И.П.СМИРНОВ (Констанц)

ДВА ТИПА РЕКУРРЕНТНОСТИ: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА

1.0. Научная доктрина русского формализма и параформализма (например, А.М.Пешковский и др.) оставила нам в наследство такую традицию противопоставления поэзии (= стихотворной речи) и прозы,[1] согласно которой эти типы словесного творчества выступают как продукты сугубо различных способов организации художественных текстов. Как в пределах самой формальной школы, так и в более широких границах, простирающихся вплоть до современности, прослеживаются два основополагающих подхода к установлению своеобразия поэзии и прозы. В одном случае дифференциация осуществляется по контрарному принципу (A vs. $\overline{A}$), в другом - по контрадикторному (A vs. anti-A).

1.1.1. В результате контрарного разграничения поэзии и прозы последняя получает обычно роль беспризнакового члена оппозиции. С такой версоцентрической точки зрения, принятой, в частности, В.М.Жирмунским (1925: 8),

> стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы.[2]

Остается предположить, что прозаический субдискурс, со своей стороны, отличается от поэзии тем, что в нем *н е т* звуковой урегулированности.

1.1.2. Этот взгляд на разницу между поэзией и прозой должен был вызвать неизбежные затруднения при описании гибридных форм художественной речи (таких, как ритмическая проза), попадавших в своего рода эпистемологический вакуум по той причине, что с помощью только одного признака нельзя конструктивно определить бивалентные явления словесного искусства, совмещающие в себе каким-то путем и поэтическое, и прозаическое начала. Последовательное проведение контрарного противопоставления неизбежно потянуло бы за собой утверждение, что гибридные формы либо переносят звуковую упорядоченность на прозаические тексты, либо аннулируют таковую в стихах, но тогда пришлось бы заключить, что эти операции не порождают структур, придающих стихотворной или прозаической речи маргинальность. Поэтому контрарный подход нередко подвергался усложнению (не меняя, однако, сути), если перед исследователями стояла задача найти средства для концептуализации сти-

хопрозаических гибридов. В этой ситуации атрибутируемое поэзии свойство расщеплялось на два родственных признака, закрепляемых за разными структурными уровнями художественного текста; один из этих признаков опознавался как доминирующий, примарный, а второй - как подчиненный, секундарный; с помощью второго и выявлялась специфика промежуточных словесных образований.

Предпосылку поздней статьи В.М.Жирмунского о ритмической прозе (1966: 569-586) составила мысль о том, что первичным признаком поэзии служит метричность текста, которую сопровождает повторяемость его лексико-синтаксических единиц; в ритмической прозе этот подчиненный - лексико-синтаксический - показатель стиховых структур делается отличительным.

Другим способом избавиться от трудностей при понимании с версоцентрической позиции смешанных форм был квантитативный метод их зондирования и оценки. Тяготение переходных явлений к поэтическому или прозаическому полюсу ставилось в зависимость от м е р ы урегулированности их звуковой стороны, от той степени, которой достигала в них повторяемость звуковых элементов, что также позволяло игнорировать признаковость прозаических текстов, не обращать внимания на конститутивные свойства прозаической речи в ее непереходном состоянии. По словам Б.И.Ярхо (1928: 10),

> ...в стихах действуют правила, в прозе - тенденции; но различие между правилами и тенденцией покоится только на количестве исключений.

Использование квантитативных методов в изучении стихопрозаических гибридов было не в последнюю очередь обусловлено тем, что контрарной модели не хватало разрешающей способности в квалитативном отношении.

1.1.3. Дифференциация поэзии и прозы на контрарной основе оставила немало следов в науке наших дней (ср. хотя бы толкование стихотворных текстов в качестве избыточных при отсутствии указаний на сопряженный с этим признак прозаической речи в Cohen 1976: 422)[3] но, пожалуй, наиболее решительно была возобновлена Ю.М.Лотманом, который, вразрез с его предшественниками, привнес в это противопоставление диахронический смысл. По определению Ю.М.Лотмана (1964: 65),

> универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Что касается художественной прозы, то она

> возникла на фоне определенной поэтической системы как ее

отрицание (Лотман 1964: 57).

Стихотворная и прозаическая речь размещаются иерархически:

> ...несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + "минус-приемы" поэтически условной речи (Лотман 1964: 54; 1970: 128).4

Недостаток этих соображений и - вместе с ними - всей традиции контрарного размежевания поэзии и прозы состоит прежде всего в том, что признаковое содержание в получающейся здесь оппозиции должно квалифицироваться как родовая, общая или, по меньшей мере, изначальная черта всего словесного искусства. Проза не есть под этим углом зрения равноправный с поэзией тип художественной речи. Проза либо отождествляется с практической речью, либо ее свойства выводятся из свойств поэзии в результате операции вычитания.[5]

1.2.1. Уже в самом начале 1920-х гг возникло и такое осмысление поэзии и прозы, при котором им приписывались взаимоисключающие, контрадикторные признаки (ср. особенно Stempel 1972: XXXIII-XXXVIII). В контрадикторном освещении поэзия обычно идентифицировалась, как и при контрарном подходе, в качестве речи, организованной на звуковом уровне и потому неизбежно "рецитируемой" читателем:

> В отличие от прозы, стихотворная речь есть речь ритмизованная, т.е. построенная в виде звуковых отрезков, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой (Томашевский 1925: 72).

Проза для Б.В.Томашевского, однако, не беспризнаковый член оппозиции - ее свойства могут быть установлены конструктивно, поскольку она представляет собой некоторую упорядоченность, определяемую смыслом сообщения:

> То, что речь является не сплошь, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи /.../ В прозе слова нанизываются на избранную тему (ibid., 74).

Всякая, а не только переходная к поэзии, проза обладает собственной ритмической структурой, не совпадающей со стиховой и складывающейся, согласно Б.В.Томашевскому (1929: 254-318), как следствие "синтаксического строя" прозаической речи, т.е. возникаю-

щей ввиду относительного единообразия слогового объема, во-первых, "колонов" и, во-вторых, их анакруз и клаузул (ритм прозы имеет, таким образом, статистический характер).[6]

Формулировки Б.В.Томашевского предусматривают, что поэзия и проза генерируются посредством взаимоисключающих процедур: порождение первой проходит путь от звука к значению, тогда как производство второй протекает в обратном порядке - от значения к звуку.

Близко к этому рассуждал Ю.Н.Тынянов (1977: 55)[7] в работе, датируемой 1921-1922 гг:

> Деформация звука ролью значения - конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания - конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов - движущий фактор и прозы и поэзии /.../ Проза и поэзия - замкнутые семантические категории; прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис и самая лексика поэзии и прозы существенно различны.

