

TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE
UNIVERSITY
TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ALUSTATUD 1893. a. VIHİK 181 ВПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

WORKS ON SEMIOTICS
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT
II

TARTU
1965

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ
II

ТАРТУ
1965

РИТМ И СМЫСЛ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ.

В. А. Зарецкий

Своеобразные смысловые связи действуют между структурами художественных текстов. В определенных отрезках текста возникает новый смысл, неравнозначный собственному смыслу словесных структур, составляющих данный отрезок; это происходит под действием некоторых внутритекстовых систем, включающих в себя и данное построение; такие системы вычлениваются в тексте, однако, будучи отъяты от текста, не сохраняют своей действительности.

Такие системы будем называть ритмическими рядами. Будем различать семантические и несемантические ритмические ряды. К первым отнесем такие, звенья которых нечто означают сами по себе, ко вторым — ряды, звенья которых сами по себе не наделены значением. Значения, возникающие в ритмических рядах, локализируются либо во всем ряду как в целостной единице, либо в отдельных звеньях ряда.

Специфическое воздействие ритмического ряда на читателя — в простейшей, вполне очевидной форме — определим как ритмическое ожидание¹. Читая стихи, мы ожидаем определенной ритмо-мелодической конструкции, строфической конструкции, рифмы и т. п. Ритмические ряды как особые внутритекстовые конструкции вычлениваются в нашем восприятии в зависимости от того, как удовлетворяется ритмическое ожидание: полностью или неполностью, или же в какой-то момент текст перестает удовлетворять уже оформившееся ожидание (напр., при переходе от рифмованного стиха в том же произведении к белому). Ритмические ряды оформляются в читательском восприятии, но это не значит, конечно, что они не существуют вне восприятия: ритмический ряд реально существует в тексте, представляя собой упорядоченность, которая всегда поддается описанию, а нередко — и измерению (последнее относится в первую очередь к несемантическим рядам). Ритмиче-

¹ Г. Шенгели («Техника стиха», М., 1960, стр. 242—243) очень точно описывает действие рифменного ожидания, которое, на наш взгляд, представляет собой частный вид ритмического ожидания.

ское ожидание сопутствует восприятию композиционных построений (они тоже относятся к ритмическим рядам) и семантических ритмических рядов.

Не все повторяющиеся построения в тексте воспринимаются и оцениваются как ритмические ряды. Последовательность нормативно-грамматических построений не производит эффекта ритмического ряда — не вносит в текст новых значений; не вызывает она и ритмического ожидания. Поясню на пушкинском тексте:

Стал Стенька Разин
Думати думу:
«Добро, воевода,
Возьми себе шубу,
Возьми себе шубу,
Да не было б шуму».

Повторение аналогичных форм «думу», «шубу» обусловлено синтаксической конструкцией, непременно требующей винительного падежа. Сколь бы пространен ни был ряд таких построений, он ни весь в целом не приобретает нового значения, ни отдельным своим звеньям таких значений не придает. Это положение действительно лишь при условии, что ряд состоит из конструкций, употребляемых согласно среднеречевым нормам. При нарушении этого условия сами конструкции перестают быть нормативно-грамматическими и становятся стиле-грамматическими.

Стиле-грамматическая конструкция — инфинитив «думати». Среднеречевые нормы не предписывают ее; необходимость этого построения диктуется ритмическим рядом архаично-фольклорных структур, к числу которых принадлежит и форма «думати».

Для возникновения ритмического ожидания необходимы: 1) наличие в тексте хотя бы нескольких построений, объединяемых читателем по какому-либо признаку и не управляемых общеязыковыми нормами; 2) элементы общего эстетического опыта (надо чувствовать, что совпадение или подобие структур не случайно); 3) опыт восприятия ритма в данном произведении; 4) наличие в тексте иных содержательных систем (без чего, впрочем, неосуществимо условие I: выделить в тексте какую-либо значимую систему — это, собственно, и значит соотносить ее с другими значимыми системами того же текста).

