положения естественным образом вытекает **третий тезис**: сопоставление, подобно структуралистскому противопоставлению, есть метаязыковая операция, означающая переход на иной уровень абстракции. Параметры, по которым осуществляется сопоставление, образуют некий комплекс, который я в дальнейшем буду называть *пилотирующей структурой*. Сопоставление является проекцией пилотирующей структуры на сопоставляемые феномены. И **последнее**. Сравнение есть не только некоторая аналитическая операция, но и троп. Далее я хочу предложить новую трактовку хорошо известных поэтических феноменов.

**1. Ритм и метр.** Обычная трактовка поэтического ритма заключается в том, что он состоит в повторе опре-

деленных элементов языковой просодии: это могут быть просто слоги, если дело идет о syllabicком стихосложении, чередование долгих и кратких слогов, если дело идет о quantitative стихосложении, или чередование ударных и безударных слогов в стихосложении syllabotonicком. При этом неявно предполагается, что что такое слог, ударение или долгота, нам заранее известно. Это неверно. Количество слогов в тексте, равно как и распределение слогов различного типа зависит от того, с чем они сопоставляются. Например, каждый стих в syllabicком стихотворении характеризуется определенным числом слогов, квалифицированным читателем воспринимаемом непосредственно, «на слух». Если теперь тот же стих поместить в прозаический контекст или в контекст *vers libre*, то интуитивный счет слогов сразу теряется. Более того, в таких условиях простой подсчет слогов далеко не всегда оказывается возможным. Трактовка таких явлений, как дифтонги, элизии и т.п., во многом зависит от поэтических условностей, а не от норм языка. Приведу лишь один пример. В русском языке не может быть слогов без гласных, однако в поэзии XX в. такое слово как 'октябрь' может быть как двусложным (ок-тябрь), так и трехсложным (ок-тя-брь) — в последнем случае появляется слоговое 'р', обычное в чешском языке или в санскрите, но невозможное в русском. Ср. «Октябрь уж наступил» Пушкина с «Октябрь; море по утру» Бродского. Почему мы в первом случае считаем 'октябрь' двусложным словом, а во втором — трехсложным? Ответ очевиден: потому, что этого требует стихотворный метр; в *vers libre* или в прозе вопрос о том, сколько слогов в 'октябре', не вставал бы вовсе. Таким образом в стихотворном тексте, в котором релевантен syllabicкий принцип, слог не непосредственно соотносится с соседними слогами, но при посредничестве метра. Стихотворный метр — явление принципиально иного, по сравнению с ритмом, уровня: непосредственно в тексте он не содержится. Метр — это пилотирующая структура, проецируемая на последовательность слогов и образующая ритм в результате этой проекции.

**2. Аллитерация.** Существует три основных вида аллитерации. Первый тип заключается в факультативном повторе звуков (преимущественно согласных); аллитерации этого типа широко распространены в самых различных поэтических культурах, например, в русской, в современ-

ной английской, немецкой, финской и т.д. Другой тип аллитерации заключается в обязательном звуковом повторе, однако при этом позиции повторяющихся звуков не фиксируются. Таковы аллитерации в финской и эстонской народной поэзии. Третий вид аллитерации характеризуется как ее обязательностью, так и фиксированностью позиций аллитерирующих звуков. Такая аллитерация характерна для древнегерманской поэзии, где наиболее распространенная схема  $A + A/A$  (два аллитерирующих слова в первом полустихии и одно — во втором). В таком стихе аллитерация выполняет не только фоническую, но и метрическую функцию, поэтому его иногда прямо и называют аллитерационным.