Что до переходных форм и, в первую очередь, ритмической прозы, то они, как думал Б.В.Томашевский (1929: 317-318), впрочем, лишь предположительно, образуются не в результате вычеркивания одного из двух признаков, присущих стихотворной речи (ср. идеи В.М.Жирмунского), но, скорее, по ходу взаимодействия противоречащих друг другу художественных заданий: чтобы проза стала пограничной разновидностью словесного творчества, т.е. и поэзией, и прозой одновременно, в нее

> ...достаточно внести какое-либо оформляющее начало, не являющееся автоматическим результатом синтаксического членения /.../ Важно только, чтобы это начало вторгалось в речь местами, хаотически, и следовательно не переводило ритмической прозы в ряд стиховой речи.

1.2.2. Мысль о контрадикторности поэзии по отношению к прозе получала наиболее обобщенное выражение, когда литература переставала служить преимущественным объектом применения формального метода, когда она рассматривалась в ряду смежных искусств. В этой исследовательской ситуации стихотворный ритм и звуковые повторы осознавались как одно из проявлений симметрии, присущей и другим искусствам, прежде всего, изобразительным (на что указывал, например, Е.Д.Поливанов (1980: 154) в одной из незавершенных работ), а расхождение между поэзией и прозой приравнивалось к расхождению

> ...между инструментальной и вокальной музыкой или между

орнаментальной и предметной живописью (Эйхенбаум 1971, 1920: 477; о стиховедческой концепции Б.М.Эйхенбаума см. подробно: Smirnov 1985: 105-112).

К сходному представлению склонялся В.Б.Шкловский (1927: 141), утверждая, что

> основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов...,

и отыскивая аналогичное отличие внутри киноискусства. "Геометричность" подразумевает здесь не только симметрию, но и асимметрию. Если "поэтический" текст (и в кино, и в литературе) базируется на симметрии/асимметрии "приемов",[8] то "прозаический" (опять же в обоих искусствах) - на подчинении "приемов" смысловому заданию, на "сюжетности".

1.2.3. Как и членение поэзии и прозы на контрарной основе, контрадикторное разграничение этих типов речи сформировало устойчивую научную традицию.

Так, A.L.Johnson (1982: 52-53) опирается на мысль формалистов о том, что стихи и проза воплощают собой два противонаправленных пути текстопорождения. Правда, он (в противоположность Б.В.Томашевскому и Ю.Н.Тынянову) не считает, что проза генерируется от значения к звуку, т.к. при таком решении вопроса теряется разница между художественно-прозаической и практической речью. Чтобы не упустить из виду специфику прозы относительно практического дискурса, A.L.Johnson концептуализует словесные конструкции на четырех уровнях, получая в итоге следующую классификацию текстопорождения:

Lyric Poetry	*Narrative Poetry*	*Prose Fiction*	/.../	*News, Bulletins, etc.*
SOUND	SOUND	Sound		Sound
↓	↓ ↑	↑		↑
Word Sequence	WORD SEQUENCE	WORD SEQUENCE		Word Sequence
↓	↓	↓		↑
Syntax	Syntax	Syntax		Syntax
↓	↓	↓		↑
Meaning	Meaning	Meaning		MEANING

Тезис о господстве в стихах пространственного порядка также не перестал быть актуальным:

> The analysis of poetic structure, both traditionally and at the present stage of the development, is deeply grounded in

> an epistemological strategy which can perhaps most appositely be termed the spatialisation of the temporal (Shapiro 1976: 68).

В противовес пространственно упорядоченной поэзии, в прозе, как полагает Tz.Todorov (1971: 144), превалируют причинные (логические)[9] и временные (консеквентные) отношения.[10] В другом месте Tz.Todorov называет стихотворную речь явлением презентации (présentation). Поэтический текст автоморфен, самоценен, в себе заключает свою цель. Между тем прозаический текст рассчитан на создание эффекта репрезентации (représentation): знаково-смысловой универсум прозы фиктивен, ре-презентирует мир реалий. Исходя из этой дихотомии, Tz.Todorov (1978: 130) построил таблицу речевых классов, переходных от стихов к прозе:

	vers	*prose*
présentation	poésie	poème en prose
représentation	épopée, narration et description versifiées	fiction (roman, conte)

На контрадикторную позицию перешел по мере его научной эволюции и Ю.М.Лотман. В поздних работах он определяет поэтический текст в качестве недискретного, где единицей

> ...становится не слово, а текст как таковой...

Следовательно, Ю. М.Лотман допускает, что поэтический текст нацелен на то, чтобы не нарушать взаимного подобия значений по ходу линейного движения смысла (лишь при таком допущении мы вправе говорить о невычленимости значения части из значения целого, о недискретности сообщения).[11] Это вполне согласуется с учением формалистов о структурообразующем воздействии ритма (симметрии) на семантику стихотворного слова, о порождении поэтической речи от звука к значению. Тип текста, контрастирующий с поэтическим,

> ...строится, прежде всего, как прибавление новых слов, фраз, абзацев, глав (Лотман 1973: 386, 384),[12]

т.е. продуцируется за счет замещения данных смысловых элементов неконгруэнтными им значениями.

Хотя результаты контрадикторного противопоставления поэзии и прозы заслуживают самого серьезного обсуждения, все же и этот подход (мы берем его во всем охвате, отвлекаясь от частных критических замечаний) не может быть признан логически безупречным, поскольку он влечет за собой такое родовое определение словесного искусства, которое будет непременно внутренне противоречивым, альтернирующим (литература = презентация и репрезентация, недискретная и дискретная речь и т.п.), - ср. отказ от дефиниции художественного дискурса как единосущностного в Todorov 1978: 15 ff. Чтобы обойти препятствия, возникающие и при контрарном, и при контрадикторном моделировании противоположности между поэзией и прозой, необходимо понять два типа художественной речи не как продукты разных процедур смыслообразования, но как разные возможности реализации одной и той же процедуры.