Из сказанного здесь ясно, что ритмические ряды наделены особым рода содержательностью и особым рода упорядоченностью. Уяснить взаимоотношения этих двух начал — содержательности и упорядоченности, а через то — глубже проникнуть в природу ритмических рядов и значений, которые они несут, мы сможем, опираясь на некоторые понятия общей кибернетики. Дальнейшие изыскания будем строить на следующих исходных положениях.

1) Любое текстовое построение рассматривается как отдельное состояние замкнутой системы (системы с конечным числом состояний). В данном случае несущественно то обстоятельство, что все возможные состояния системы (все возможные тексты) не могут быть учтены.

2) Основываясь на этом, мы в любой последовательности текстовых построений (как бы пространны и сложны ни были эти построения) видим стохастический (вероятностный) ряд, т. е. ряд, где в качестве каждого последующего члена может появиться с различной вероятностью любая из некоторого конечного числа элементов.

3) К последовательности любых текстовых построений приложимо, таким образом, разработанное Шенноном учение о стохастическом ряде и информации; стохастический ряд в каждой своей точке и в целом характеризуется энтропией и избыточностью. Энтропия — это мера неопределенности исхода и возможности свободы выбора. Избыточность — мера предопределенности исхода и отсутствия свободы выбора. Энтропия также представляет собой «меру дезорганизованности системы» (Виннер)², а избыточность — меру заложенной (накопленной) в системе информации.

Энтропия максимальна при равной вероятности каждого из возможных продолжений стохастического ряда. Отношение энтропии, реально существующей в данной системе, к максимальной возможной энтропии этой системы Шеннон называет относительной энтропией³. Величина избыточности системы — единица минус величина относительной энтропии.

4) Информация возникает в стохастическом ряду, как только реализована одна из возможностей его продолжения, т. е. по мере исчерпания энтропии системы. Величина исчерпанной энтропии и полученной информации тем больше, чем меньше вероятность данного продолжения стохастического ряда.

5) Информация содержится в любом тексте. Вопрос о факторах, определяющих полезность текстовой информации, здесь рассматривать не будем. В дальнейшем мы будем рассматри-

² Винер. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1958, стр. 23.

³ «Отношение энтропии источника к ее максимальному значению, которое она может иметь при тех же символах, называется относительной энтропией источника $\langle \dots \rangle$. Единица минус относительная энтропия есть избыточность». (Шеннон и Уивер. Математическая теория сообщений. Цитир. по русск. переводу: Шеннон. Статистическая теория передачи электрических сигналов, в сб. «Теория передачи электрических сигналов при наличии помех». М., 1953, стр. 26).

В системе «текст — читатель» текст есть источник информации. Такая точка зрения давно принята языковедами; без нее было бы невозможным понятие избыточности речи и текста — одно из краеугольных в структурной лингвистике. Мы будем говорить далее о специфической избыточности художественного текста.

вать художественные тексты, заключающие в себе высоко полезную информацию (что подтверждается общественной ответственностью этих текстов). При этом будем иметь в виду, что в художественном тексте наличествует специфическое образное содержание, не сводимое к собственному содержанию речевых конструкций, составляющих текст. Это содержание рассматривается как информация в строгом смысле слова, т. к. оно возникает в стохастическом ряду.

6) Как показал акад. А. Н. Колмогоров, специфическая информация художественного текста возникает за счет исчерпания энтропии построения текста (гибкости текста), которая не исчерпывается в деловой (нехудожественной) речи.

7) В художественных текстах действуют два взаимосвязанных, но не равнозначных стохастических ряда: словесный и словесно-образный. В последнем и содержится образная информация.