Отвлечемся от метрики (о ней речь шла выше), сосредоточим внимание на фонике. Стандартная трактовка аллитерации заключается в том, что она является повтором одинаковых (или сходных) звуков различных слов. Т.е. существуют слова с одинаковыми или сходными звуками, которые, корреспондируя между собой, и образуют аллитерацию. Опровержение этой теории я хочу начать с рассмотрения т.н. вокалической аллитерации. Такие аллитерации встречаются как в древнегерманском, так и финно-угорском стихе. Парадоксальность таких аллитераций заключается не только в том, что в них повторяются не согласные, а гласные звуки, но и в том, что по сути дела никакого звукового повтора в них может и не быть: достаточно, чтобы в стихе встречались слова, начинающиеся с гласных. Каких именно гласных — значения не имеет (обычно к таким словам причисляются и слова, начинающиеся со звука 'h'). Уже было отмечено, что в таких случаях на самом деле речь идет вовсе не о повторе гласных, но о повторе как бы предшествующего им нулевого согласного, т.е. аллитерируют не  $V-/V-$ , а  $fflV-/fflV-$ , где  $V$  — произвольный начальный гласный. Дело в том, что так сказать нормальная модель слога как в германских, так и финно-угорских языках начинается с согласного звука, большинство слов, начинающихся с гласной, в действительности часто (но не всегда) образовались в результате утраты начального согласного. Уже Соссюр в своих записках об анаграммах указывал, что древние индоевропейские поэты были проницательными лингвистами, то же самое можно по-видимому сказать и о древних финно-угорских поэтах. По сути дела, в аллитерационной технике происходит переход от уровня непосредственно-

го звучания к фонемическому уровню (с фонологической точки зрения наибольший интерес представляет аллитерационная техника валлийской поэзии). Теперь зададимся вопросом, существует ли вокалическая аллитерация в прозе? Ответ очевиден — нет. Мы замечаем такую аллитерацию только потому, что знаем, что она должна здесь быть. И это касается не только аллитерации вокалической: в поэзии мы настроены на восприятие звуковых повторов, те же комбинации звуков в прозе остаются, как правило, за порогом восприятия. Таким образом, аллитерация не основывается на априорной эквивалентности некоторых звуков, но сама создает эту эквивалентность. Как и метр, она является пилотирующей структурой, проецирующей принцип эквивалентности, однако, не на просодический, а на фонический материал. (Ниже мы еще раз вернемся к аллитерации в прибалтийско-финской народной поэзии, однако на этот раз уже в ее связи с содержательными аспектами структуры текста).

3. **Рифма.** Стандартная трактовка рифмы заключается в том, что в языке существуют априорно рифмующиеся слова, которые и образуют рифму. Существуют даже специальные словари рифм, которые призваны помочь поэтам с истощившимся вдохновением. Между тем, в общем случае мы не можем заранее знать, рифмуются ли между собой два произвольно взятых слова или нет. Так, условия т.н. новой рифмы в русской поэзии допускают такие созвучия, которые поэзия XIX в. никак не могла бы признать за рифму. В немецких словах *Höh* и *See* нет ни одного повторяющегося звука, разумеется, не найдем мы их и в словаре рифм. Даже непосредственно примыкая друг к другу, они вроде бы не образуют звукового повтора. Но поставленные в рифменную позицию, они, по условиям немецкой поэзии, образуют вполне приемлемую рифму. Что дело здесь не в законах языка, видно из опыта эстонской поэзии, где в совершенно иной фонологической системе такие рифмы были — под влиянием опыта немецкой поэзии — широко распространены в прошлом веке. Тем не менее, с известной долей упрощения можно сказать, что в поэтических системах типа русской, немецкой, эстонской и т.п. чем богаче звуковой повтор, тем лучше рифма. Напротив, в итальянской поэзии классической поры (а итальянский язык, как известно, исключительно богат на рифмы) существовал негласный запрет на повтор опорных согласных в рифме, т.е. избе-

гались богатые рифмы. Любопытно, что это ограничение не распространялось на омонимические и тавтологические рифмы, широко распространенные в итальянской поэзии и избегаемые, например, в русской поэзии. Это важное свидетельство того, что рифма — явление не только фоническое, но и семантическое, причем фонические и семантические факторы находятся в компенсаторных взаимоотношениях. Суммируя сказанное, можно утверждать, что не рифма создается звуковым повтором, но, напротив, рифма создает этот повтор. Подобно метру и аллитерации, рифма оказывается пилотирующей структурой, проецируемой на фонический материал.