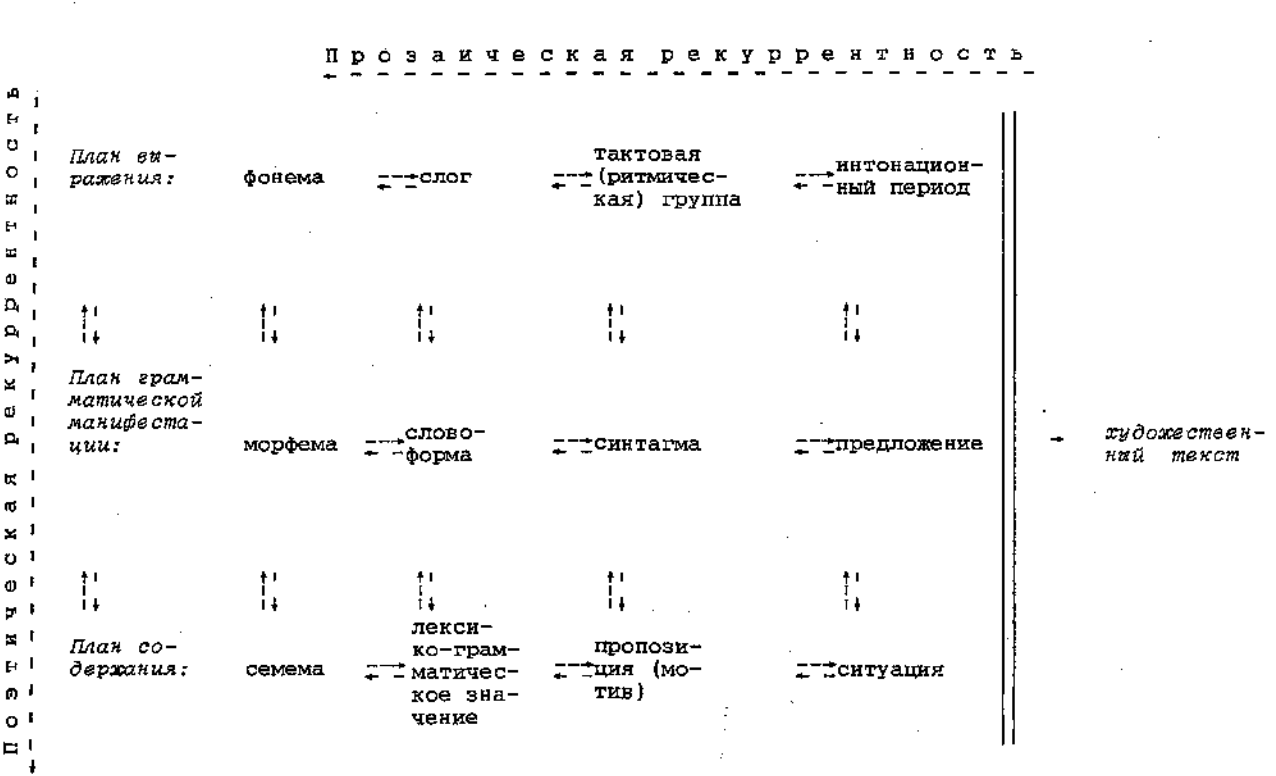
2.0. По предположению, родовая черта художественной речи - это р е к у р р е н т н о с т ь текстопорождения. Не только поэзия, но и проза - "возвращающаяся речь". Но это "возвращение" происходит в поэзии и прозе неодинаково.

Последующее изложение будет опираться на стратификационную схему словесного сообщения (см. ниже), которую выдвинул A.-J. Greimas (1972: 12)[13] и в которую здесь внесены существенные изменения и дополнения (следует учесть известную условность ряда терминов, использованных в схеме; их содержание станет ясным из дальнейшего).

Согласно приводимой схеме, в стратификационной структуре сообщения существует два вида отношений: во-первых, между коррелирующими единицами разных планов (планы выражения, грамматической манифестации и содержания) и, во-вторых, между разномасштабными единицами одного и того же плана (например, между морфемами, словоформами, синтагмами и т.д. в плане грамматической манифестации).

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой ("вертикальной") рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутриплановой ("горизонтальной") рекуррентности.

2.1.1. В естественном языке связь между слагаемыми плана


Прозаическая рекуррентность
Поэтическая рекуррентность
План выражения:
фонема
слог
тактовая (ритмическая) группа
интонационный период
План грамматической манифестации:
морфема
словоформа
синтагма
предложение
художественный текст
План содержания:
семема
лексико-грамматическое значение
пропозиция (мотив)
ситуация

выражения и плана грамматической манифестации имеет такую природу, что морфемы задают разделительные, дизъюнктивные отношения на фонемах, словоформы - на слогах, синтагмы - на тактовых группах, предложения - на интонационных периодах (точнее было бы говорить о представлениях слогов, тактовых групп и интонационных периодов, поскольку мы имеем в виду единицы языка, а не речи). Каждая единица плана выражения отходит к одному из двух противоположных классов в зависимости от соответствующего элемента грамматической манифестации. Так, отдельная морфема делит множество фонем на сочетающиеся и не сочетающиеся между собой в данной морфологической позиции (например, морфема beg допускает такие фонологические цепочки, как *bi^{e}žät'*, *bi^{e}gü* и т.д., но не разрешает комбинировать, скажем, b, o, g, составляющие другую морфему). Аналогично: слог несет либо не несет на себе ударение сообразно с характером словоформы: ее изменение может вызвать изменение ударения (*дéрево*, но *дерéвья*). Тактовые группы наделяются интонационной завершенностью или незавершенностью в результате того, знаменательное или незнаменательное слово занимает конечную позицию в синтагме (Черемисина 1982: 97). В естественном языке существует односторонняя зависимость между планом грамматической манифестации и планом выражения: морфолого-синтаксические структуры детерминируют фонолого-просодические.

В стихотворной речи описанный только что процесс делается рекуррентным, и между двумя планами создается обоюдная зависимость. Элементы, образующие план грамматической манифестации, переупорядочиваются так, как если бы они были единицами плана выражения (ср. Schmid 1977: 51). Подчиненные структуры стремятся вступить во взаимно-однозначное соответствие с господствующими, отобразиться в них.

Отбор морфем совершается в стихотворной речи не только по их функции в словообразовании и словоизменении, но и по формальному - фонологическому - критерию. Какая-либо корневая морфема служит в поэтическом тексте точкой отсчета для обращения к фонологически сходным с ней группам, причем не важно, являются ли они алломорфами или же произвольно вырванными из слов сочетаниями фонем - квазиморфемами (ср. Григорьев 1979: 286-290). Процитируем строку из народной лирической песни (Соболевский 1895-1902: 5, № 448): cv'i^{e}l'i: *á:l*y, st*á:l'*i v'*á:l*y. Корневая морфема al со-

поставляется здесь с квазиморфемой *aI в словах *стали* и *вяли*. Иначе говоря, допускаемая морфемой комбинация фонем берется вне ее морфологической обусловленности. Точно так же морфемный состав стихотворного текста может представлять собой череду фонологических групп, запрещаемых той или иной морфемой, - ср. хотя бы "Наш марш" Маяковского (1956: 7):

Дней *бык пег* /.../
Наш *бог бег*.

Поскольку переход от одного морфологического элемента к новому контролируется тем, какие фонологические группы разрешает/запрещает данный элемент, постольку такие формальные цепочки не могут быть достаточно длительными, т.к. в противном случае они превратились бы в бессмысленный набор слов, сопоставимых или контрастирующих исключительно в звуковом отношении. Перед автором поэтического произведения встает двойная задача. С одной стороны, он должен построить осмысленный текст. С другой стороны, он не может нарушить принцип взаимно-однозначного соответствия разных планов, который действует в поэзии. Выход из этого противоречия состоит в том, чтобы заново начать текст - сконструировать еще одну параллельную фонологическую цепочку, в которой за отправной пункт будет взята иная морфема. Стихотворный текст периодически воспроизводит самый метод своей фонолого-морфологической организации.