8) Образом в словесном тексте будем именовать конструкцию, которая несет образную информацию сверх собственного (функционального) значения — т. е. значения, которое эта конструкция может нести и вне данного текста. Образная информация — в отличие от необразной — воспринимается не по принципу «все или ничего»: при восприятии образной информации всегда остается возможность доосмысления, последующего более глубокого проникновения в содержание образа. Однако это доосмысление не настолько велико, чтобы лишить образ объективной семантики.

Образ может быть единицей словесно-образного ряда, как слово — единицей словесного ряда (напр., образ-троп, образ-описание) — такие образы будем именовать первоначальными. Образ может быть и структурой, производной от словесно-образного ряда, как логическое заключение в тексте — структура, производная от словесного ряда (напр., образ-персонаж — отнесем его к классу производных образов). Пользуясь понятиями структурной лингвистики, можно отнести первоначальный образ к ступени наблюдения (фенотипический ряд), а производный — к ступени конструкторов (генотипический ряд).

9) В художественном тексте усматривается действие особого сигнального поля. Будем именовать его образным полем⁴.

Ритмический ряд стохастичен: предопределенность до известной степени ряда — это его избыточность (показателем ее служит ритмическое ожидание, — вернее, степень уверенности при ритмическом ожидании). Неполнота предопределенности ритмического ряда, возможность нарушения ритмического ожида-

⁴ Эти положения большей частью детально обоснованы в моей статье «Образ как информация» («Вопросы литературы», 1963, № 2).

ния — показатель энтропии ряда. Достаточно этой констатации, чтобы возникло сомнение: целесообразно ли вводить само понятие ритмического ряда? Предопределенность и возможность в каждом отдельном случае нарушения этой предопределенности — свойство любой последовательности в чем-либо схожих между собой текстовых построений. Применительно к любому тексту — и к любой совокупности текстов — можно говорить об упорядоченном чередовании гласных и согласных звуков, ударных и безударных слогов; существует ритм пауз; не столь уж сложно определить статистические закономерности чередования слов, начинающихся гласным и согласным звуком, слов с ударениями на разных по порядку слогах и т. д. В различных достаточно пространственных текстах количественное соотношение таких слов окажется одинаковым: это — среднеречевое соотношение. Исключение представляют только некоторые художественные тексты, где намеренно отбираются слова на определенную букву или с определенным ударением и таким образом возникают ритмические ряды.

Ритмические ряды управляются иной совокупностью вероятностей, нежели среднеречевая, — таково их формальное, структурное отличие от прочих стохастических последовательностей речевых построений. Всего более наглядно это можно представить на примере несемантических рядов. По среднеречевым нормам весьма маловероятно возникновение ряда слов, где ударение падает только на четные или только на нечетные слоги. В поэтической речи такая вероятность становится чрезвычайно высокой. То же можно сказать о любой звукописной структуре (рифма, ассонанс), о несемантических архитектурных структурах (как строфика). Последние по своей природе близки семантическим построениям архитектуры; и в этом случае с полной очевидностью действует иная совокупность вероятностей (иная статистическая закономерность), нежели в речи в среднем. Нет никаких оснований против того, чтобы распространить наблюдаемую закономерность на все ритмические ряды. Вполне очевидно, что наблюдаемые в таких случаях перепады вероятностей не совпадают с перепадами при переходе от одного стилистического пласта деловой речи к другому.

Совершенно неоправданно восходящее к временам реторик и пиитик представление о художественной речи как о речи, украшенной тропами, фигурами и особыми архитектурными построениями, в отличие от деловой речи, где «украшения» если и есть, то бессистемны. «Дождь идет» — не в меньшей степени метафора, чем «у нервов подкашиваются ноги» (Маяковский); «твердолобый консерватор» — не в меньшей степени метафорический эпитет, чем «зазевавшийся микроб» (Леонов. «Скутаревский»). «Дождь идет» и «твердолобый консерватор» не воспри-

нимаются как образы, не несут при каждом употреблении особого ситуативного значения, потому что принадлежат к числу постоянно употребляемых речений: сказать о дожде идет естественнее (т. е. более вероятно), чем льет или льется; едва ли не самое вероятное определение к слову консерватор — твердолобый. Сочетания же «у нервов подкашиваются ноги» и «зазевавшийся микроб» чрезвычайно маловероятны: вряд ли они хоть единожды были произнесены до Маяковского и Леонова.