Кажется, пора задать вопрос: какое отношение все это имеет к семиотике литературы? Ведь ни ритм, ни аллитерация, ни рифма не являются знаковыми образованиями. Как известно, язык является знаковой системой, но не только ею. Согласно Мартине, язык является системой двойного членения, из которых одно является знаковым: членение на морфемы, слова и предложения, а второе — субзнаковым: членение на фонемы и слоги. Единицы, выделяемые первым членением, и их конфигурации входят в компетенцию семиотики, а единицы субзнакового уровня и их различные конфигурации — нет. Таким образом, все, чем мы до сих пор занимались, как будто лежит вне компетенции семиотики. Позже я попытаюсь показать, что в поэтическом тексте, в отличие от обиходного языка, сфера семиотического значительно расширена и все, о чем выше шла речь, имеет к семиотике текста самое прямое отношение. Пока же рассмотрим некоторые конфигурации заведомо знаковых единиц.

**4. Параллелизм.** Существует много различных его разновидностей: ритмический, синтаксический, описанный Веселовским психологический параллелизм и др. Остановимся на одном лишь виде параллелизма — т.н. тавтологическом. Это одна из самых древних и в теоретическом плане важных его разновидностей. На тавтологическом параллелизме строятся, например, финская и эстонская народная поэзия, восходящие к общему прибалтийско-финскому источнику. Будем называть такой стих руническим (по-фински *runo* означает стих, так что сам этот термин — тавтология — *стиховой стих* — для рассуждений о тавтологическом параллелизме кажется вполне уместным). Тавтологический параллелизм отражает досюжетную стадию мышления, тем более интересно проследить,



как строятся в такой системе сюжетные тексты. Руническую поэзию часто называют поэзией состояний: текст состоит из мельком упоминаемых действий и развернутых описаний возникших состояний. Состояния описываются при помощи системы тавтологических параллелизмов. Стандартная трактовка тавтологического параллелизма заключается в том, что он основывается на языковой синонимии: синонимические выражения, подставляемые в тождественные позиции, и образуют ряды тавтологического параллелизма. Однако даже самый поверхностный взгляд на материал не может не вызвать недоумения, о какой синонимии и тавтологии здесь может идти речь. Например, эстонская песня "Riias ristitud" (Крещеный в Риге) открывается такими стихами:

- |                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| 1. Mul on rikas ristieite    | У меня богатая крестная,   |
| 2. mul on rikas ristitoati.  | у меня богатый крестный.   |
| 3. Viis mind Riiga ristimaie | Свез меня в Ригу крестить, |
| 4. Tallinna nime panema.     | в Таллинн давать имя.      |
| 5. Minu nimi Riia linnas     | Мое имя в Риге-городе      |
| 6. kuldroomatu seessa,       | внутри золотой книги,      |
| 7. vaskiroamatu vahela,      | между медной книги,        |
| 8. laia kirja keske'ella.    | посреди широкой грамоты.   |

В двух первых стихах как будто противоречий нет: если уж человеку так повезло, что у него оказалась богатая крестная, то почему бы и его крестному не быть богатым. В действительности, однако, речь здесь явно идет не о двух разных людях, а об одном и том же; третий стих развеивает в этом смысле всякие сомнения: глагол viis (вез) стоит в единственном числе. 'Крестный' и 'крестная' оказываются синонимами. Стихи 3 и 4 также можно интерпретировать таким образом, чтобы они не противоречили бы друг другу: крещение и наречение — различные обряды, так что нет ничего невозможного в том, что человека крестят в Риге, а имя ему дают в Таллинне. Однако это заведомо абсурдная интерпретация: имя дают именно при крещении, а сам обряд крещения нередко и назывался «дачей имени». Таким образом, ст. 3 и 4 обозначают именно одно и то же действие, одно и то же событие. Следовательно, остается предположить, что Таллинн и Рига — один и тот же город (или, выражаясь более точно, 'Таллинн' и 'Рига' — разные имена одного и того же города). Ст. 5 вроде бы вносит уточнение: речь

все-таки идет именно о Риге (вспомним и заглавие песни: «Крещеный в Риге»). В стихе 6 и 7 в качестве таких же «синонимов», как кресный/крестная и Рига/Таллинн выступают золото и медь. Особенно курьезными на современный слух представляются параллелизмы, где в качестве синонимов фигурируют различные числительные. Так, в финской песне о женоубийце встречаются такие стихи:

Ku oliis oma emmone  
antais viikos viiet armot  
kuukaudes kaheksat armot  
netelää neljät armot.