Сказанное о соотношении морфем и фонем в стихотворной речи остается в силе применительно к другим единицам планов грамматической манифестации и выражения. Последовательность словоформ опознается в поэзии как такое регулярное чередование ударных и безударных слогов, которое может совпадать, но может и не совпадать с лексически обусловленной альтернацией ударности и безударности. Появляющаяся таким путем метричность сопровождается в стихотворном искусстве возвращением интонационных фигур. Поэзия тяготеет к тому, чтобы не синтагма диктовала тактовым группам, где в них должно помещаться ударение, но чтобы, наоборот, ударение определяло собой построение синтагм, захватывая в них фиксированное место и превращая их в интонационно параллельные конструкции. Разные способы формализации грамматики (фонологический, слоговой, интонационный) получают примарную/секундарную роли в тех или иных версификационных системах. Например, если принять идею К.Ф.Тарановского (1968: 382-390) о существова-

нии молитвословного стиха, то следует сказать, что в этой системе первичную организующую роль играет стационарное тактовое ударение: синтаксические отрезки упорядочиваются здесь так, что инициальная позиция в каждом или в большинстве из них достается грамматическим категориям - носителям обязательной эмфазы: апеллятивам и императивам (ср. также Топоров 1979: 35 ff).

2.1.2. По тому же образцу взаимодействуют между собой в поэтической речи план грамматической манифестации и план содержания.

В естественном языке семемы предписывают морфемам распределение по двум большим парадигмам - корневых (значащих) и служебных (функциональных). Лексико-грамматические значения детерминируют отнесение словоформ к именной vs. глагольной сферам. Условимся считать, что мотивы (пропозиции) - это логические предикаты с местами, заполненными аргументами. Возможны два способа заполнения. Один аргумент связывается с другим либо как актант, производящий действие, с актантом, испытывающим на себе это действие (*Женщина идет в сад*), либо как экспланаис с экспланандумом (*Сад - зеленый*). В силу этого мотивы несут ответственность за формирование тех грамматических средств, с помощью которых синтагмы передают акции vs. состояния. Наконец, ситуация, будучи связной последовательностью мотивов, предполагает, что одни из них будут дефинировать обстоятельства, а другие указывать на отношение между агенсом и пациенсом в данных обстоятельствах, откуда на синтаксическом уровне возникает так или иначе грамматикализованное различение темы и ремы предложения.

В поэзии не только грамматика регулируется семантикой, но и,в обратном порядке, на смысл переносятся морфолого-синтаксические дизъюнкции. Этим к жизни вызываются такие тексты, в которых некая "порция смысла" отождествляется с соответствующей ей морфолого-синтаксической категорией; выбор иной "порции смысла" становится тогда передвижением к иной же (т.е. к противопризнаковой) грамматической категории. Исходное употребление семемы, манифестируемой, допустим, корневой морфемой, должно повлечь за собой в идеале устранение из стихотворного текста других значащих морфем и обращение исключительно к служебным морфемам, раз любая отличающаяся от исходной семема опознается од-

новременно и как отличная от исходной морфема. И действительно, поэтические произведения на значительном своем протяжении ("Заклятие смехом" Хлебникова) или на более коротких отрезках повторяют лишь одну значащую (resp. служебную) морфему с набором из варьирующихся служебных (resp. значащих) элементов - ср. морфологические структуры в фольклорных лирических песнях:

Отпросилась Катенька /.../
С МОЛОД*цами по*ИГР*ать*.
Вот ребята МОЛОД*ы*
*За*ИГР*али* во ИГР*ы*
(Соболевский 1895-1902: 4, № 214).

ПЕРЕД*ро*г-ПЕРЕЗ*яб* добрый молодец
(Соболевский 1895-1902: 1, № 19).

Приведем еще один пример из той же серии:

*Пере*БОР, *пере*БОР*чик* мой,
*Пере*БОР серебряный!
(Соболевский 1895-1902: 4, № 108).

Если в первой строке этого отрывка работает характерный для поэзии механизм соотнесения морфологических и семантических единиц (повтор корня в разном окружении), то во втором стихе активизируются типично поэтические фонолого-морфологические связи (в частности, сопряжение повторявшейся до этого морфемы bor с квазиморфемой br в слове *серебряный*)[14] Текст не в состоянии продолжаться только за счет варьирования служебных морфем при сохранении корневой и преодолевает смысловую конечность тем, что переходит от морфолого-семантического к фонолого-морфолотическому упорядочиванию сообщаемого. В этой ситуации текст мог бы найти себе еще один путь для осмысленного продолжения (ср. § 2.1.1), проведя в последующем сегменте ту же морфолого-семантическую операцию, что в предшествующем, однако, в приложении к иным, чем начальные, значащим и служебным морфемам.

Как бы то ни было, понятно, почему Р.О.Якобсон (Jakobson 1960: 358) имел все основания рассматривать стихотворную речь как проектирование оси селекции на ось комбинации, хотя эта формулировка и требует уточнений (ср. замечания о недостаточной специфичности якобсоновского определения поэзии в Ruwet 1968: 56-62). Производимая стихотворной речью селекция какого-то элемента (пусть им будет слово *перебор*) автоматически тянет за собой экспликацию на синтагматической оси той парадигмы, к которой он принадлежит (*перебор, переборчик*). Текст попадает в парадигматическую ловуш-

ку. Вместо того чтобы комбинировать разные словоформы, синтагма комбинирует разные морфологические слагаемые одной и той же словоформы.[15] Перед нами не просто проектирование оси селекции на ось комбинации, но и проектирование морфологических связей на лексико-синтаксические. Межпарадигматические отношения подменяются внутрипарадигматическими. Шире говоря, в поэзии менее протяженная единица одного из трех языковых планов разыгрывает роль более протяженной.

Мысль о том, что порождение поэтического текста ведется от звука к значению, не выглядит в свете сказанного оправданной. Будучи явлением межплановой рекуррентности, стихотворная речь может генерироваться в отсчете и от референтного, и от языкового универсума. В первом случае отправной ценностью будет референт, однако зиждущаяся на референтной базе синтагма должна строиться как демонстрация языковой парадигмы, соположенной этой референции. Во втором случае центральной ценностью окажется сама языковая парадигма (фонологическая, морфологическая и т.п.). Но текст не исчерпывается отдельной парадигмой. Момент перемещения из рамок одного языкового класса в пределы другого - это и неизбежное высвобождение из сугубо языковых связей, отсылка к референтной реальности.[16] Короче, поэтический текст трансформирует референтную ценность в языковую или языковую - в референтную (по каковой причине к нему едва ли приложимо понятие présentation).

Описанному соответствию между морфемами и семемами аналогичны в поэзии соответствия между остальными величинами грамматического и семантического планов.

Явленный в сколько-нибудь самостоятельном отрывке стихотворного произведения набор грамматических предикатов обычно обслуживает одно имя либо, в противоположность этому, одно предикативное значение вступает в союз с несколькими номинативными. Поэтическая речь показывает тем самым синтаксические валентности словоформ, из которых она состоит (ср. Золян 1979: 37-38). Вот поэтическое построение первого из названных типов:

Я ПОЙДУ с горя во зеленый сад,
Я СОРВУ, млада, со клена листок,
НАПИШУ ль *я* другу грамотку...
(Соболевский 1895-1902: 4, № 853).