Для того, чтобы читатель уловил в словесной структуре образное значение, данная структура должна управляться иной совокупностью вероятностей, нежели среднеречевая, и это статистическое различие должно быть воспринято читателем. При этом условии структура воспринимается как фенотипическое построение словесно-образного ряда. Генотипические построения возникают при взаимодействии фенотипических⁵.

Из сказанного следует: все словесно-образные фенотипические структуры принадлежат к ритмическим рядам.

Ритмическое ожидание на том и основано, что читатель воспринимает особо высокую вероятность в данном ряду таких текстовых построений, которые по среднеречевым нормам маловероятны. Ритмическое ожидание производится специфической (а не среднеречевой) избыточностью ритмического ряда.

Как возникает эта избыточность? Автор из всех возможных текстовых построений избирает лишь некоторые, причем руководствуется не только сюжетными значениями, которые несут данные структуры, но и еще какими-то соображениями. Конструируя ритмический ряд, устанавливая для этого ряда особую совокупность вероятностей, писатель исчерпывает тем самым некоторую энтропию. Это и есть энтропия построения текста. Исчерпание энтропии означает повышение упорядоченности системы. Ритмический ряд есть та специфическая форма упорядоченности, которая возникает с исчерпанием энтропии построения текста. (Энтропия построения исчерпывается и в произведениях других родов искусства; природа специфической образной упорядоченности там иная, нежели в словесном искусстве).

По общему закону кибернетики, исчерпывание энтропии и создание информации — один и тот же процесс. Мы видим, что

⁵ Модели генотипических построений — конструктов существуют в памяти читателя как результат прошлого неоднократного усвоения образной информации. Эти модели прилагаются к фенотипическим построениям. Так, собственно, и оформляется в восприятии читателя несемантический ритмический ряд: скажем, ритмо-мелодические построения воспринимаются не разрозненно, а как целостная система, потому что память читателя удерживает схематическую модель такой системы — схематизированный конструкт. Действие такой модели ритма анализируется в статье А. Колмогорова и А. Прохорова «О долинике современной русской поэзии». «Вопросы языкознания», 1963, № 6, 1964, № 1.

семантический ритмический ряд включает в себе информацию, которой нет в его звеньях, взятых в отдельности. Относится ли это также к несемантическим рядам? Система ритмо-мелодики, звукописи, несемантической архитектуры не содержит сведений, но явно и вполне определенным образом воздействует на читателя. Не всегда действие несемантических рядов и их звеньев поддается описанию. Так, в «Песнях о Стеньке Разине» созвучие шубу — шуму несомненно содержательно, но вряд ли возможно в словесной формулировке определить, в чем именно действительность звукового повтора. Вообще, методы, разработанные традиционной поэтикой, позволяют изучать содержание художественных текстов и их структуру обычно на разных уровнях. Сравнительно легко формулируется значение текстового отрезка, структура которого с трудом поддается описанию. В свою очередь, в легко описываемых структурах обычно с большим трудом определяется значение. Трудно сказать, что стоит за этим фактом: ограниченность ли методов современной науки или же действие некоего объективного закона.

В художественном тексте на читателя воздействует любая последовательность несемантических структур, поскольку она управляется иной совокупностью вероятностей, нежели та, что действует применительно к тем же структурам в речи в среднем. Несемантический ритмический ряд воздействует уже самим фактом своего существования, фактом совершившегося исчерпания энтропии. Логически непреложно следует, что воздействие на читателя несемантических ритмических рядов есть передача информации. Это вполне согласуется с пониманием в кибернетике передачи информации как всякого упорядочивающего воздействия одной системы на другую (в том числе — и текста на человека; не будем забывать, конечно, что через текст на читателя воздействует автор).