Если бы была родной матерью  
давала б шесть милостей в неделю  
восемь милостей в месяц  
в неделю четыре милости\*

Первое впечатление от этого отрывка — здесь что-то не в порядке с математикой: количество 'милостей' не сходится. Но дело не только в математике. Неделя оказывается не тождественной неделе, и эта нетождественность зависит от слова, которое ее обозначает (слово 'viik' — германского, 'netelää' — славянского происхождения). Оказывается, что *viik* и *netelää* такие же «синонимы», как 5 и 4. Числа не обозначают здесь точного количества, а варьируют общее значение 'много'. Таким образом не языковая синонимия — основа параллелизма, но, напротив, параллелизм творит поэтическую, узуальную синонимия — класс семантической эквивалентности, зона действия которого не выходит за пределы данной группы параллелизма. В основе тавтологического параллелизма лежит пилотирующая структура, семантический инвариант, варьируемый в различных членах этого параллелизма.

Разговор о параллелизме следует закончить его связью с аллитерацией. В образовании групп тавтологического параллелизма звуковое подобие играет не меньшую роль, чем смысловое. Почему в неделю, обозначаемую словом *viik*, нужно оказывать пять милостей? Потому что *viiko* аллитерирует с *viisi*. Почему в неделю, обозначаемую словом *netelä*, нужно оказывать четыре милости? Потому что *netelä* аллитерирует с *neljä*. Почему, наконец, в месяц нужно оказывать всего восемь милостей, а не 20 (= 5×4) или, по крайней мере, 16 (= 4×4)? Потому что *kuukausi* аллитерирует с *kaheksa*. Выше мы отметили наличие корреляции

---

\*Эти слова — ответ дочери отцу-женоубийце, обещавшему, что новая мать будет лучше старой, убитой.

звука и смысла в рифме; в рунической поэзии корреляция звука и смысла в параллелизме настолько тесная, что можно говорить о своего рода симбиозе параллелизма и аллитерации. В рассмотренном симбиозе параллелизма и аллитерации звуковые параметры оказываются семантическими факторами, в то время как собственно смысловые параметры выполняют чисто конструктивные, синтаксические функции. Означаемое и означающее здесь как бы поменялись местами.

5. **Анаграмма.** Здесь связь означаемого и означающего еще более очевидна. Хотя ясно, что анаграммы представляют собой двуплановые образования, при описании их этот факт, как правило, не учитывается. Если в означающем рассматривается способ представления анаграммируемого комплекса в тексте, то в означаемом рассматривается только его значение, в то время как конфигурация означающего в расчет не принимается.

Выделяются две трактовки понятия анаграммы. Первая, более строгая и более традиционная, состоит в том, что анаграмма есть разделение и перестановка звуков или букв анаграммируемого слова. Например, из вопроса, заданного Понтием Пилатом Иисусу Христу: *quid est veritas?* — что есть истина? путем перестановки букв был выведен ответ: *est vir qui adest* — муж здесь стоящий.

Иными словами, под анаграммой понимается перестановка над некоторым осмысленным кортежем, также удовлетворяющая критерию осмысленности. Возможность заведомо произвольных интерпретаций здесь очевидна. Любопытно, что на это указывал еще Свифт в своих «Путешествиях Гулливера». Более либеральная трактовка анаграмм содержится в записках Соссюра и пользуется после их публикации сравнительно широкой популярностью. В отличие от строгой трактовки, она допускает как неоднократное вхождение составляющих анаграммируемого комплекса, так и такие отрезки в тексте, которым вообще нет соответствия в анаграммируемом выражении, в результате чего одно слово может анаграммироваться в сравнительно большом тексте или отрезке текста. Очевидно, что при либеральном подходе опасность произвольной трактовки гораздо выше, чем при строгом. Поскольку, однако, анаграммы с такого рода звуковой организацией представляют наиболее интересный и важный случай, мы считаем необходимым сформулировать альтернатив-

ный подход. В основе этого подхода лежит параллельное обследование структур означаемого и означающего.