Входящие в стихотворный текст предложения имеют одну тему и множество рем или, в обратной последовательности, ряд тем, совместно

контрастирующих с ремой. В только что процитированных стихах тема двусоставна и выражена прямым порядком слов (*Я пойду; Я сорву*), тогда как рема односоставна и представляет собой синтаксическую инверсию (*Напишу ль я*). Ср. альтернативный этому способ конструирования поэтического предложения:

Слезно сплакала-рыдала,
Со слез речка протекла,
Быстра реченька, Казарка;
На ней мостик намощен,
На ней мостик намощен,
На точеных на столбах,
На точеных, на злаченых,
На серебряных кольцах...
(Соболевский 1895-1902: 4, № 466).

Здесь односоставна тема, манифестированная несовершенным видом глагола (*рыдала*) и многосоставна рема, образующая зону совершенного вида. Совершенный вид глагола *сплакала* в сочетании *сплакала-рыдала* - следствие связности текста, остаточное явление, скрепляющее процитированный фрагмент песни с предшествующим ему:

Я до тех пор провожала,
Где скончалася любовь;
Где скончалась, распрощалась,
Слезно *сплакала* по ем.

Отдельно взятое произведение может отдавать предпочтение разным видам грамматикализации смысла, т.е. выдвигать на передний план особую организацию или морфем, или словоформ, или синтагм, или предложений, или сразу нескольких из этих величин.

Существенно подчеркнуть, далее, что под семантико-синтаксическим углом зрения стихотворные тексты, как следует из вышеизложенного, распределяются по двум фундаментального характера группам. В одном случае корневой морфеме и, сообразно с этим, имени, синтагме, передающей состояние, теме высказывания сопутствуют разнообразные показатели синтаксических связей и, соответственно, разнообразные глаголы, синтагмы, передающие акции, ремы высказывания. В другом случае начальным пунктом порождения текста служат: функциональная морфема, грамматический предикат и т.д., чему сополагается множество корневых морфем, имен и т.д. Первый тип устройства поэтической речи тяготеет к так называемому глагольному стилю, второй - к преобладанию именных предложений (ср., например, Вяч.Вс.Иванов 1981: 277-287; М.Ю.Лотман 1982: 25-31).

2.2.1. Если межплановая связь дизъюнктивна, то переход от менее протяженной к более протяженной единице одного и того же

плана представляет собой (в самом общем виде) конъюнкцию (словоформа суммирует морфемы, синтагма - словоформы и т.п.). Отсюда: прозаическая, горизонтальная рекуррентность будет на каждом шаге текстообразования вторично актуализовать дизъюнкцию, имевшую место на предыдущем шаге. Дизъюнкция, разделяющая, допустим, значащие и служебные морфемы, возобновится на словоформах. Поэтому в прозе словоформа эквивалентна морфеме, синтагма - словоформе и т.д. (тогда как в стихотворной речи, наоборот, морфемы принимают на себя функцию словоформ).

Таким образом, в прозе семема выполняет двойную работу: она распоряжается не только морфемами, но и одновременно с этим - словоформами и как раз по этой причине делает их эквивалентными морфемам. Слова в прозаическом тексте детерминируются смыслом наподобие морфем - распадаются на, так сказать, значащие (референтные) и служебные (обладающие лишь внутриязыковым содержанием) словоформы. Простейший пример этого процесса - инициальная формула волшебной сказки:

> В некотором *царстве*, в некотором *государстве жил-был* старик со старухою.

В сочетании *царство* & *государство* первый элемент несет в себе информацию о референтной реальности, в то время как второй не вводит в речь нового объекта обозначения, перекодирует референтное отношение во внутриязыковое (синонимическое). Точно так же обстоит дело с предикатами этой сказочной формулы (*был* как синоним *жил*). Именная и глагольная части прозаической синтагмы становятся сверхсловами, сложенными из значащих и служебных словоформ.

Художественная проза, подобно поэзии, проектирует ось отбора на ось комбинации. Решающее расхождение прозаической и стихотворной проекций лежит в несходстве принципов отбора. В стихах использование, например, корня сопровождается, как было показано, выявлением и синтагматизацией его аффиксальной парадигмы. Стихотворная речь не продвигается вперед (от морфемных сцеплений к словоформным) и топчется на месте. На входе поэтического произведения дана асимметрия (одноэлементное языковое множество противопоставляется многоэлементному). Чтобы создать осмысленное сообщение, поэту приходится заново начать построение синтагматической цепочки, которая непреодолимо оказывается конгруэнтной уже построенной цепочке, т.к. остается в силе метод селекции языковых величин. Возникает симметрия таких отрезков речи, каждый из которых

внутренне асимметричен. Между тем автора прозы поджидает парадигматическая ловушка иного вида. Поступательное движение в прозаическом тексте оборачивается не топтанием на месте, но регрессом. Интеграция морфем в словоформе завершается тем, что она осмысляется как эквивалентная значащей морфеме. Чтобы сделать следующую словоформу чисто синтаксическим знаком, равносильным служебной морфеме, необходимо взять лексическую единицу, референтно сопоставимую с предшествующей. Тогда и только тогда эта единица станет референтно избыточной, выступит в роли синтаксического знака (слово *государство* в русском языке производит этимологически тот же референтный эффект, что и *царство: государь* ≙ *царь*). Парадигма, которая развертывается на синтагматической оси прозаического текста,- это не что иное как класс лингвоэлементов, образованный за счет их референтной общности. Парадигма, которую обнаруживает стихотворная синтагматика, складывается из элементов, наделенных одинаковыми внутриязыковыми валентностями. Объединяя в себе словоформы разных классов (имена и глаголы), прозаическая синтагма утверждает тем самым асимметричное отношение между двумя парадигмами, каждая из которых состоит из парных, симметричных величин: *((царство):(государство))* & *((хил):(был))*. Симметричность присутствует и в прозаическом произведении, но не на его выходе, а на входе. Изживание симметрии словоформ, ведущих себя подобно морфемам, совершается в прозаической речи в силу необходимости интегрировать элементы более низкого структурного ранга в единице более высокого ранга. Далеко не случайно обращению героя-литератора к искусству прозы сопутствует в романе "Дар" суждение, отвергающее симметрию:

> ...у природы двоилось в глазах, когда она создавала нас (о, эта проклятая парность, от которой некуда деваться: лошадь-корова, кошка-собака, крыса-мышь, блоха-клоп) /.../ в порыве к асимметрии, к неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца... (Набоков 1975: 384).