Информация, возникшая в семантических рядах (по крайней мере, в некоторых из них), поддается суммированию. Суммируются сообщения о том, что воевода потребовал у Разина шубу, что тот в начале отказался и т. д. Суммировать же этот ряд сведений с информацией несемантических рядов невозможно. Однако информация разнородных рядов взаимодействует. В результате этого взаимодействия читатель воспринимает Разина как образ, идеализированный — еще до поэта — народом. Такова — в приблизительной и неполной передаче — объединенная информация системы ритмических рядов: стиливых грамматических и лексических построений, ритмо-мелодических, строфических и звуковых структур. Информация, заключенная в сюжетных построениях, полученная исчерпанием на энтропии построения, а иной, внетекстовой энтропии (назовем ее энтропией сюжетного содержания), теряет смысл вне описанной выше объединенной информации. Сообщение о споре из-за шубы

важно для читателя, лишь поскольку на нем строится образ. Так последовательность сюжетных построений включается в систему ритмических рядов и сама воспринимается как ритмический ряд.

Информация разнородных ритмических рядов, не поддаваясь суммированию, тем не менее объединена. Такое взаимодействие назовем наложением ритмических рядов. Оно аналогично физической интерференции. В образном поле интерферируют между собой и последовательности сюжетных построений, поскольку они оформились как специфические образные структуры — семантические ритмические ряды.

Ритмические ряды можно разделить по их стохастической природе на монотонные и немонотонные. В монотонных рядах нет каких-либо вариаций на протяжении данного произведения, или достаточно пространной части произведения, или целого класса произведений. Один и тот же ряд может быть монотонным для части произведения и немонотонным для целого. Примеры монотонных рядов: строфика сонета, рифмовка по схеме АБАБ в пушкинском «Анчаре», постоянные эпитеты и иные обязательные формулы в былинах и сказках. К монотонным рядам близки predetermined (избыточные) сюжетные построения. Последние бывают двух родов: обязательные либо для различных сюжетов в пределах одного класса произведений (как гибель героя в классической трагедии), либо для всех вариантов одного сюжета (как встреча Дон-Жуана с Командором). Избыточность монотонного ряда равна единице, энтропия — нулю. Практически почти неотличимы от монотонных рядов ряды высокоизбыточные, где вариации возможны, но редки и маловероятны (энтропия близка к нулю).

Давно замечено, что участие в текстовой системе монотонных и высокоизбыточных рядов повышает содержательность системы. Отрезок стихотворения текста много богаче содержанием, чем равный ему отрезок прозы: сонет содержательнее четырнадцати строфически неупорядоченных строк и т. п. В пример, разумеется, не берутся художественно слабые произведения. Речь приобретает способность нести более богатое содержание, будучи «наложена» на жесткую формальную схему. Ограничение возможностей разнообразия художественной речи повышает ее содержательность. Это явление строго объяснимо в понятиях общей кибернетики. С возрастанием упорядоченности текстовой системы ее максимальная энтропия снижается. Так, если принято, что текст будет стихотворным, то все построения, не укладывающиеся в избранный размер (а избран может быть в русском стихе не только «правильный» размер, но и дольник), оказываются невозможными; свобода выбора резко сократилась. Еще более она сократится, если поэт сочиняет сонет, терцины, если придерживается каких-либо иных

строго определенных схем рифмовки. То же происходит, если предопределено, что молодец всегда добрый, а море — синее, что в последнем акте благородный герой погибнет, а Дон-Жуан непременно встретится с Командором (действие избыточных сюжетных построений).