Мы исходим из того, что большинство анаграмм, не носящих нарочито искусственного характера, основаны на параллельном «распылении» анаграммируемого сигнала в означаемом и в означающем: компоненты его значения предстают в тексте в разобленном виде совершенно аналогично тому, как это происходит в означающем с компонентами звучания. Наиболее простой и наглядной является в этом смысле структура многих загадок. Как известно, в означаемом загадки могут быть приведены как будто бы иррелевантные признаки загадываемого объекта, совершенно недостаточные для однозначного ответа. В них анаграммирование является важным, если не единственным «ключом» к отгадке. Например:

Нет ни окон, ни дверей, поСРЕдине — АРХиРЕЙ.

Разгадка — ОРЕХ.

Весьма показательна в этом смысле роль имен собственных, вводимых в текст загадки. Они вообще не имеют сигнификата и поэтому с точки зрения логической структуры загадки вообще не нужны, но именно на них ложится основная анаграмматическая нагрузка:

УЗелок, КуЗЬМА, развязать нельзя (ЗАМОК);

Лежит Егор под межой, покрыт зеленой фатой (ОГУРЕЦ);

Стоит Фекла, глаза мокры (ОКНА);

Смысл предлагаемого подхода заключается в том, что анаграмма определяется как пилотирующая структура, одновременно управляющая развертыванием как означаемого текста, так и его означающего. В загадке анаграммируемое слово является, одновременно, ее разгадкой. Особенно продуктивным такой метод оказывается при анализе поэтических текстов.

**6. Сравнение.** Переходим теперь на тропологический уровень структуры текста. Рассмотрение его естественно начать со сравнения, тропа, наиболее непосредственным образом связанного с нашей основной операцией — сопоставлением.

Предлагаемая ниже трактовка сравнения и других тропов полемически направлена против традиций аристотелевской риторики, которая строится на миметическом фундаменте. Эту традицию продолжает большинство риторических систем, вплоть до Р. Якобсона и выросшей из

его учения неориторики. Согласно этой традиции, сравнение, как и метафора, основывается на сходстве главного и вспомогательного объекта. Т.е. сравнение следует объективным свойствам, априорно присущим сравниваемым объектам, лишь вербализуя уже существующее сходство. Так, когда мы говорим: «Джон хитрый, как лиса», или «упрямый, как осел» или «подлый, как свинья» etc., то мы основываемся, если не на объективных (т.е. зоологических) свойствах названных животных, то, во всяком случае, на свойствах, уже заранее зафиксированных в культуре.

Согласно же моей точке зрения, сравнение (как и метафора) не основывается на сходстве, но само творит его. Априорное сходство симметрично: если вы обнаруживаете в объектах  $A'$  и  $A''$  общее свойство  $\alpha$ , то, естественно, этим свойством будут обладать как  $A'$ , так и  $A''$ . Другое дело — апостериорное сходство, творимое сравнением — оно принципиально асимметрично: когда вы обнаруживаете у своего приятеля некоторые качества, скажем, осла и/или свиньи, то это может вовсе не означать, что у этих животных вы обнаружите те же свойства своего приятеля. Свинья здесь — вспомогательный объект, ее свойства проецируются в рамках данной конструкции на вашего приятеля, свойства которого вовсе не проецируются на свинью. Такой подход к риторическим феноменам хорошо согласуется с идеями, высказанными Максом Блеком в его знаменитой книге “Models and Metaphors” еще в 1962 г. Согласно Блеку (и вопреки Якобсону), метафору неверно было бы определить как ассоциацию по сходству, т.к. метафора не «формулирует случайно существующее подобие», а сама «создает подобие». Очевидно, что то же самое справедливо и для сравнения. Сходство с идеями Блека не случайно: как в основе подхода тартуской школы, так и подхода Блека лежит представление о моделирующем характере метафоры. Однако, согласно тартуской школе, моделирующая природа характерна не только для риторических феноменов, но и для искусства в целом. Возвращаясь теперь к нашим объектам  $A'$  и  $A''$ , предложим следующую схему в качестве общей схемы сравнительных конструкций:  $A' \rightarrow^{\alpha} A''$ , где  $\alpha$  — пилотирующая структура, проецируемая от  $A'$  к  $A''$ .