Если прозаическая словоформа эквивалентна морфеме, то прозаическая синтагма - словоформе. Синтагмам прозаической речи вменяются функции имен или глаголов, предложениям - функции синтагм (ср. особенно Б.М.Гаспаров 1979: 111-126). Эквивалентность синтагмы имени выражается в том, что такого рода знаковое образование называет предмет в качестве обладающего устойчивым состоянием, неизменным модусом существования. Характеристика предмета

остается одной и той же в разных высказываниях о нем, т.е. превращается в еще одно его имя (ср. двойное указание на неопределенность места действия в сказочном зачине: "В *некотором* царстве, в *некотором* государстве..."). Эквивалентность синтагмы глаголу означает, что прозаическая речь отсылает к таким действиям, которые продолжают быть себе тождественными вне зависимости от того, какой актант их разыгрывает (ср.: "...жил-был *старик со старухой*"). Синтагма, передающая акцию, открыта для того, чтобы в нее могли быть вставлены обозначения различных производителей действия,- точно так же, как к отдельному глаголу, т.е. к предикативной абстракции, могут быть присоединены различные имена.

2.2.2. Займемся теперь обсуждением связей между планом выражения и планом грамматической манифестации прозаических текстов.

Морфемы руководят в прозе не фонемами, а слогами. Морфема должна, следовательно, обнаружить способность делить слоги на ударные и безударные. Иначе говоря, морфемы одного и того же класса чередуются в прозе то как ударные, то как безударные. Так, в сказочном зачине: *Жили-бы́ли стари́к со стару́хой*,- в первой паре слов ударение одинаково падает на корневые морфемы и отсутствует на постфиксах, а во второй паре оно приходится именно на постфиксы. Благодаря этому обе части высказывания внутренне симметричны, но оказываются асимметричными относительно друг друга. Заметность описанного процесса прежде всего в инициальном сегменте произведения объясняется тем, что зачины призваны формировать на кратчайших участках текста инерцию типологического восприятия всего художественного целого, демонстрировать метод текстопорождения на минимальных языковых величинах.

В свою очередь, тактовые группы попадают под контроль не синтагм, но словоформ.Тактовая группа будет тогда равносильной слогу. Множеству словоформ одного и того же лексико-грамматического класса соответствуют в области интонирования прозаической речи как ударные, так и слабые позиции в ритмических группах. Некоторая лексико-грамматическая категория, принявшая на себя тактовое ударение и подтвердившая свое право распоряжаться им, вынуждается затем к тому, чтобы утратить его (ср. замечание о неприуроченности "фразовых акцентов" только к именам либо только к глаголам в процессе исполнения сказки: Саука 1977: 225). Например:

...когда реки текли *молочные*, берега были *кисельные*, а по полям летали *жаренье* куропатки (Афанасьев 1957: 1, № 130).

В первых двух предложениях адъективы отделены глаголами от имен и равным образом принимают на себя в этом эмфатическом положении тактовое ударение, однако в третьем предложении адъектив стоит перед определяемым словом, занимая слабую позицию. Третье предложение образовано из двух синтагм: *...а по полям летали // жаренье куропатки*. В первой из них ритмообразующее ударение приходится на именной компонент, поскольку как раз он противопоставляется предшествующему сообщению (*а по полям*). На имя же (*куропатки*) ставится тактовый акцент и во второй синтагме, где оно нормативно идет за определяющим словом.

Не останавливаясь на остальных единицах прозаического плана выражения, можно утверждать, что ему вовсе не чужда достаточно строгая организованность, которая, однако, с трудом поддается наблюдению, потому что всякий повтор в прозаической речи не сопоставляется с идущим вслед за ним, как в поэзии, но противопоставляется ему (в последнем примере воспроизведение тактового ударения на адъективах контрастирует с воспроизведением тактового ударения на именах).[17]

Другой важный вывод, который нельзя миновать, состоит в том, что в иерархической структуре прозаических текстов, где детерминирующие элементы связаны с зависимыми от них, так сказать, наискосок (морфема-слог и т.п.), каждый господствующий ярус отстает в своем развертывании от подчиненного: грамматическая манифестация опережает смысл, фонолого-просодическое выражение обгоняет синтаксис. Искусство прозы не имеет ничего общего с простой аддитивностью - с прибавлением слова к слову и т.д. Скорее, прозаическую речь следовало бы определить как не способную воплощать семантическое содержание с помощью предназначенных для него языковых элементов (словоформа в прозе всего-лишь дублирует значение морфем). Прозаический знак референтно недостаточен. Его недостаточность компенсируется за счет избыточности языка (в частности, за счет синонимических ресурсов). В то время как стихи превращают референтную ценность в языковую или языковую - в референтную, т.е. подчеркивают эквивалентность знаково-смыслового универсума и мира реалий, проза осознает как эквивалентные языковые ценности, основанием сравнения которых служит сообща передаваемая ими референтная информация.[18]

3. В заключение - несколько замечаний самого общего характера. Вразрез с тянущейся от формальной школы и подхваченной современной наукой традицией разграничения поэзии и прозы, в этой статье была предпринята попытка сформулировать не просто аналитические суждения о двух типах художественной речи, но сделать это, опираясь на синтетическое суждение, касающееся словесного искусства как такового. Специфику литературы в сравнении с иными дискурсами, так или иначе переупорядочивающими структуру естественного языка, следует видеть в том, что словесное искусство есть акт рекуррентного порождения речи. Любой дискурс является проективным словесным образованием, в котором языковое отношение, утвержденное на одном множестве элементов, транспонируется на гетерономное множество. В художественном творчестве такое транспонирование имеет форму конверсии (см. также Смирнов 1985a: 19 ff, Смирнов 1985b), меняющей направление речепорождения на противоположное - либо приложительно к господствующему/подчиненному элементам, либо применительно к интегрируемому/интегрирующему элементам.

Хотя мы и подвергли критике контрарный подход к поэзии и прозе, все же сама идея контрарности не должна быть заброшена в ходе моделирования разных типов художественного речепорождения. Противопоставление отмеченности/неотмеченности может пригодиться для опознания особых подтипов внутри поэзии и прозы, которые создаются с помощью вычитания характерных для той и другой признаков. Не исключено, что верлибр образуется в результате того, что отрезки текста, маркированные как стихи, перемежаются здесь с сегментами, не маркированными этим способом. Ср. чередование присутствия/отсутствия метричности в блоковском верлибре:

Она пришла с мороза	(трехстопный ямб)
Раскрасневшаяся	(_ _ / _ _ _)
Наполнила комнату	(двухстопный амфибрахий)
Ароматом воздуха и духов,	(_ _ / _ / _ _ _ _ /)
Звонким голосом	(двухстопный хорей)
И совсем неуважительной к занятиям	(_ _ / _ _ _ / _ _ _ / _ _)
Болтовней.	(неопределенность признака)
Она немедленно уронила на́ пол	(четырехдольник с цезурой)
Толстый том художественного журнала,	(/ _ / _ / _ _ _ _ _ / _)

И сейчас же стало казаться, (трехдольник)
Что в моей большой комнате (_ _ / _ / / _ _)
Очень мало места. (трехстопный хорей)

Верлибр, таким образом, не принадлежит к стихопрозаическим гибридам; он являет собой недостаточную поэзию. Стихопрозаические гибриды, быть может, генерируются в разных языковых планах по-разному , например, как проза при переходе от семантики к грамматической манифестации и как стихи при переходе от грамматики к плану выражения (либо в обратном порядке).