Вспомним, что способность системы накапливать и передавать информацию определяется не максимальной ее энтропией, а отношением реально существующей энтропии к максимальной. Чем ближе реальная энтропия системы к максимальной, тем выше относительная энтропия системы и ниже ее избыточность. Монотонные и высокоизбыточные построения приближают максимальную энтропию системы к реальной. Если же в немонотонных рядах того же текста вариации ритма достигают достаточного богатства и тем самым реальная энтропия системы оказывается достаточно высокой, то относительная энтропия речи, введенной в жесткие рамки, оказывается значительно выше (практически — многократно выше) относительной энтропии малоурегулированного текста. Так что под действием монотонных и высокоизбыточных построений избыточность текста может снижаться — при условии, что в немонотонных рядах энтропия исчерпывается в высокой мере. Не будем упускать при этом из виду, что само установление для данного текста монотонных и высокоизбыточных конструкций означает резкое исчерпание энтропии построения текста. Методами измерения описанных явлений наука пока что не располагает.

Закономерно, что в произведениях фольклора монотонные и высокоизбыточные ряды представлены много богаче, чем в литературе: при устном исполнении произведений народного творчества энтропия исчерпывается, между прочим, и вариациями интонации рассказчика, чего обычно нет при чтении литературных произведений⁶. По сходной причине и драма требует более строгой предопределенной упорядоченности, чем эпос: энтропия будет исчерпываться и актерской игрой.

Описанный эффект возможен только в художественном тексте: только при условии, что исчерпывается энтропия построения.

Всем нам известны стихотворные и прозаические тексты, лишенные образного содержания при всех внешних признаках художественного произведения. В таких текстах зачастую ритмические ряды слишком строго урегулированы: энтропия построения почти целиком исчерпывается установлением единого ритмического ряда; внутри же каждого из рядов энтропия построения почти не исчерпывается. Для возникновения образ-

⁶ Важность этого факта подчеркнул (исходя из другой системы понятий, нежели изложенная в настоящей статье) Ю. Кнорозов в докладе «О фациации» на совещании в Горьком (сентябрь 1961 г.).

ного значения должны взаимодействовать две системы построений: в одних (низкоизбыточных) внутренняя энтропия исчерпывается в высокой мере, в других (строго урегулированных — высокоизбыточных или монотонных) внутренняя энтропия в рамках данного произведения совсем или почти совсем не исчерпывается.

Таким образом, введение и взаимодействие ритмических рядов, резко различных по своим стохастическим характеристикам, следует рассматривать как регулировку системы речевых построений на минимальную избыточность. Известное всем впечатление изъясствва построения, видимо, вызывается снижением избыточности текста до некоторого минимума. Регулировка через взаимодействие ритмических рядов на минимальную избыточность может быть действенной только как необходимая составная часть более широкой регулировки текста — на передачу образной информации⁷.

Существуют тексты только с монотонными ритмическими рядами. Напр., «судя по сообщениям из Белого Дома, Пентагон рассчитывает на поддержку в Елисейском Дворце планов нового военного сотрудничества с Бонном». Налицо семантический монотонный ряд — переименования правительственных ведомств по заранее известным твердым правилам. Здесь эти переименования представлены гуще, чем в обычном газетном тексте, но взяты они из газетного лексикона.

На сей раз образное поле не включено. Значения воспринимаются по принципу «все или ничего», образной многозначности нет. Это закономерно: нет интерференции — ряду переименований не с чем интерферировать. Не исчерпывается, таким образом, и энтропия построения, точнее говоря — рядом переименований и ограничивается ее исчерпание. Монотонный ряд служит здесь индикатором стилистического пласта. Не будем в этом случае и называть его ритмическим рядом, т. к. он не обладает теми же свойствами, что и ритмические ряды в художественном тексте.

Не взаимодействуя с немонотонными рядами, монотонный ряд перестает быть ритмическим.

⁷ Исследования А. Н. Колмогорова и его учеников непреложно показали, что особая регулировка художественного текста — это реальный, объективно закономерный процесс, причем объективности его не препятствует и то обстоятельство, что многие закономерности регулировки не осознаны и даже не замечены художником. Только так можно объяснить весьма строгие корреляции в несемантических ритмо-мелодических рядах. См. об этом — А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О долинике современной русской поэзии. «Вопросы языкознания», 1963, № 6, 1964, № 1; А. М. Кондратов. Теория информации и поэтика. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.