Мы рассмотрели — по необходимости самым кратким образом — некоторые феномены, встречаемые в поэтических текстах. В традиционной поэтике и риторике они

относились к совершенно различным сферам. Я же попытался показать, что в основе их всех лежит один и тот же механизм: сопоставление. При этом само сопоставление понимается нами не в миметическом, а в моделирующем смысле: оно не фиксирует априорно существующего сходства — не важно, звуков или смыслов, — но само создает соответствующее сходство. Механизм создания сходства управляется пилотирующими структурами. Пилотирующие структуры различаются как по своему содержанию (одни содержат определенный ментальный, другие — звуковой образ), так и по действию (если метр может проецироваться на каждый слог текста, то аллитерация или анаграмма действует выборочно и т.п.). Общее в них главное — они, физически не присутствуя в тексте, проецируют в него свои свойства. Разумеется, далеко не все поэтические феномены могут быть описаны лишь при помощи сравнения. Так, в метафоре, кроме сравнения, действует механизм сокращения (эллипсис), в метонимии — замены и т.п. Моей целью и не было сведение всех поэтических феноменов к одной лишь операции, но показ того, что в основе самых различных из них лежат общие механизмы. В одной своей работе я показал, что и сфера действия более сложных явлений, таких как метафоризм и метонимичность, не ограничена означаемым — аналогичные явления имеют место и в звуковой фактуре стихотворного текста.

Тот факт, что означаемое и означающее поэтического текста характеризуются единством структурных механизмов, имеет далеко идущие последствия. Единство структурных принципов приводит к стиранию границ между означаемым и означаемым. На примере взаимодействия параллелизма и аллитерации мы видели, что означаемое и означающее могут как бы меняться местами: на основании звукового сближения формируются классы семантической эквивалентности, а семантические отношения выполняют синтаксическую функцию; в анаграммах означаемое и означающее вообще не могут быть дифференцированы: означающее анаграммируемого выражения становится означаемым в анаграммирующем тексте.

Какой же вывод из сказанного следует сделать? Прежде, чем ответить на этот вопрос, позволю себе сделать одно признание.

По моему убеждению, риторика призвана стать базисом, органом гуманитарного знания. Именно в этом

контексте следует рассматривать и мои упражнения с сопоставлением/сравнением. Но для ответа на поставленный вопрос прибегну к другому тропу — метафоре. В свое время Соссюр предложил метафору, призванную иллюстрировать соотношение означаемого и означающего. Это — лист бумаги, одна сторона которого невозможна без другой, означаемое невозможно без означающего и *vice versa*. Усилиями русского формализма и тартуской школы было показано, что мы заранее не можем знать, с какой, так сказать, стороной листа мы имеем дело; более того, возможно то, что Ю. Лотман называл перекодировкой — когда означаемое становится означающим и наоборот. Я хочу сделать следующий шаг. С моей точки зрения, метафорой (или моделью) поэтического текста является не простой лист бумаги, а своего рода лист Мебиуса: каждой конкретной точке этого листа может быть поставлена в соответствие точка на его противоположной стороне, однако, взятый как целое, он не имеет противоположной стороны — двигаясь от той же точки вдоль поверхности листа, мы вернемся к ней же, пройдя обе стороны листа. Так и в поэтическом тексте каждому конкретному смыслу соответствует определенное выражение и *vice versa*, однако когда мы рассматриваем его как целое, грань эта отодвигается и размывается, и то, что вначале казалось лежащим с другой стороны, оказывается лишь удаленным элементом того же ряда, а сама другая сторона — фикцией, иллюзией.