Примечания

1. Систематическое изложение воззрений формалистов на стихотворную речь см.: Erlich 1955: 182-198; Stempel 1972: IX-LIII; Rudy 1976: 477-520; Hansen-Löve 1978: 304-337.

2. Ср. приурочивание поэзии и прозы к признаковому и беспризнаковому полюсам у Е.Д.Поливанова (1963: 105):

> К поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности), прозой - наоборот, все то, где эта фонетическая организованность отсутствует.

С этой формулировкой недавно солидаризовался А.Л.Жовтис (1984: 83).

Иного рода, чем у В.М.Жирмунского и Е.Д.Поливанова, версоцентризм присутствует в позднесимволистских суждениях Андрея Белого (1919: 49-55), который трактовал прозу как стихоподобную речь, сопоставимую с трех- и двусложниками. Версоцентризм формалистов, таким образом, аналитичен, будучи нацелен на расщепление поэзии и прозы, в противовес синтетическому, включающему прозу в область поэзии, версоцентризму символистов второго поколения; интересные показания самого Андрея Белого о его синтетических взглядах на язык, в том числе художественной литературы, см.: Лавров 1980: 49-50.

3. Ср. еще:

> Poetry, being strongly semiotic, is marked, as opposed to prose, which is unmarked within this framework (Pomorska 1983: 235).

4. Ср. гипотезу М.Л.Гаспарова (1973: 327) о том, что оппозиция стих vs. проза укрепилась в русской литературе лишь в XVII в., сменив собой оппозицию текст поющийся vs. текст произносимый. Утверждая, что типы художественной речи, эквивалентные стихам и прозе, способны порождаться за счет внеположных словесному тексту факторов (за счет нормы исполнения), М.Л.Гаспаров тем самым не исключает того, что не только в прозе, но и в стихах (во всяком случае на отдельных стадиях культурной эволюции) могут отсутствовать имманентные им признаки.

5. Ср. сходный упрек в адрес теории Ю.М.Лотмана:

> ...das Lotmansche Bedeutungsmodell (bleibt) im Grunde nur auf "poetische Texte" verwiesen, die einer bestimmten Konzeption der poetischen Sprache als einer einheitlichen legalisierten monologischen Sprache folgen (Lachmann 1977: 19).

6. Несколько иначе, но также с вероятностных позиций подошел к ритму прозы А.М.Пешковский (1925: 165), который основывал его

> ...на урегулировании числа тактов в фонетическом предложении.

Было бы плодотворно сопоставить теорию Б.В.Томашевского с идеями Ф.Ф.Зелинского (1906: 121-128, 233-243), которые во многом предвосхитили разработку вопроса о ритме прозы в трудах формалистов.

7. Б.В.Томашевский, безусловно, отдавал себе отчет в том, что его взгляды на дихотомию поэзия vs. проза родственны тыняновским, с одной стороны, а с другой,- альтернативны соответству-

ющим взглядам В.М.Жирмунского: ср. особенно Томашевский 1929: 312, примечание.

8. Ср. выдвижение этого же постулата в позднем труде Р.О.Якобсона (1961: гл. "Грамматика и геометрия"), где поэтический текст рассматривается как стремящийся на выходе к установлению либо отмене топологической симметрии; ср. еще Шкловский 1924: 246.

9. Ср. понятие мотивировки, применявшееся формалистами (В.Б.Шкловским, Б.В.Томашевским, В.Я.Проппом) главным образом к прозаическим текстам; см. подробно: Hansen-Löve 1978: 197-201, 309-310.

10. Ср. оппозицию дескриптивы (= симультанность передаваемых явлений) vs. нарративы (= передаваемые акции как процесс) в Genette 1969: 57-59; дальнейшее развитие категории дескриптива см. Hamon 1981: passim.

11. Ср. Riffaterre 1978: 19:

> Poetic discourse is the equivalence established between a word and a text, or a text and another text.

12. Приведенное высказывание Ю.М.Лотмана сродни пониманию прозы Р.О.Якобсоном (Jakobson, Pomorska 1982: 69), который, указывая на этимологию этого слова (от лат. provorsa), замечал, что она адекватно передает сущность прозаических словесных структур, развертывающихся по принципу линейной прогрессии.

13. Ср. некоторые другие стратификационные модели: Lamb 1966, Мельчук 1974: 31-42, М.Ю.Лотман 1982: 22-24, Poythress 1982: 110-111.

14. Ср. одновременную фонолого-морфолого-семическую организацию (типа: *прохожий /.../ проходил*) в лирике Блока; примеры см. Кукушкина 1981: 195 ff.

15. Ср. наблюдение М.Л.Гаспарова (1981: 165):

> Межсловесных связей в стихе всюду меньше, чем в прозе...

16. Ср. утверждение Т.Я.Елизаренковой и В.Н.Топорова (1979: 56): поэт, пишут они,-

> ...вынужден двигаться по горизонтальной оси (весьма условно - слева направо) и этим достигается создание текста как такового, текста вообще; но в отмеченных точках горизонтального движения поэт переключается на более интенсивное вертикальное движение, которое, собственно, и обеспечивает тексту присутствие в нем особого начала, особой силы...

Как нам кажется, именно движение слева направо не создает в условиях стихотворной речи текста как такового, являя собой формально-лингвистическое движение; п о э т в ы н у ж д е н двигаться по вертикали.

17. Ср. отрицание дуальности в структуре прозаического интонирования: Mukařovský 1948: 182-183; о полемике вокруг этих идей см.: Eagle 1976: 523-524; Червенка 1982: 227-266.

18. Отсюда проза в ее непереходной форме не интересуется реализацией языковых метафор - ср. особенно: Hansen-Löve 1982: 197-252.

Литература

АФАНАСЬЕВ, А.Н. 1957. *Народные русские сказки*, тт 1-3, Москва.

БЕЛЫЙ Андрей. 1919. О художественной прозе.- *Горн*, кн. II-III, Москва, 49-55.

ГАСПАРОВ, Б.М. 1979. О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте.- *Ученые записки Тартуского госуниверситета, вып. 482.*= Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии, IV, Тарту, 111-126.

ГАСПАРОВ,М.Л. 1973. Оппозиция стих - проза и становление русского литературного стиха.- *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław e.a., 325-335.

ГАСПАРОВ,М.Л. 1981. Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского.- *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 195-204.

ГРИГОРЬЕВ, В.П. 1979. *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*, Москва.

ЕЛИЗАРЕНКОВА, Т.Я., ТОПОРОВ, В.Н. 1979. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.- *Литература и культура древней и средневековой Индии*, Москва.

ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1925. Введение в метрику.- В.М.Ж., *Теория стиха*, Ленинград 1975.

ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1966. О ритмической прозе.- В.М.Ж., *Теория стиха*, Ленинград 1975.

ЖОВТИС, А.Л. 1984. Стих русской загадки.- *Проблемы теории стиха*, Ленинград, 81-88.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф.Ф. 1906. Ритмика художественной речи и ее психологические основания.- *Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма*, год III, вып. II, 121-128, вып. IV, 233-243.