Обратимся к немонотонным ритмическим рядам. Энтропия построения продолжает исчерпываться с развитием такого ряда; развитие ряда есть частичное его разрушение. Когда это разрушение становится слишком велико, читатель воспринимает его как перебив ритма. Различие между вариациями внутри ритмического ряда и разрушением ритмического ряда — перебивом ритма — зависит от того, какие именно структуры расцениваются читателем как определяющие для данного ряда. Так, переход от рифмованного стиха к белому в одном и том же произведении воспринимается как перебив ритма, потому что в качестве ритмических рядов мы воспринимаем в одном случае систему рифм, в другом — систему безрифменных клаузул.

Очень часто перебивы и сами образуют ритмические ряды. Так, в пушкинском «Борисе Годунове» многократно чередуются белые и рифмованные строки, чем образуется несемантический ряд (в значение его не будем здесь вдаваться). Нередки, однако, и одиночные перебивы ритма. «Ночная фиалка» Блока написана белым стихом, в последних же 17 строках появляется рифма. Перебив, несомненно, значим, несет образную информацию, но можно ли считать его элементом ритма, если он встретился в поэме единожды? Когда в «Истории одного города» ожили оловянные солдаты, это воспринималось как элемент ритма: уже был «органчик», был помянут (в «описи градоначальникам») летающий городничий, но вот потусторонние силы являются в «Каменном госте», где до того все события были житейски правдоподобны. Ритм нарушен — изменена мера условности. Знаменитое «черное солнце» в «Тихом Доне» тоже не имеет себе подобия ни в предшествующих, ни в последующих образах романа: столь необычный эпитет употреблен единожды — в момент одного из самых трагических событий.

Все эти перебивы не выталкивают, однако, новую структуру за пределы сложившейся системы ритмических рядов. Разрушен один ряд (безрифменных клаузул в «Ночной фиалке») — его место в системе занял другой (рифмы). Точно так же в совершенном художественном произведении каждый перебив ритма есть одновременно — в каком-либо другом отношении — и развитие ритма.

У ритмических рядов есть и вторичная — но очень важная — функция: они служат индикаторами образного поля. Само наличие ритмических рядов (в виде систем стихотворной формы, драматических условностей, специфических сюжетных построений художественного эпоса и т. п.) означает: в данном тексте информация не суммируется, а интерферирует. Это значение каждый ритмический ряд несет независимо от того, что означают составляющие его построения — каждое в отдельности и все вместе.

Процесс регулировки текста на минимальную избыточность и передачу образной информации всегда осуществляется одновременно двумя путями. 1. Регулировка от общего к частному — дедуктивная — заключается в том, что для данного произведения или для данной части, для данного элемента произведения заранее приняты определенные ограничения (в силу избранной автором меры условности). 2. Регулировка от частного к общему — индуктивная — представляет собой выбор определенных текстовых структур из числа тех, которые допускаются ограничениями дедуктивной регулировки.

Воспринимая образ, читатель повторяет регулировку, произведенную автором. При этом совершается и некоторая пере-регулировка с опорой на эстетический и социальный опыт читателя.

Плохо урегулированные тексты как правило не поддаются пере-регулировке; тексты же художественно совершенные (т. е. минимально избыточные) предоставляют неисчерпаемые возможности пере-регулировки с сохранением образной целостности: никак нельзя учесть многообразия восприятия произведений Шекспира людьми разных эпох и народов, и во всех случаях творения Шекспира остаются образцом богатства содержания, художественного совершенства. Обязательность пере-регулировки, — видимо, главная причина, почему невозможно вполне точно измерить информацию, получаемую читателем из произведения искусства.