ЗОЛЯН, С.Т. 1979. О семантической структуре поэтического текста.- *Русский язык как объект структурно-типологического изучения в национальных республиках*, Ереван, 36-38.

ИВАНОВ,Вяч.Вс. 1981. Проблема именного стиля в русской поэзии XX века.- *Slavica Hierosolymitana*, vol. V-VI, 277-287.

КУКУШКИНА, Е.Ю. 1981. О предпосылках паронимии в лирике А.Блока.- *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 195-204.

ЛАВРОВ, А.В. 1980. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме.- *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год*, Ленинград, 23-63.

ЛОТМАН, Ю.М. 1964. *Лекции по структуральной поэтике*, вып 1 (Введение, теория стиха)= Труды по знаковым системам, 1, Тарту.

ЛОТМАН, Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, Москва.

ЛОТМАН, Ю.М. 1973. Замечания о структуре повествовательного текста.- *Труды по знаковым системам*, 6, Тарту.

ЛОТМАН М.Ю. 1982. От составителя.- *Учебный материал по анализу поэтических текстов*, Таллин, 9-35.

МАЯКОВСКИЙ, В. 1956. *Полн. собр. соч.*, т. 2, Москва.

МЕЛЬЧУК, И.А. 1974. *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл↔Текст". Семантика, синтаксис,* Москва.

НАБОКОВ, Владимир. 1975. *Дар,* Ann Arbor/Michigan.

ПЕШКОВСКИЙ, А.М. 1925. Стихи и проза с лингвистической точки зрения.- А.М.П., *Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика,* Ленинград/Москва.

ПОЛИВАНОВ, Е.Д. 1963. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники.- *Вопросы языкознания,* № 1, 99-112.

ПОЛИВАНОВ, Е.Д. 1980. Рифмология Маяковского (Публикация А.А.Леонтьева).- *Известия АН СССР. Серия Литературы и Языка,* т.39, № 2.

САУКА, Л. 1977. Интонация в сказке.- *Фольклор. Поэтическая система.*, Москва, 223-230.

СМИРНОВ, И.П. 1985 a. *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака).* = Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien.

СМИРНОВ, И.П. 1985 b. *О специфике художественной (литературной) памяти* (in press).

СОБОЛЕВСКИЙ, А.И. 1895-1902. *Великорусские народные песни,* тт 1-7, Петербург.

ТАРАНОВСКИЙ, Кирил. 1968. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI-XIII вв.- *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists,* Prague, 1968, vol. I, The Hague/Paris.

ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. 1925. *Теория литературы (Поэтика),* Ленинград.

ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. 1929. Ритм прозы ("Пиковая дама").- Б.В.Т., *О стихе. Статьи,* Ленинград, "Прибой".

ТОПОРОВ, В.Н. 1979. "Проглас" Константина Философа как образец старославянской поэзии.- *Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменности,* Москва, 26-46.

ТЫНЯНОВ, Ю.Н. 1977. О композиции "Евгения Онегина".- Ю.Н.Т., *Поэтика. История литературы. Кино,* Москва.

ЧЕРВЕНКА, Мирослав. 1982. "Фоническая линия" Мукаржовского и интонационный анализ стиха.- *Russian Literature,* XII-3, 227-266.

ЧЕРЕМИСИНА, Н.В. 1982. *Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь,* Москва.

ШКЛОВСКИЙ,В. Б. 1924. О законах кино.- *Русский современник,* № 1.

ШКЛОВСКИЙ,В.Б. 1927. Поэзия и проза в кинематографе.- *Поэтика кино,* под ред. Б.М.Эйхенбаума, Москва/Ленинград.

ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. 1971, 1920. Поэзия и проза.- *Труды по знаковым системам,* 5, Тарту, 477-479.

ЯКОБСОН, Роман. 1961. Поэзия грамматики и грамматика поэзии.- *Poetics. Poetika. Поэтика,* Warszawa, 397-417.

ЯРХО, Б.И. 1928. Ритмика так наз. "Романа в стихах".- *Ars poetica*. Сборник статей под ред. М.А.Петровского и Б.И.Ярхо, II. Стих и проза, Москва, Государственная Академия художественных наук, 9-35.

COHEN, Jean. 1976. Poêsie et redondance.- *Poêtique*, № 1.

EAGLE, Herbert. 1976. The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure.- *Sound, Sign and Meaning*. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle, ed. by L.Matejka, Ann Arbor/Michigan.

GENETTE, Gérard. 1969. Frontièrs du Récit.- G.G., *Figures II*,Paris.

GREIMAS, A.-J. 1972. Pour une thêorie du discours poétique.- *Essais de sêmiotique poêtique*, par A.-J.Greimas, Paris, 7-24.

HAMON, Ph. 1981. *Introduction a l'analyse du descriptif*, Paris.

HANSEN-LÖVE, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.

HANSEN-LÖVE, Aage A. 1982. Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischen Figuren zu Texten. - *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, 197-252.

JAKOBSON, Roman. 1960. Linguistics and Poetics.- *Style in Language*, ed. by Thomas A.Sebeok, New York/London.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. 1982. *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Übers. v. H.Brühmann, Frankfurt a.M.

JOHNSON,Antony L. 1982. Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text.- *New Literary History*, vol. XIV, 1, 33-61.

LACHMANN, Renate. 1977. Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman.- *Russian Literature*, vol. V, 1-36.

LAMB, Sydney M. 1966. *Outline of Stratificational Grammar*, Washington.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. Intonace jako činitel básnického rytmu.-J.M., *Kapitoly z české poetiky*, I, Praha.

POMORSKA, Krystyna. 1983. The Legacy of the OPOJAZ.- *Russian Literature*, XIV-3, 229-240.

POYTHRESS, Vern S. 1982. Hierarchy in Discourse Analysis: A Revision of Tagmemics.- *Semiotica*, vol. 40, N 1/2, 107-137.

RIFFATERRE, M. 1978. *Semiotics of Poetry*, Bloomington.

RUDY, Stephan. 1976. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics.- *Sound, Sign and Meaning*. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle, ed. by L.Matejka, Ann Arbor/Michigan.

RUWET, Nicolas. 1968. Limites de l'analyse linguistique en poêtique.- *Languages*, N 12, 56-62.

SHAPIRO, Michael. 1976. *Asymmetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, Amsterdam e.a.

SCHMID, Wolf. 1977. *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*, Lisse.

SMIRNOV, Igor' P. 1985. Оппозиция стихи/проза в литературоведческой концепции Б.М.Эйхенбаума.- *Revue des Etudes slaves*, LVII-1, 105-113.

STEMPEL, Wolf-Dieter. 1972. Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache.- *Texte der russischen Formalisten*, Bd.2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München, IX-LIII.

TODOROV, Tzvetan. 1971. La quête du récit.- Tz.T., *Poétique de la prose*, Paris.

TODOROV Tzvetan. 1978. Autour de la poésie.- Tz.T., *Les genres du discours*, Paris.